



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Antonio Hurtado de Mendoza

**Estudio y análisis de la dramaturgia del Secretario Real
de la corte de Felipe IV**

Raquel Lorenzo Martínez

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



ANTONIO HURTADO DE MENDOZA

Estudio y análisis de la dramaturgia del Secretario Real de la corte de Felipe IV

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
RAQUEL LORENZO MARTÍNEZ

Directora: Lola Josa Fernández

Tutora: Lola Josa Fernández

Programa de doctorado
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES
Línea de investigación
TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA LITERATURA
ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

Departamento de Filología Hispánica

Facultad de Filología

2019

*Vivirás mientras alguien vea y sienta
y esto pueda vivir y te dé vida.*

(William Shakespeare)

*La fama es vapor; la popularidad, un accidente;
la única certeza terrenal es el olvido.*

(Mark Twain)

ÍNDICE

Resumen.....	11
Abstract.....	12
Abreviaturas.....	13
Agradecimientos.....	15

INTRODUCCIÓN GENERAL

Estado de la cuestión.....	17
Objetivos.....	29
Metodología.....	31

PRIMERA PARTE

1. Una víctima del olvido.....43

1.1. El predilecto de la Corte.....	43
1.2. Breve relación de la dramaturgia hurtadiana.....	46
1.3. Declive de la creación teatral de Antonio Hurtado de Mendoza.....	48

SEGUNDA PARTE.

2. El teatro mayor mendoziano: la constatación del ingenio de un genio.....53

2.1. <i>No hay amor donde hay agravio</i>	53
2.1.1. Los moldes dramáticos y los guiños cidianos de <i>NHADHA</i>	57
2.1.2. Una obra con sentido crítico.....	73
2.1.3. Unos tipos no del todo típicos.....	86
2.1.3.1. Relaciones paralelísticas entre los personajes de <i>NHADHA</i>	89
2.1.3.2. Violante y el precio de la pasividad.....	91
2.1.3.3. Celia y el triunfo de la determinación.....	95
2.1.3.4. Enrique: un galán y dos dilemas.....	98
2.1.3.5. Don Juan y el honor.....	101
2.1.3.5.1. Un galán antagonista.....	105
2.1.3.5.2. Un donjuan a lo Mendoza.....	107
2.1.3.5.3. El diálogo intrautorial en <i>NHADHA</i>	120
2.1.3.6. Clarín, un gracioso crítico con señor ridículo.....	122
2.2. <i>Más merece quien más ama y Querer por solo querer</i>	137
2.2.1. Los frutos del mecenazgo real o cuando la realeza sube a escena.....	137
2.2.1.1. <i>Más merece quien más ama</i> : una comedia escrita al calor de las fiestas de Aranjuez.....	138
2.2.1.2. <i>Querer por solo querer</i> : un regalo de cumpleaños.....	147
2.2.2. <i>MMQMA</i> y <i>QPSQ</i> : “invenciones” con tintes pastoriles y sentido reeducador.....	150
2.2.3. Ecos de la <i>Tragicomedia de don Duardos</i> en dos comedias palaciegas.....	159
2.2.3.1. Un disfraz duardiano y unos cuantos equívocos: elementos clave en el desarrollo dramático de <i>MMQMA</i>	163
2.2.3.2. Alusiones duardianas y otros disfraces en <i>Querer por solo querer</i>	182
2.2.4. Un recorrido por los sueños literarios.....	187
2.2.4.1. <i>El despertar a quien duerme</i> , <i>Más merece quien más ama</i> y <i>La vida es sueño</i>	221
2.2.5. Cuando los libros de caballerías saltan a escena.....	231
2.2.5.1. Una traslación del mundo de los libros de caballerías a la comedia.....	234

2.2.5.2. Amazonas, <i>virgo bellatrix</i> y doncellas guerreras: simientes para la configuración de algunas damas mendozianas.....	241
2.2.6. Una reprimenda a los nuevos nobles a través del amor.....	251
2.2.7. Un retrato de la sociedad.....	283
2.3. <i>Cada loco con su tema</i>	293
2.3.1. Un refrán hecho comedia.....	293
2.3.2. La confrontación de ideas en el tratamiento de temas de interés social en <i>Cada loco con su tema</i>	305
2.3.2.1. Las reprimendas entre risas entran.....	319
2.3.2.1.1. Recursos dramáticos de la comedia de enredo en <i>CLCST</i>	320
2.3.3. Conceptos amorosos en Madrid, la provincia del amor.....	327
2.3.3.1. Recursos lingüísticos al servicio de la simbología amorosa.....	339
2.3.4. La extratextualidad de <i>Cada loco con su tema</i>	341
2.3.4.1. Un donjuan fingido en favor del libre albedrío femenino.....	342
2.3.4.2. Locuras cervantinas en las manías hurtadianas.....	345
2.3.5. Similitudes y diferencias entre <i>Cada loco con su tema</i> y <i>Guárdate del agua mansa</i> de Calderón de la Barca.....	349
2.3.6. Estudio comparativo de <i>Cada loco con su tema</i> y <i>El lindo don Diego</i>	352
2.4. <i>Celos sin saber de quién</i>	353
2.4.1. El tratamiento hurtadiano de un tema universal.....	354
2.4.1.1. El loco amor: fuente de desconfianza y melancolía, o arma del cortejo “fingido” en el galanteo.....	355
2.4.2. Pícaros, terceras y donjuanes en <i>Celos sin saber de quién</i>	379
2.4.3. Una oda al matrimonio libre.....	386
2.4.4. Una comedia con doble comicidad: graciosos y otros personajes risibles.....	391
2.5. <i>Los riesgos que tiene un coche</i>	395
2.5.1. Las costumbres sociales madrileñas del siglo XVII en una comedia.....	395
2.5.2. El coche: una herramienta del galanteo y un elemento de ostentación en el juego de falsas apariencias barroco.....	396
2.5.3. Medianeros y terceras activos y pasivos en busca del amor propio y ajeno....	401
2.5.4. Un sentimiento puro enmarcado en juegos amorosos interesados.....	403
2.5.5. El matrimonio: una puerta hacia la libertad, una entrada a la clausura religiosa o una cárcel de la que escapar.....	406
2.5.6. La nueva forma de entender honor y honra.....	410
2.5.7. Trazas y contratazas: elementos clave en la concatenación de <i>imbroglii</i>	414
2.5.8. Una moraleja escondida entre los entresijos de la comedia.....	424
2.6. <i>El marido hace mujer</i>	425
2.6.1. Las intenciones veladas de <i>El marido hace mujer</i>	425
2.6.2. Una visión del matrimonio en el siglo XVII.....	426
2.6.2.1. Ecos del pensamiento reformista y contrarreformista en cuatro personajes con maneras opuestas de entender el matrimonio.....	434
2.6.3. Don Diego: un elemento clave en los enredos de <i>EMHM</i>	444
2.6.4. Luces y sombras quijotescas en los locos mendozianos.....	451
2.6.4.1. Juan y Sancho de <i>El marido hace mujer</i> , alumbrados y desalumbrados con rasgos cervantino-erasmistas.....	452
2.6.4.2. Momentos de folía ariostesca en <i>El marido hace mujer</i>	465
2.6.5. Terencio, Hurtado y Molière: tres ingenios con tres obras con estructuras dramáticas y argumentales similares.....	468

2.7. <i>Los empeños del mentir</i>	471
2.7.1. Madrid: Corte imperial y ciudad de comedia.....	471
2.7.2. Referencias históricas con fines propagandísticos.....	488
2.7.3. Una pista que despista la fijación de una fecha de composición.....	501
2.7.4. La mentira: una lacra social convertida en un camino hacia el éxito.....	507
2.7.5. La plasticidad del pensamiento a través de métodos de construcción teatral...	525
2.7.6. Cuando el teatro esconde fines críticos y catárticos.....	546
2.7.7. La credulidad burlada: un instrumento al servicio del humor de la comedia...	553
2.7.8. Matrimonio e interés casan bien: una realidad social hecha crítica.....	554
2.8. <i>Ni callarlo ni decirlo</i>	570
2.8.1. Una comedia que destila amor y ambición.....	576
2.8.2. El silencio convertido en símbolo y prueba de amor verdadero y lealtad.....	577
2.8.3. La tradición del <i>speculum principis</i> en <i>Ni callarlo ni decirlo</i> y en otras comedias hurtadianas.....	586

TERCERA PARTE

3. Constantes dramáticas mendozianas.....599

3.1. La dramaturgia hurtadiana: una radiografía social, una herramienta de la política reformista olivaresiana y un ejemplo de cuando el arte rema a favor de los proyectos de Estado.....	599
3.2. El mujer en el matrimonio o un análisis de la defensa del libre albedrío.....	613
3.3. Rastreo de las fuentes del concepto amoroso mendoziano.....	622
3.4. Espacios dramáticos hurtadianos.....	656
3.4.1. El jardín: un oasis de libertad en medio de la opresión social barroca.....	658
3.4.2. El palacio: un escenario de intrigas.....	668
3.4.3. Otros lugares urbanos: la calle, la casa y el coche.....	671
3.5. El humor en el teatro hurtadiano.....	674

CONCLUSIONES.....693

BIBLIOGRAFÍA.....701

Resumen

Ingenio, arte, política y olvido son las cuatro palabras que mejor definen a Antonio Hurtado de Mendoza y su obra, los objetos de estudio de esta tesis que persigue recuperarlos de las sombras de la desmemoria de la historia, la cual relegó el talento dramático hurtadiano, posiblemente, por la conjunción entre arte y política que representan sus comedias.

En esta investigación se ha rescatado de la oscuridad a quien fue el gran poeta y dramaturgo de la corte de Felipe IV y mano derecha del conde-duque de Olivares, así como su teatro mayor a partir de un estudio crítico y pormenorizado de sus comedias, cuyo valor literario, histórico, sociológico y filosófico las convierten en una valiosa fuente de conocimiento del pasado más esplendoroso de la cultura española: los Siglos de Oro. Asimismo, en esta tesis, también se han establecido los rasgos definitorios del teatro mendoziano, los cuales aún estaban por determinar, y se han rastreado las fuentes hurtadianas que pudieron marcar su estilo, así como las concomitancias y discordancias entre sus obras y las de otros dramaturgos contemporáneos nacionales e internacionales de la envergadura de Lope, Cervantes, Calderón o Molière, con el fin de observar el diálogo “interautorial” que Hurtado de Mendoza estableció con sus fuentes y los guiños que otros pudieron brindarle al cántabro en sus piezas dramáticas.

Dicha comparativa ha permitido observar que el talento de Antonio Hurtado de Mendoza fue conocido y reconocido por grandes personalidades del Barroco, así como aludido, de manera más o menos directa, en obras de otros autores, lo cual nos hace pensar en una cierta importancia de su figura y producción dentro del panorama teatral barroco; y que, lejos de deberse a su insignificancia, el motivo de esa inatención de la crítica por su teatro mayor durante tanto tiempo se remonte al descuido, heredado desde la caída del conde-duque, de las comedias hurtadianas, cuya vinculación con la corte y la política reformista olivaresiana debieron abocarlas al olvido.

Palabras clave: Literatura, teatro, Siglos de Oro, Barroco, Felipe IV, Olivares, política reformista, figurón, Lope de Vega, Cervantes, Calderón, Moreto

Abstract

Ingenuity, art, politics and oblivion are the four words that best define Antonio Hurtado de Mendoza and his work, the objects of study of this thesis, that seeks to recover them from the shadows of the disregard of history, which relegated Hurtado's dramatic talent, probably, because of the conjunction between art and politics that his comedies represent.

In this investigation, the great poet and playwright of Philip's IV court and right hand of Olivares was rescued from the darkness, as well as his major theater from a critical and detailed study of this comedies whose literary, historical, sociological and philosophical value make them a valuable source of knowledge of the most splendid past of Spanish culture: the golden centuries. Likewise, in this thesis, the defining features of Mendoza's theater have also been established, which were still to be determined, and the hurtadian sources that could mark his style have been traced, as well as the concomitance and disagreements between his works and those of others contemporaries national and international playwrights of the size of Lope, Cervantes, Calderón or Molière, in order to observe the "interwriters" dialogue that Hurtado de Mendoza established with his sources and the winks that others could give the cantabrian in his dramatic pieces.

This comparison has allowed us to observe that the talent of Antonio Hurtado de Mendoza is known and recognized by great baroque personalities, as well as alluded, more or less directly, in plays by others authors, which makes us think of a certain importance of his figure and production within the baroque theater scene; and that, far from being due to its insignificance, the reason for this lack of criticism for its major theater for so long goes back to the carelessness, inherited since the fall of the count-duke, of the stolen comedies, whose connection with the court and olivaresian reformist policy must have led them to oblivion.

Keywords: Literature, theater, Golden centuries, Baroque, Philip IV, Olivares, reformist policy, *figurón*, Lope de Vega, Cervantes, Calderón, Moreto

ABREVIATURAS

Abreviaturas generales

<i>Acot.</i>	Acotación
Ár. clás.	Árabe clásico
Ár. hisp.	Árabe hispánico
<i>Dicc. Aut.</i>	<i>Diccionario de Autoridades</i>
BAE	Biblioteca de Autores Españoles
BNE	Biblioteca Nacional de España
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
DRAE	Diccionario de la lengua española (Real Academia Española)
F. / ff.	Folio / folios
H.	Hoja
Ms.	Manuscrito
S. a.	Sin autor en el texto
S. f.	Sin fecha de publicación en el texto
S. l.	Sin lugar de publicación en el texto
V. / vv.	Verso / versos
V. / r.	Verso / recto

Abreviaturas para las comedias de Antonio Hurtado de Mendoza

<i>CLCST</i>	<i>Cada loco con su tema</i>
<i>LRQTUC</i>	<i>Los riesgos que tiene un coche</i>
<i>MMQMA</i>	<i>Más merece quien más ama</i>
<i>NHADHA</i>	<i>No hay amor donde hay agravio</i>
<i>NCND</i>	<i>Ni callarlo ni decirlo</i>
<i>QPSQ</i>	<i>Querer por solo querer</i>
<i>EMHM</i>	<i>El marido hace mujer</i>

Agradecimientos

El sabio refranero nos enseña en una de sus paremias más famosas que es de bien nacido ser agradecido. Es por ello que, tomando el consejo de la sabiduría popular, esa en la que tantas veces se inspiraron los poetas dramáticos barrocos más importantes de la historia de la literatura, de los que tanto he aprendido durante esta aventura de tres años llamada tesis, dedicaré unas palabras de agradecimiento a todos aquellos que han contribuido, de forma más o menos directa, a que este trabajo de investigación vea la luz.

En primer lugar, me gustaría agradecer a la Universitat de Barcelona que me haya brindado la oportunidad de cursar los estudios de doctorado. Ha sido un auténtico placer poder contar con el apoyo de una institución educativa de tal renombre.

En segundo lugar, quiero dedicar unas merecidísimas palabras de agradecimiento a mi tutora y ya amiga Lola Josa. Su forma apasionada de transmitir el conocimiento, así como su entusiasmo por la literatura barroca y por el pensamiento humanista despertaron en mí un interés y una curiosidad por ese ámbito de estudio, que me llevaron a iniciar proyectos como esta tesis. Gracias por tu confianza, por tu dedicación y por tus palabras de aliento en todo momento.

Asimismo, también me gustaría agradecer su estoica paciencia, su apoyo, sus ánimos y sus consejos a quien me animó a iniciar esta aventura, así como a todos aquellos de mi entorno que me han apoyado incondicionalmente en el sacrificado, pero enriquecedor y satisfactorio camino que ha supuesto este trabajo de investigación.

Y, por último, muy especialmente, gracias a ti, mi estrella en el firmamento.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Estado de la cuestión

Discreto de Palacio, dictado que, según Antonio Enríquez Gómez, “le honra mucho” por “su excelente tacto cortesano, el feliz ingenio que le adornaba, y su carácter agradable, a la par que franco y desenfadado (que) le aseguraron aquella intimidad o privanza literaria que gozó con el monarca”¹; *Aseado lego*, sobrenombre crítico que le otorga Góngora²; “sentencioso Mendoza”, que, junto al conceptuoso Villaizán, llegó, en palabras de Gracián, a lo sumo en la perfección de estos asuntos del ingenio”, pues “parece que no se puede decir más de lo que ambos dijeron, ni llegar a más bizarría del verso, preñez de estilo, profundidad de concepto, gravedad de sentencias, invención de enredo”³; “claro honor del Academia/ del Tajo” cuyo “dulce entendimiento/ a lisonjas parece que... apremia”⁴; “docto palaciego y aliñado escritor cómico, cuyas comedias fueron ramilletes fragantes y admiración”⁵; “Plato quinto de las Musas... por ser quien ha escrito... con grande... agudeza, y no menos decoro y honestidad, parte que la consiguen pocos de los que se ejercitan en escribir chistes y donaires”⁶; difícilmente reemplazable, dice Vélez de Guevara en uno de sus poemas⁷...

Con estos elogios se refirieron a Hurtado de Mendoza sus contemporáneos. Encomios de cuyas palabras se desprende el reconocimiento del que gozó en aquellos días tanto su figura como sus obras, muy especialmente, las dramáticas, cuyo éxito en las tablas fue incuestionable. La historia lo dejó patente en escritos como el prólogo de Sancho de Paz a la edición valenciana de

1 Barrera, 1860:247.

2 Crespo, en su edición a *Cada loco con su tema/Los empeños del mentir* apunta que García Enterría sostiene la posibilidad de que el conde de Villamediana lo llamara “el pulido lego” (Crespo, 2012:45; Enterría, 1986:XI).

3 “Discurso XLV” de Baltasar Gracián en *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, Madrid, Cátedra, 1998.

4 Con dichas palabras se refiere Lope de Vega a Hurtado de Mendoza en la epístola que le dedica en *La Circe* (1624).

5 Palabras de Francisco Bernardo de Quirós (Celsa, 2005:257-258).

6 Salas de Barbadillo, en *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*, Madrid, 1635, fol. 128, (Celsa, 2005:258).

7 “Si no con su ingenio, / si no tan atentamente, / a las ausencias precisas/ de un Mendoza, pueda un Vélez/ ser su luminare minus, / su consonante en rehenes, / ser su, a falta de pan, tortas, / y su poeta teniente”, (Crespo, 2012:68).

1618 de *El entremés de Miser Palomo*; en *Para todos*, donde Montalbán⁸ recuerda lo aplaudidas que fueron las obras de Mendoza en los teatros, y en poemas de la época que reflejan las envidias que su éxito pudo suscitar⁹. Sin embargo, a pesar de la importante figura que fue en su época y de su talento como poeta dramático, lo cierto es que el tiempo lo ha ido borrando y su nombre fue cayendo en el olvido, cuando no quedó relegado a sucintas menciones en algunas historias de la literatura. Menciones escasas y superficiales, pero, en definitiva menciones que, como bien apunta Mario Crespo, “parece que (lo) mantienen en un prudente <conocimiento de mínimos>”¹⁰ que ayuda a que Hurtado de Mendoza no desaparezca del todo. Pero es insuficiente. Como hacen notar algunos estudiosos, “carecemos de un libro que combinando la sociología literaria con la crítica de poesía nos describa la vida y milagros de aquellos astros menores del teatro como Hurtado de Mendoza... que mediaron entre la comedia de los corrales y la comedia áulica”¹¹ y “falta una verdadera edición moderna y crítica de (su) corpus teatral y se puede afirmar que queda todo por hacer, a pesar del gran esfuerzo crítico y de los muchos datos proporcionados por Davies”¹².

Quizás el cambio en el gusto artístico, el “estilo oscuro” del que algunos críticos hablan, que Hurtado fuera poco cuidadoso en imprimir sus obras teatrales, pues “solo dio por sí a la estampa la titulada: *Querer por solo querer*, en el año de 1623”¹³; o, simplemente, la pereza de los estudiosos, como apunta García de Enterría¹⁴ o Miguel Manescal en su prólogo a *El Fénix*

8 “Si no el primero, de los de la primera clase de este ejercicio, como lo confirman tantos aplausos repetidos en los teatros”, Montalbán, *Para todos*, 1632, fol. 357 v (Celsa, 2005:257).

9 “Don Antonio Hurtado de Mendoza/ viva feliz y entre las Musas bellas/ goze premio el ingenio de que goza/ obligando a la envidia mil querellas”, Francisco de Herrera Maldonado en *Sannazaro español. Los tres libros del Parto de la Virgen nuestra Señora; traducción castellana de verso heroyco latino por el Licenciado Don Francisco de Herrera Maldonado, canónigo de la Sta. Iglesia Real de Arbas de León, natural de la villa de Oropesa*, en Madrid, por Fernando Correa de Montenegro, a costa de Andrés Carrasquilla, 1620, a partir del f. 57 (Crespo, 2012:44).

10 Crespo, 2012:12.

11 Eugenio Asensio, 1971:111-112.

12 Taravacci, 2010:658.

13 Barrera, 1860:247. Por otro lado, Davies apunta que solo se preocupó por su poesía.

14 “No se pretende... elevar a don Antonio Hurtado de Mendoza a niveles de valor poético y de aprecio que evidentemente no alcanzó durante su vida como escritor. Pero sí es bueno reconocer una injusta pereza que ha impedido la lectura de un poeta y un dramaturgo que tuvo una voz personal, un modo de hacer peculiar que alcanzó, en la opinión de sus contemporáneos, cultos o no, un nivel alto y además bien merecido, por el que recibió el apelativo de el discreto de Palacio” (Crespo, 2012:12).

*castellano*¹⁵, podrían ser algunos de los motivos por los que hoy en día Hurtado aún no ocupa el lugar que le pertenece en el canon dramático del Siglo de Oro español.

No obstante, a pesar del descuido que tanto él como los estudiosos posteriores han tenido sobre su *corpus*, aparecieron sus obras, como dice La Barrera, “ya sueltas, ya en colecciones de varios autores” (1860:247). En este apartado no se hará mención a las ediciones sueltas, ya que en otro epígrafe de este estudio se expondrá de forma pormenorizada el recorrido de cada una de las piezas dramáticas del autor. Sin embargo, sí se prestará atención a las colecciones.

Entre las misceláneas de la época que incluyen obras de Hurtado de Mendoza cabe mencionar *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores: segunda parte* (1630), *Parte treinta de comedias famosas de varios autores* (1636, se reeditó en 1638 y 1639), *Entremeses de varios autores o Entremeses de Cádiz* (1646), *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas* (1651), *Primera parte de Comedias escogidas de los mejores de España y Flor de los mejores doce comedias de los mayores ingenios de España, sacadas de sus verdaderos originales* (1652), *Laurel de comedias: quarta parte de diferentes autores* (1653), *Parte treinta y una de Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España* (1669), *Primavera numerosa de muchas armonias luzientes, en doce comedias fragantes: parte quarenta y seis, impressas fielmente de los borradores de los más célebres plausibles ingenios de España* (1679), o *El Fénix castellano* (1690) que, junto a la traducción al inglés en 1670 de la obra *Querer por solo querer*, son indicativo de la buena consideración que tenía Hurtado de Mendoza en la época.

Merece una especial atención *El Fénix castellano*, ya que es la primera vez que aparece un volumen que pretende compilar exclusivamente las obras de Hurtado de Mendoza, aunque, como apunta Davies, no fue más que un relámpago en la noche. Ni mucho menos incluye todo su *corpus* dramático, pero, como mínimo, fue, como dice Miguel Manescal en el Prólogo “A quien leyere. Lector”, una “resurrección primera de sus bellísimos conceptos” y un paso al frente que nunca antes se había dado ni planteado. Años más tarde, en 1728, Medel del Castillo toma *El Fénix* y lleva a cabo una segunda edición, bajo el título *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas con la celestial ambrosía del admirable poema sacro de María Santíssima; último suave divino aliento de aquel canoro Cisne, el más pulido, más aseado, y el más Cortesano Cultor de las Musas Castellanas: don Antonio Hurtado de Mendoza, Comendador de Zurita, del Orden de Calatrava, Secretario de cámara y de Justicia de la Magestad del Rey don Phelipe IV en la Suprema Inquisición*, que

15 “el más pulido, el más aseado, y el más cortesano cultor de las Musas Castellanas, tarde, aunque no mal redimidas de las ingratas perezas de su patria, encuentran oy las publicas attentiones de la agena”, en *El Fénix castellano D. Antonio de Mendoça, Renascido de la gran Bibliotheca d’el ilustrissimo Señor Luis de Sousa, arçobispo de Lisboa, Capellán Mayor, del Consejo de Estado d’el Serenissimo Rey de Portugal*, Lisboa, 1690.

pretende, además de recuperar a un “Autor, que la injuria del tiempo havia obscurecido”, injuria porque sus obras son “suave néctar” e “hijas de tan elevado erudito Cultor de las Musas Castellanas”, corregir y aumentar la edición de 1690, ya que tiene intención de corregir los “muchos yerros por descuido de la Imprenta” y añadir “algunas obras que según la Biblioteca de Nicolás Antonio refiere se tienen por verdaderas del autor” (prólogo de Medel del Castillo); pero, a pesar de estas intenciones, en realidad, la edición de 1728 sigue siendo incompleta. No obstante, no se le puede quitar mérito, ya que desde entonces nunca más se ha planteado recopilar toda su obra de forma cuidada. Como mucho se han recuperado o reeditado algunas obras sueltas, o se han incluido sus tres entremeses conocidos dentro de antologías entremesiles o de teatro breve.

En cuanto a referencias o estudios sobre la obra mendoziana, valga apuntar la mención que hace Luzán en su *Poética* (1789) sobre Hurtado, al que, si no valora positivamente como poeta, en consonancia con sus ideas respecto al estilo gongorino del que Mendoza hace uso, sí lo elogia como dramaturgo¹⁶. En la misma década, el Conde de Aranda comisionó a Bernardino de Iriarte examinar qué obras españolas se podrían incluir dentro de los clásicos artísticos adecuados, y de las 600 obras estudiadas, se recomendaron 70, entre las cuales se encontraban tres de Mendoza (“a substantial proportion in fact of his total production for the theatre”, Davies, 1971:308-309). No obstante, estas observaciones positivas no eran generales, ya que, según deja constancia *El Censor*, respecto a la representación de *Los Empeños del mentir* en 1821, cuando las piezas de Hurtado se llevaban a escena, el resultado era lamentable y abundaban las críticas a su lenguaje:

“El lenguaje cómico de Mendoza es tan débil como si genio dramático. A veces imitador del neologismo de Quevedo, a veces satírico con alusiones que nos son tan desconocidas como las de Persio, tal vez gongorino con algunos buenos rasgos poéticos, tal vez político adocenado, no son sus versos los que han de cubrir la vulgaridad de una fábula o la inverosimilitud de la intriga”

El Censor, 62, 6 de octubre de 1821, 127 (Crespo, 2012:19)

En todo caso, entre los eruditos, Hurtado siguió recibiendo elogios y su obra continuó teniéndose en cuenta de una u otra manera. En 1858 Mesonero Romanos recoge tres de sus comedias en el segundo tomo de *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega* dentro de la colección de la Biblioteca de Autores Españoles, con el objetivo de “examinar y apreciar los títulos

16 Luzán “imputed the responsibility for the spread of bad taste” a Góngora (Davies, 1971:308). Su estilo era “pomposo y hueco, lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis, de retruécacos, y de mas transposiciones del todo nuevas y extrañas en nuestro idioma” (Luzán, 1789:81-82/Davies, 1971:308). En cuanto al teatro del Siglo de Oro comenta lo siguiente: “Al mismo tiempo que Calderón escribieron otros poetas cómicos, que si bien no se le igualaron, algunos le siguieron bastante de cerca. Los que dejaron más nombre son Don Agustín Moreto, Don Francisco de Roxas, Don Antonio de Mendoza...”, Luzán: 1789, libro I, 24 y libro III, 30 (Crespo, 2012:19).

de Mendoza como poeta dramático, y colocarle en el lugar en el que le corresponde entre el sublimado asiento á que le elevó en vida la adulación cortesana, y el absoluto olvido á que le relegó luego la posteridad”. En los apuntes biográficos y críticos del prólogo apunta sobre Hurtado: “ Su gran talento y erudición y su rica vena poética, unidos á lo ilustre de su cuna, le colocaron en tan brillante posición en la esplendorosa corte del Buen Retiro, que por muchos años compartió con Lope, Calderón, Quevedo y otros ingenios privilegiados, el favor del Monarca, el aplauso de la corte y la estimación del público” (Mesonero Romanos, 1858:XXVII), “pero dejóse arrastrar mucho más de lo que convenía por aquella exageración y amaneramiento propios de la escuela gongorina, de aquella sutileza de conceptos, de aquel discreto de la frase, que, rayando muchas veces en lo incomprensible y tenebroso, era y es siempre ridículo á los ojos de la razón y de la crítica sensata... pero sin duda eran el estilo único y propio que debía resonar bajo aquellos dorados artesones” (Mesonero Romanos, 1858:XXVIII). En 1860 La Barrera también incluye unos apuntes biográficos y una relación de las piezas dramáticas de Hurtado de Mendoza en *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. En 1866, don Francisco José Orellana, en *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*, incluye dos comedias de Mendoza y le dedica las siguientes palabras: “El poeta cortesano por excelencia, el prototipo de los escritores palaciegos, que tanto ilustraron el Parnaso español con sus obras, como contribuyeron al abatimiento de las letras y á la decadencia de la nación con su servilismo literario” (1866:907). En 1876, Marcelino Menéndez Pelayo participa, junto a Gumersindo Laverde, en el proyecto de la realización de una “Antología de poetas montañeses” para la “Sociedad de Bibliófilos Cántabros”, con la intención de incluir autores “de antaño y ogaño” (Crespo, 2012:20).

Entre esos autores “de antaño” iba a aparecer Hurtado de Mendoza, de quien se iban a reproducir “no solo las composiciones líricas selectas, sino algunas dramáticas, escogiendo con preferencia las no incluidas en la Biblioteca de Rivadeneira” (Menéndez Pelayo, 1876/ Crespo, 2012:20). Proyecto interesante, ya que, consciente de que, a pesar de la labor de Mesonero Romanos, aún quedaban buenas obras de Hurtado por reeditar, se pretendía seguir recuperando y haciendo accesible el resto de la obra mendoziana. Sin embargo, Menéndez Pelayo apenas trabajó en ello y, al final, el proyecto quedó en agua de borrajas.

En 1911 Cotarelo en su afán de reunir en su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, los “fugaces destellos de la radiante y majestuosa Talía española” (Prólogo, 1911:I), es decir, el teatro menor, recoge los tres entremeses conocidos de Hurtado y habla de él como del “poeta lírico ingenioso y autor dramático de gran relieve, aunque por desgracia sus empleos y cargos políticos alejaronle en edad temprana del cultivo de la escena” (1911:LXXI).

Hasta el momento se ha hablado de obras compilatorias y de menciones puntuales. Sin embargo, en el siglo XX comienzan a aparecer estudios específicos de algunas obras y/o de la figura de Hurtado de Mendoza. Así, por ejemplo, en 1902, Manuel Amor Meilán publica un estudio sobre *El marido hace mujer*. En 1947, Rafael Benítez Claros, en su prólogo a las *Obras* poéticas también le dedica unas palabras: “Entre los literatos de segundo orden del siglo XVII, es don Antonio Hurtado de Mendoza uno de los que más se aproximan a los buenos maestros, si no en la inventiva y fuerza creadora, sí en la agudeza de su ingenio, su mucha gracia y gallardo estilo. Y entre todos se distingue por un fino aire cortesano: en temas y tratamiento, gustos de gran señor; pero, muy hijo de su raza, tiene también inesperadas y sabrosas salidas de gusto popular: combinación ésta bien española”. En 1971, Eugenio Asensio en *Itinerario del entremés* dedica un capítulo al análisis de los entremeses de don Antonio Hurtado de Mendoza, en el que concluye que dicho autor pone de moda el entremés que sigue la técnica de revista, remite a las posibles fuentes y modelos de los entremeses mendozianos, apunta sobre quiénes dejaron influencia, destaca, si no un cierto feminismo, un nuevo tratamiento de la mujer (en referencia a *El Doctor Dieta*: “es caso único en el entremés que se complace en representar a Eva liviana y taimada”, Asensio, 1971:119); y le atribuye el uso definitivo del verso en el entremés.

En este mismo año, en 1971, posteriormente al *Itinerario del entremés*, aparecen los estudios más importantes hasta día de hoy sobre la figura y obra de Antonio Hurtado de Mendoza: los llevados a cabo por el hispanista galés Gareth Alban Davies, el cual, en su día, aportó la luz necesaria para que pudiéramos vislumbrar a este autor que injustamente, durante años, había estado sumido en la oscuridad. Sus estudios se han convertido en un referente, en bibliografía indispensable para todos aquellos que pretendemos adentrarnos en Hurtado. Así pues, es imprudente, por no decir impensable, pasar por alto lo que el profesor Davies dejó escrito tanto en su tesis (*A poet at court*) como en sus artículos respecto a dicho autor. En *A poet at court*, aparece una biografía extensa y documentada de Mendoza, se hace un estudio crítico de su poesía, de sus entremeses y de sus comedias, entre las cuales dedica un capítulo en exclusiva a *Querer por solo querer*, la única pieza a la que Hurtado presta atención para imprimir. También incluye una relación de todos sus escritos, tanto obras poéticas y dramáticas, como discursos y relaciones de fiestas, como escritor al servicio real. Tampoco se olvida Davies de hacer un repaso de la repercusión de su obra en los siglos posteriores a su muerte ni de mencionar su influencia en otros países como Inglaterra o Francia. Entre sus artículos destaca “A chronology of Antonio de Mendoza’s Plays” (1971), donde justifica la cronología que propone para el *corpus* teatral de Hurtado de Mendoza.

Por último, huelga comentar las conclusiones a las que llega con sus estudios: “Mendoza’s plays in general are not very different from those of his contemporaries” (1971:292) y “In the

Spanish theatre, Mendoza's genius is of a secondary order" (1971:302). Sin embargo, alaba sus entremeses, le atribuye cierta originalidad en la configuración de los graciosos o figuras donaire, hace notar la recurrente aparición de Madrid en sus comedias para elogiar los logros de Olivares, algo que también va relacionado con el significado político de su teatro, que siempre pretende halagar a sus clientes reales y a su privado; constata un trato distinto de la mujer y lo considera "a minor exponent of the art of *costumbrismo*" (1971:297).

Como puede verse, Davies hace muchas aportaciones valiosas y nuevas en la época, pero que no dejan de ser estudios teóricos que continúan sin acercar la obra hurtadiana al público.

Algo que parece cambiar años después, cuando empiezan a aparecer de forma aislada algunas de sus comedias. Así, por ejemplo, en 1980, aparece una edición anotada de *Cada loco con su tema* en el marco de la tesis de Noemi E. Ramos, y, en 1994, se presenta la de una comedia de Hurtado desconocida hasta el momento: *Ni callarlo ni decirlo*, obra de la que se anuncia su existencia en 1981, en el *Bulletin of the Comediantes*, y cuyo manuscrito, según apunta John V. Falconieri, encargado de la edición de 1994, se encuentra en la Biblioteca Vaticana de la colección Barberini Latini #3481. En el prólogo, Falconieri dice de las comedias de Mendoza que están "empapadas de la sociedad y las costumbres de la corte de su época, comedias llenas de reflexiones morales", e incluye la clasificación cronológica de las obras de Mendoza que estableció Davies en 1971. Asimismo, hay constancia de la existencia en la biblioteca de la Universidad de Missouri, Columbia, de una edición crítica de *Ni callarlo ni decirlo*, como resultado de la tesis doctoral de Eric William Vogt en 1988, bajo el título *A Critical Edition of "Ni callarlo ni decirlo" by Antonio Hurtado de Mendoza*.

También en 1994, Claude Chauchadis publica "Nuevo examen del *Examinador Miser Palomo*: cuarenta notas al ingenioso entremés de Antonio Hurtado de Mendoza", artículo que incluye cuarenta notas que pretenden hacer más comprensible dicho entremés, y que anuncia la existencia de una traducción al francés de *Miser Palomo* en *La Bibliothèque de la Pléiade* (en un conjunto de traducciones de entremeses del siglo XVII al francés. Dicho artículo nace la necesidad de guías de lectura para el entendimiento pleno de la pieza, pues cuando se dispusieron a traducir el entremés al francés "fue la obra que más dificultades de comprensión planteó, presentándose como un verdadero desafío al traductor" (1994:213).

Siguiendo con los estudios teóricos, en 1978, Lanot escribe un interesante artículo sobre la comedia *El marido hace mujer o el trato muda costumbre*: "El feminismo de Antonio Hurtado de Mendoza: la comedia *El marido hace mujer y el trato muda costumbre*". En él reflexiona sobre el supuesto feminismo de Hurtado y sobre si la obra se estaría haciendo eco de la corriente profeminista que podría existir en los debates filosóficos y morales que ocuparían a la Corte en la

primera mitad del siglo XVII. Por otro lado, relaciona peculiaridades en el trato que hace Mendoza del matrimonio y, en especial, de la mujer respecto a otras comedias de la época: la disolución del matrimonio por la humillación a la esposa sin motivos¹⁷, o la “equiparación entre la esposa como persona, como yo, y el marido, cuando no entre la mujer y el hombre” (1978:119), aunque dentro de unos límites que no alteran el orden social ni la norma moral. Por último, aporta características por las que otorga a uno de los personajes, don Sancho, la categoría de “figurón a medias”, y se atreve a apuntar similitudes entre el argumento de la comedia (tolerancia para la mujer) con la vida personal del autor (“casado con una niña y obligado a sufrir el destempe de la demasiada razón de una mujer de pocos años, muy noble, muy autorizada, muy rica y que en su poder le ve mal logrado todo”, 1978:122-123).

En 1992, Anita K. Stoll, en su artículo “The dual levels of Antonio Hurtado de Mendoza’s *Cada loco con su tema*”, apunta que *Cada loco con su tema* es “an interesting and valuable social document that mirrors and criticizes court society, presenting some widely debated social issues of the day in both comic and serious tone” y que fue considerada “a jewel of Spanish Golden Age comedy” (1992:73). Por otro lado, nos habla de dos niveles de interpretación de la comedia: como obra de corte, repleta de referencias a personas específicas, o como comedia para un público en general, pues la combinación de situaciones cómicas junto a la presentación de cuestiones sociales y morales subyacentes proporciona tanto penetrar en la vida y en las personalidades cortesanas como entretener a un espectador general. Por último, merece la pena destacar el análisis que realiza tanto de los temas que se tratan en *Cada loco con su tema* (dinero, galanteo, matrimonio, nobleza, apariencias) como de los personajes que aparecen (indiano, mujer casadera, marido, tía/dueña/Celestina).

En 1997, Brioso Santos en “De Madrid a Getafe: una comedia de Lope de Vega y un entremés de Hurtado de Mendoza” pone en relación el entremés *Getafe* con *La villana de Getafe* de Lope de Vega. Para ello, presta atención al tema y a su tratamiento, y a la estructura que se desarrolla.

En 2001, en el contexto del Festival de Teatro Clásico de Almagro, se sube al escenario *Los empeños del mentir*, obra escogida para la ocasión por la compañía de José Estruch en su política de llevar a escena textos poco conocidos del teatro clásico español¹⁸. Como comentarios a esta

17 “Tal proceso radica en una visión de la mujer que creo bastante original y propia de A. Hurtado de Mendoza” (Lanot, 1978:117).

18 “Con *Los empeños del mentir* la apuesta por los textos olvidados es aún más fuerte que en años anteriores. Antonio Hurtado de Mendoza es hoy un autor relegado a los estudios de hispanistas”, 2002:359.

representación, aparecen en 2002, bajo el título “Coloquio sobre *Los empeños del mentir* de Antonio Hurtado de Mendoza”, las notas de dirección y de adaptación de la obra, por Ignacio García y Fernando Doménech respectivamente.

En 2002, David Castillejo incluye tres comedias de Hurtado de Mendoza, en concreto, las que aparecen en la Biblioteca de Autores Españoles (BAE) de Mesonero Romanos, en *Guía de 800 comedias del Siglo de Oro para el uso de actores y lectores, con el preámbulo “Tres diálogos: estatal, racional y teatral”*. En las páginas que dedica a Hurtado de Mendoza, hace un brevísimo comentario de cada una de las tres obras mencionadas y, aunque hace alguna crítica negativa de alguna pieza¹⁹, en general, tiene un buen concepto sobre el dramaturgo y, por eso, lo incluye en su *Guía*: “De seriedad profesional, con un buen control del diálogo, a veces reflexivo y filosófico, pero sin ninguna vibración poética. No es culterano ni artificioso en su lenguaje. Utiliza tramas convencionales de la sociedad madrileña y les da un giro hábil, con cierto esnobismo social” (2002:497).

En 2004, Ignacio Arellano en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro* dedica un capítulo al teatro hurtadiano, al que considera que, aunque “ocupa una posición secundaria en el marco de la dramaturgia aurisecular”, “merece examen, tanto por reflejar de manera significativa ciertas convenciones como por su papel de esbozo o precedente de obras o tendencias” (2004:124). Comenta de sus comedias que son “ingeniosas, bien construidas y exploran las modalidades de la sensatez y el buen sentido” (2004:116), que “desde el punto de vista de la estructura tiende a esquemas de elaborada sencillez, con simetrías arquetípicas, en el camino hacia la fórmula combinatoria de la comedia calderoniana, y destaca... el extremado ingenio” (2004:124); y, en cuanto a los personajes, apunta que los “excesivos, incapaces de responder con buen sentido y honradez a las peripecias vitales, fracasan; los capaces de esa integración, triunfan” (2004:116). Por otro lado, presta especial atención a las tres comedias publicadas por Mesonero Romanos, las “únicas asequibles del poeta”, según Arellano. En la línea de Lanot y retomando lo dicho en los estudios relacionados anteriormente, Ignacio Arellano remarca el tratamiento del matrimonio en *El marido hace mujer y el trato muda costumbre*, la oposición entre las parejas don Sancho-doña Juana y don Juan-doña Leonor, la mirada satírica de los vicios sociales o su influencia en Molière. De *Los empeños del mentir* dice que es “un ejemplo de comedia de capa y espada con tendencia a la graciosidad figuronesca” (2004:118) y de *Cada loco con su tema* que es una comedia de figurón, se analiza la figura del montañés y se recuperan las ideas expuestas por Lanot y Vitse en *Éléments pour une théorie du figuron*. Por último, dedica unas palabras a los entremeses, de los que destaca la

19 Respecto a *Cada loco con su tema* dice lo siguiente: “La obra está mal compuesta en estructura y diálogo, que apenas merece ser representada” (2002:498).

aparición en ellos de las figuras y figurones; y resume, de alguna manera, lo aportado por Eugenio Asensio en su *Itinerario del entremés*.

Sin embargo, estas no son las únicas observaciones que Arellano hace al respecto de la dramaturgia de Mendoza. También hace menciones en algunas historias de la literatura, como por ejemplo, la que se encuentra en su *Historia del teatro español del siglo XVII*. No obstante, son menciones que recogen lo dicho anteriormente, sin nuevas aportaciones. Cabe hacer una mención especial a la aparición en 2015 de su artículo “Cuestiones de edición de textos del Siglo de Oro a propósito de *Cada loco con su tema*, de Hurtado de Mendoza”, que pretende “ser un conjunto de ejemplos de ciertas cuestiones que deben tenerse en cuenta a la hora de hacer una edición -crítica o no, pero sobre todo crítica- de un texto aurisecular” (p.90), además de una crítica a la edición a cargo de Mario Crespo *Cada loco con su tema/Los empeños del mentir*, publicada en Cátedra en 2012, “sobre la que se plantean enmiendas, explicaciones y fijaciones textuales que se consideran adecuadas” (2015:89).

La edición de Crespo incluye las dos comedias citadas de Hurtado con el fin de recuperar a un dramaturgo que con el paso del tiempo había quedado relegado, algo que se confiere de sus comentarios en la introducción²⁰, en la que Crespo hace un breve resumen de algunas de las cosas que se han dicho hasta el momento sobre Hurtado de Mendoza y su obra, reproduce un listado de su *corpus* basado en las relaciones ya publicadas en otros estudios, y da cuatro pinceladas de las obras que edita; pero todo ello, de forma muy superficial. No hay un estudio en profundidad y no aporta nada nuevo. Es más, según Arellano en su artículo de 2015, ni tan siquiera logra fijar ni anotar correctamente las comedias que edita. El catedrático de la Universidad de Navarra excusa la mala *praxis* de Crespo aduciendo que su profesión no es la de filólogo, por lo que no tiene por qué conocer la metodología que debe seguirse para editar una comedia barroca. Ahora bien, le acusa de haberse “(entro)metido” en terreno pantanoso sin conocimiento del medio, del mismo modo que advierte a las editoriales de que deben tener mayor cuidado a la hora de escoger editores, “so pena de degradar colecciones” (2015:90).

En su artículo Arellano, también, da las instrucciones que todo buen editor debe seguir (manejar, cotejar y examinar las erratas de todos los testimonios existentes de la obra que nos disponemos a editar; y entender y puntuar correctamente el texto que vamos a fijar), las cuales nota que no cumple Crespo, pues toma como base un impreso de 1728, el cual Arellano considera una mala edición, en lugar del autógrafo, hace una modernización abusiva del texto, puntúa erróneamente, de modo que la lectura se convierte en una “carrera de obstáculos” (2015:97); y hace

20 “¿Es posible que un autor tan conocido en su época como Antonio Hurtado de Mendoza... sea tan poco (re)conocido en la actualidad? No solo es posible, sino que se trata de un caso excepcional en su cierto olvido y la injusticia que supone no reivindicar su figura y su producción literaria” (Crespo, 2012:11).

anotaciones equivocadas que indican que el editor no entendió el texto cuando lo fijó. Como resultado: “deturpaciones por mala comprensión” y más de cien errores en la totalidad de la comedia, que equivaldrían a uno por página. Esto lleva a Arellano a proponer en su artículo enmiendas a *Cada loco con su tema* (ya que detenerse solo en esta comedia ya es mucho y “como ejemplo de problemas sin resolver suficiente”, 2015:90), notas que en su opinión faltan y serían necesarias para que un lector no familiarizado con el teatro del Siglo de Oro pueda entender la comedia, corrige notas a pie de página mal interpretadas, puntúa nuevamente. Con lo que llega a la conclusión de que “si se quiere leer esta comedia de Hurtado de Mendoza habrá que volver a editarla en condiciones” (2015:108).

Por último, cabe mencionar el artículo de George Peale en 2009, “*Querer por solo querer*. Un hito en la historia materialista del teatro cortesano”. Este es uno de los pocos estudios dedicados a la comedia *Querer por solo querer*, la cual se presenta como la gran fiesta teatral que fue, tal y como demuestran los documentos que acreditan el gasto desorbitado que supuso llevarla a cabo.

Por otra parte, cabe hacer una mención especial a la bibliografía que trata la repercusión de Hurtado de Mendoza fuera de España.

En su artículo de 1999 “Sir Richard Fanshawe y *Querer por sólo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza”, Ángel Gómez García se hace eco de la fama de Mendoza en Inglaterra. Se tiene constancia de que hacia 1654 ya había una traducción al inglés de una de las comedias más apreciadas del autor, *Querer por solo querer*, aunque su traductor, Sir Richard Fanshawe, la dio a conocer en 1658 en su colección *Opuscula*. En su dedicatoria apunta que después de treinta años, “los ejemplares de la comedia escasean muchísimo y se los busca con gran avidez, incluso en la misma España” (1999:121). Tan conocida era la obra y su autor que incluso un dramaturgo inglés de la época, Sir John Suckling, en *The Goblins*, hace que uno de sus personajes la mencione. Un año después, en 1659, el Conde de Clarendon, Sir Edward Hyde, en una carta a Fanshawe habla de la comedia de Hurtado como de “una obra de la que he escuchado muchas alabanzas y de la que no consiguió, aunque lo intentara, adquirir ejemplar alguno cuando estuvo en España” (1999:131). Pero la difusión de la comedia no se reduce al ámbito escrito. Por lo que sabemos, Richard Fanshawe también se encargó de llevar a escena en su país la comedia en una representación que se llevó a cabo en su casa y que interpretaron sus hijas.

Otro país que también se dejó vislumbrar por el arte de Hurtado fue Francia. Entre los especialistas que han dedicado algún estudio a la influencia de Mendoza en autores franceses encontramos a Maurice Bardon y su artículo “Mendoza, Lesage, Beaumarchais” (1962) o a Arthur Tilley que, en su libro *Molière* de 1921, apuesta por la influencia de Hurtado en *L'École des maris*. En ella ve una inspiración que se basa en una semejanza fundamental: “in which there are two

brothers, not dissimilar in character to Ariste and Sganarelle, who are married to two sisters, and whose opposite ideas on the subject of female liberty produce much the same results as in Molière's play. The fact, however, that one of the sisters in the Spanish play is called Leonor is an argument that tells as much against as for Molière's indebtedness. But M. Martinenche acknowledges that there is nothing Spanish in the treatment of *L'École des maris*, and this is the important point" (1921:74-75). En una línea similar, Aubrun, en *La comedia española (1600-1680)*, obra publicada en 1968, apunta que el autor francés debe literariamente al castrense, y aprovecha también para añadir que *El marido hace mujer y el trato muda costumbre* no es una intriga sin más, sino que "revela una nueva mentalidad en la clase privilegiada y una desazón espiritual y moral que podría llevar a una toma de conciencia de los derechos y deberes sociales de la mujer como tal" (1968:156). Por último, Luis Lozano, en "Moratín y Molière" (1971) también defiende que Molière se basó en la obra de Hurtado para su *Escuela de maridos* y que Mendoza, a su vez, directa o indirectamente, en *Los adelfos*, obra latina que gira en torno al mismo tema.

Tras analizar la bibliografía existente sobre Antonio Hurtado de Mendoza y su obra, se confirman las sospechas sobre la necesidad de llevar a cabo un estudio y análisis exhaustivo de la dramaturgia mendoziana y de recoger todo su *corpus* teatral en un volumen en el que aparezcan, fijados y anotados cuidadosamente, todos sus entremeses y comedias, con el fin de facilitarle el acercamiento con el lector moderno. Solo así se podrán cristalizar definitivamente esos intentos frustrados del pasado que supusieron *El Fénix castellano* de 1690 o las *Obras líricas y cómicas* de 1728, y se logrará recuperar al ingenioso Mendoza de las penumbras del pasado y de la oscuridad de la incompreensión. Esa es la intención de esta tesis, resurgir al Fénix de sus cenizas 400 años después de su nacimiento, revivirlo, y todo ello a través de sus letras, pues como dejó fijado Shakespeare en su soneto "when in eternal lines to time thou grow'st, / So long as men can breathe, or eyes can see, / So long lives this, and this gives life to thee".²¹

21 "Habiendo quien respire y pueda ver, / todo esto sigue vivo y tú también", trad. Andrés Ehrenhaus, Editorial Paradiso, Buenos Aires, 2009.

Objetivos

Redescubrir la obra del dramaturgo barroco Antonio Hurtado de Mendoza es uno de los principales objetivos de esta tesis.

Como bien decíamos al finalizar el “Estado de la cuestión”, pese al peso que tuvo en el panorama social y político la figura de Hurtado de Mendoza, y a pesar de la repercusión y éxito de sus obras entre sus contemporáneos, el poeta de corte por excelencia de Felipe IV nunca obtuvo el merecido reconocimiento literario por parte de la historia. Su biografía y su producción teatral fueron relegadas y tímidamente conocidas por unos pocos *bookworms* que se atrevieron a adentrarse en esos escondites literarios que tantos tesoros guardan a veces.

Entre esos ratones de biblioteca se encontraba quien escribe estas líneas, que en 2011 realizó como trabajo de final de máster una edición crítica de una de las comedias más deliciosas de Hurtado de Mendoza: *Querer por solo querer*. Ahí fue cuando servidora, tras horas y horas de dedicación, se dio cuenta de la valía del dramaturgo cántabro, ya no solo por su calidad dramática, sino que también por el valor histórico de su producción teatral; así como del despropósito de que la crítica literaria lo tuviera arrinconado y olvidado.

Todo ello despertó la curiosidad y las ganas del relanzamiento y redescubrimiento de una personalidad e ingenio que intuí que, como mínimo, tendría cierta importancia en el panorama teatral barroco, ese que todavía está por descifrar y cuyo canon aún está por completar.

Por este motivo, aun plenamente consciente de que queda otra tarea pendiente de realizar, de la que, posiblemente, con el tiempo me podré ir ocupando, me estoy refiriendo a la modernización y edición de las piezas mendozianas e, incluso, a su puesta en escena con el fin de acercarlas, ya no solo a un público selecto y entendido, sino que a un auditorio general, al cual ciertos comportamientos y errores sociales de antaño podrían recordarles a algunos de los que se cometen en la actualidad; lejos de llevar a cabo una tarea similar a la realizada en el máster, en lugar de escoger otra comedia hurtadiana y editarla, opté por el estudio global de su obra.

Así pues, el objetivo de esta tesis traspasa las limitaciones que supone centrarse en una única pieza. Y es que, en esta ocasión, la intención de este trabajo es obtener una visión general de la producción dramática hurtadiana, determinar las constantes teatrales mendozianas y comprender la forma de ver el mundo de Hurtado, así como la manera de reflejarla y de integrarla con los diferentes elementos dramáticos en el escenario. Solo así, adentrándonos de lleno en toda su creación, empapándonos de su quehacer teatral, interiorizando su ingenio, podremos llevar a buen puerto ese idilio de representar en un futuro, más allá de la finalización de esta tesis, sus comedias, así como ese anhelo de revivirlo y de otorgarle el lugar que merece en la historia de la literatura.

Para conseguir este primer propósito, se hace necesario buscar en sus piezas aquellos rasgos que denotan su estilo, su sello, esa marca personal que permite diferenciarlo del resto y que posibilita reconocer si una pieza nació o no de su pluma; así como observar si llevó a cabo innovaciones teatrales de las que otros pudieron beber para crear sus obras, lo cual le podría brindar un papel en el canon teatral español.

Por ello, otro de los cometidos de esta tesis será atender a su repercusión en otros autores nacionales e internacionales, y atender a las intertextualidades y al diálogo “interautorial” tan habitual en el siglo XVII, del que también participó Hurtado de Mendoza.

Todo ello permitirá darle un lugar en el complejo entramado teatral del barroco y en ese engranaje literario llamado *continuum*.

Asimismo, debido a esta importancia que intuimos que puede tener su producción en el panorama teatral y literario, con esta tesis nos proponemos llevar a cabo un estudio pormenorizado de su teatro mayor, lo cual, además de permitirnos recuperar y dar a conocer los títulos olvidados de la dramaturgia hurtadiana²², nos facilitará extraer rasgos que serán su impronta dramática y cuya presencia permitirán defender su autoría incluso en aquellas comedias que carezcan de firma.

Por último, conviene explicitar otro de los propósitos de este trabajo, el cual podría guardar cierta relación con la búsqueda de una posible explicación al injustificado olvido de un personaje que, a pesar de haber realizado algunas aportaciones al panorama literario, y aunque cosechó éxitos y despertó admiración en sus coetáneos, no logró pasar a la historia como sí lo hicieron otros de menor calado. Posiblemente, su vinculación con Olivares y su pensamiento, acorde con la reforma olivaresiana, el cual, teniendo en cuenta el papel de Hurtado en la corte, muy probablemente, tuviera una fuerte presencia en su producción artística, llevaron a que su obra fuera relegada a partir de la caída del poder del Conde-Duque.

Así pues, otro de los objetivos de este trabajo de investigación es analizar la relación entre arte y poder o política en Hurtado de Mendoza, es decir, si sus comedias rezuman ideas olivaresianas y si persiguen, como intuimos, un fin político-reformista.

En definitiva, tres son los propósitos principales de esta tesis. En primer lugar, volver a la vida, metafóricamente hablando, a un autor relegado y a una obra olvidada. En segundo lugar, analizar y dar a conocer el teatro mayor mendoziano, lo cual nos permitirá determinar las constantes dramáticas de su producción, así como conocer su forma de entender el género dramático. Y, por último, demostrar la vinculación entre el arte dramático hurtadiano y la política reformista olivaresiana.

²² Decimos que esta tesis pretende recuperar los títulos más olvidados de Hurtado porque se centra en el estudio de su teatro mayor, el cual carece de un análisis detallado, que, por ejemplo, su teatro menor sí posee.

Metodología

Si bien etimológicamente el término *filología* (del griego φιλολογία) significa “amante de las palabras”, “interés por las letras”, dicho vocablo también refiere a esa rama científica que se encarga del estudio de una lengua, así como de la literatura y cultura de un pueblo. Y es precisamente desde esa perspectiva objetiva y científica desde la que se ha abordado esta tesis.

Partiendo de la idea de que la filología es una ciencia y de que el estudioso literario debe tener un ojo científico y un carácter serio y riguroso, este trabajo de investigación, aunque parta, como hemos presentado en los objetivos, de una serie de suposiciones que marcan el punto de partida de la aventura investigadora, estas no se convertirán en afirmaciones hasta que no se encuentren las pruebas necesarias que permitan sustentarlas. Así pues, el principal enfoque metodológico de esta tesis es científico y “empírico”²³, pese a que el objeto de estudio corresponda al ámbito de las denominadas ciencias del espíritu o del pensamiento, tristemente infravaloradas en los últimos tiempos.

Otorgándole la misma importancia que a cualquier otro objeto de estudio propiamente científico, en este trabajo nos hemos enfrentado a la dramaturgia hurtadiana cual analista de laboratorio. De forma meticulosa, hemos recabado y analizado toda la información existente respecto al teatro mendociano, lo cual queda recogido en el estado de la cuestión; y, posteriormente, se ha procedido a la localización del teatro mayor de Antonio Hurtado de Mendoza, fuente primaria, cuyo análisis nos permitiría aclarar el acierto o desacierto de las hipótesis de las que parte este estudio.

En ese proceso de búsqueda de las comedias mendocianas, ha sido fundamental el uso del método ecdótico que, si bien, en este caso, no perseguía editar y reproducir fielmente los textos originales del autor, sí nos serviría para resolver problemas de datación y de autoría, los cuales, como bien sabemos, son habituales en los textos antiguos, que, cuando no presentan rúbrica, aparecen con adjudicaciones autoriales erróneas. Esto fue lo que nos encontramos con algunos títulos hurtadianos, los cuales o no aparecían firmados o eran atribuidos a Hurtado a la vez que a otros autores. Es el caso de *El señor de las Buenas Noches*, *El galán sin dama*, *La infelice Dorotea* o *El premio de la virtud*.

Si bien esto es lo común incluso en aquellos autores recelosos de su fama, que se ocuparon de que nadie les usurpase su obra, ¿qué no sucedía con esos otros, como Hurtado, despreocupados o

23 Método empírico en el sentido de que todo lo que se explica o se presenta como certero en esta tesis se apoya en evidencias y ejemplos de las propias comedias mendocianas, que demuestran la veracidad de las aseveraciones verbalizadas; de ahí que haya un gran número de citas en este trabajo, que se aleja de la simple opinión para fundamentarse en todo momento en razonamientos demostrables.

descuidados con su producción! Por este motivo, a la hora de seleccionar el material hurtadiano que analizaríamos en esta tesis, se vio oportuno el uso del método ecdótico, que nos ayudaría a determinar las comedias de autoría segura mendoziana y, por tanto, a escoger las obras que se estudiarían, es decir, que se tomarían como referencia para afirmar o descartar las hipótesis planteadas al inicio del trabajo. Así pues, esta metodología nos ayudó a descartar aquellas obras cuya autoría era cuestionable y que, lejos de llevarnos a extraer conclusiones certeras sobre la dramaturgia hurtadiana, podrían llevarnos a equívocos y a desviarnos del verdadero propósito de este trabajo, que, pese a que también pretenda comentar las comedias mendozianas, no es su objetivo principal, por lo que puede permitirse no analizar aquellas piezas que presenten muchas dudas de autoría o coautoría, como es el caso de *Dom João de Espina*.

Una vez identificado el número de comedias que serían estudiadas en esta tesis, nos haríamos, como mínimo, con la copia más antigua y, por tanto, más próxima a la fecha de composición, lo cual nos permitiría trabajar con la muestra, hablando en términos científicos, menos manipulada o alterada, y, en consecuencia, con lo que nos podría aportar la información más fiable sobre el objeto de estudio²⁴.

24 Pese a haber trabajado con las copias más cercanas a la fecha de composición de las comedias hurtadianas, estas no han sido las únicas ediciones de cada obra estudiadas en este trabajo de investigación. Es por este motivo que las citas que se incluyen en esta tesis no siempre corresponden a extractos de la copia más antigua. Generalmente, los ejemplos que pretenden dar soporte a las teorías expuestas a lo largo de este trabajo, han sido tomados de aquellas ediciones o impresos que venían numerados o versificados, y que permitían indicar con mayor facilidad la localización de los versos citados en el conjunto de la comedia. Concretamente, las citas han sido extraídas de las siguientes ediciones:

Hurtado de Mendoza, A. *Comedia famosa “No hay amor donde hay agravio”*, en *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España, sacadas de sus verdaderos originales*, Madrid, 1652, h. 25r-42v.

Hurtado de Mendoza, A. *Más merece quien más ama de don Antonio Hurtado de Mendoza y de don Juan de Vera y Villaruel*, en *Comedias nuevas escogidas. Primavera numerosa de muchas armonías lucientes, en doce comedias fragantes: parte cuarenta y seis, impresas fielmente de los borradores de los más célebres plausibles ingenios de España*, Madrid, a costa de Francisco Sanz, 1679, h. 197v-213v [i.e. 217v].

Hurtado de Mendoza, A. *Querer por solo querer. Una comedia rescatada del olvido*. Edición introducción y notas a cargo de Raquel Lorenzo, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2011.

Hurtado de Mendoza, A. *Cada loco con su tema*. Edición a cargo de Mario Crespo, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 147-270.

Hurtado de Mendoza, A. *Celos sin saber de quién. Comedia famosa*, s.l., s.f.

Hurtado de Mendoza, A. *Comedia famosa “Los riesgos que tiene un coche”*, Madrid, 1750.

Finalmente, las comedias estudiadas serían las siguientes, las cuales se presentan acompañadas con la relación de los diferentes manuscritos e impresos conservados hasta fecha de hoy.

No hay amor donde hay agravio

Hurtado de Mendoza, A. *Comedia famosa “No hay amor donde hay agravio”*, en *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España, sacadas de sus verdaderos originales*, Madrid, 1652, h. 25r-42v²⁵.

Hurtado de Mendoza, A. *No hay amor donde hay agravio. Comedia famosa*, Zaragoza, 1674²⁶.

Hurtado de Mendoza, A. *No hay amor donde hay agravio*, en *El Fénix castellano don Antonio de Mendoza renacido de la gran biblioteca del ilustrísimo señor Luis de Sousa*, 1690, Lisboa, pp. 181-217²⁷.

Hurtado de Mendoza, A. *No hay amor donde hay agravio*, en *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas con la celestial ambrosía del admirable poema sacro de María Santísima*. Segunda impresión, corregida y enmendada de los muchos yerros que en la primera había cometido el descuido de la imprenta, añadidas algunas obras que se tienen por ciertas y verdaderas del autor, por mano de don Ambrosio Cano, Madrid, en la oficina de Juan de Zúñiga, a costa de Francisco Médel del Castillo, 1728, pp. 261-297²⁸.

Más merece quien más ama

Hurtado de Mendoza, A. *Comedia famosa. Más merece quien más ama de don Antonio de Mendoza*, s.l., s.f²⁹.

Hurtado de Mendoza, A. *El marido hace mujer*, en *Comedias de diferentes autores. Parte treinta de comedias famosas de varios autores*, en Zaragoza, en el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1636, pp. 255-290.

Hurtado de Mendoza, A. *Los empeños del mentir*. Edición de Mario Crespo López, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 271-387.

Hurtado de Mendoza, A. *Ni callarlo ni decirlo*, Edición digital: http://www.dominiopublico.es/libros/H/Antonio_Hurtado_de_Mendoza/Antonio%20Hurtado%20de%20Mendoza%20-%20Ni%20Callarlo,%20ni%20Decirlo.pdf

25 Impreso conservado en la BNE con la signatura R/1804150 y R/30986. Según La Barrera, en la primera impresión van todas las comedias sin autor. Fue publicado en Madrid por Diego Díaz de la Carrera, a costa de Mateo de la Bastida.

26 Publicada por los Herederos de Diego Dormer.

27 Impreso conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo con la signatura 29723, y en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo con la signatura CGI-0413.

28 El *Índice* de Medel atribuye este título a Gaspar Saravia y Mendoza. De hecho, Davies apunta: “an edition may possibly exist with such an attribution” (1971:330).

29 Según Crespo, se encuentra en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia con la signatura T-96 (3).

Hurtado de Mendoza, A. *Más merece quien más ama*, en *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores: segunda parte*, Barcelona, 1630, 22 h.

Hurtado de Mendoza, A. *Comedia famosa. Más merece quien más ama de A. H. de M. y J. de Vera Tassis. Primera parte de comedias escogidas*, vol. 46, 1652³⁰.

Hurtado de Mendoza, A. *Más merece quien más ama de don Antonio Hurtado de Mendoza y de don Juan de Vera y Villarroel*, en *Comedias nuevas escogidas. Primavera numerosa de muchas armonías lucientes, en doce comedias fragantes: parte cuarenta y seis, impresas fielmente de los borradores de los más célebres plausibles ingenios de España*, Madrid, a costa de Francisco Sanz, 1679, h. 197v-213v [i.e. 217v]³¹.

Hurtado de Mendoza, A. *Más merece quien más ama*, en *El Fénix castellano Don Antonio de Mendoza renacido de la gran biblioteca del ilustrísimo señor Luis de Sousa*, 1690, Lisboa, pp. 297-340.

Hurtado de Mendoza, A. *Más merece, quien más ama*, en *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas con la celestial ambrosía del admirable poema sacro de María Santísima*. Segunda impresión, corregida y enmendada de los muchos yerros que en la primera había cometido el descuido de la imprenta, añadidas algunas obras que se tienen por ciertas y verdaderas del autor, por mano de don Ambrosio Cano, Madrid, en la oficina de Juan de Zúñiga, a costa de Francisco Médel del Castillo, 1728, pp. 377-420.

Querer por solo querer

Hurtado de Mendoza, A. *Comedia famosa. Querer por solo querer de Antonio de Mendoza. Fiesta que se representó en el Real Palacio de su Majestad*, f. 1 y ss³².

Hurtado de Mendoza, A. *La gran comedia de "Querer por solo querer" de don Antonio de Mendoza*, ff. 1-131³³.

Hurtado de Mendoza, A. *Querer por solo querer*, 1601, s.l., s.f.³⁴.

Hurtado de Mendoza, A. *Querer por solo querer. Comedia que representaron las señoras Meninas a los años de la reina nuestra señora*, Madrid, a costa de Juan de la Cuesta, 1623.

Hurtado de Mendoza, A. *Querer por solo querer. Comedia que representaron las señoras meninas a los años de la reina nuestra señora*, Lisboa, 1639³⁵.

Hurtado de Mendoza, A. *Querer por solo querer*, en *Comedias nuevas escogidas. Parte treinta y una de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, en Madrid, por Joseph Fernández de Buendía a costa de Manuel Meléndez, 1669, pp. 1-72.

30 Dicha edición se localiza en el British Museum.

31 La edición original de 1679 se ubica en la BNE. No obstante, también se puede encontrar una versión digital en la Biblioteca Virtual Cervantes, reproducción llevada a cabo a partir de *Primavera numerosa de muchas armonías lucientes en doce comedias fragantes. Parte cuarenta y seis*, 1679.

32 Davies refiere la existencia de esta edición en la BNM con la signatura Ms./3661.

33 Davies refiere la existencia de esta edición en la BM Harleian con la signatura Ms./3386. El manuscrito data del siglo XVII, el título aparece en el f. 1 y se ha perdido la dedicatoria.

34 Este manuscrito se encuentra en la BNE bajo la signatura MSS/22622. Está incompleto, puesto que le falta el final, y fue adquirido en 1992 por John L. Gili Oxford.

35 Dicha edición se localiza en el British Museum con la signatura 11726.

Hurtado de Mendoza, A. *Querer por solo querer. To love only for love sake: dramatic romance represented at Aranjuez before the king and queen of Spain to celebrate the birthday of that king by the meninas*, London, a costa de William Godbid, 1670³⁶.

Hurtado de Mendoza, A. *Querer por solo querer. To love only for love sake: dramatic romance represented at Aranjuez before the king and queen of Spain to celebrate the birthday of that king by the meninas*, London a costa de William Godbid, 1671.

Hurtado de Mendoza, A. *Querer por solo querer. Comedia famosa que representaron las señoras meninas a los años de la reina*, en *El Fénix castellano don Antonio de Mendoza renacido de la gran biblioteca del ilustrísimo señor Luis de Sousa*, 1690, Lisboa, pp. 341-425.

Hurtado de Mendoza, A. *Comedia famosa. Querer por solo querer fiesta que representaron las señoras meninas a los años de la reina nuestra señora*, en *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas con la celestial ambrosía del admirable poema sacro de María Santísima*. Segunda impresión, corregida y enmendada de los muchos yerros que en la primera había cometido el descuido de la imprenta, añadidas algunas obras que se tienen por ciertas y verdaderas del autor, por mano de don Ambrosio Cano, Madrid, en la oficina de Juan de Zúñiga, a costa de Francisco Médel del Castillo, 1728, pp. 177-260.

Hurtado de Mendoza, A. *Querer por solo querer. Una comedia rescatada del olvido*. Edición introducción y notas a cargo de Raquel Lorenzo, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2011³⁷.

Cada loco con su tema

Hurtado de Mendoza, A. *Cada loco con su tema*, s.l., s.f.³⁸.

Hurtado de Mendoza, A. *Cada loco con su tema*³⁹, Madrid, 1630.

Hurtado de Mendoza, A. *Cada loco con su tema o el montañés indiano*, en *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas con la celestial ambrosía del admirable poema sacro de María Santísima*. Segunda impresión, corregida y enmendada de los muchos yerros que en la primera había cometido el descuido de la imprenta, añadidas algunas obras que se tienen por ciertas y verdaderas del autor, por mano de don Ambrosio Cano, Madrid, en la oficina de Juan de Zúñiga, a costa de Francisco Médel del Castillo, 1728, pp. 421-464.

Hurtado de Mendoza, A. *Cada loco con su tema o el montañés indiano*, en Mesonero Romanos, R. *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega. Tomo II. Colección escogida y ordenada con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos*, Madrid, 1858, pp. 457-476.

Hurtado de Mendoza, A. *Cada loco con su tema o el montañés indiano*, en Orellana, F.J. *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero, coleccionado e ilustrado con una introducción, notas*,

36 Richard Fanshawe traduce y parafrasea *Querer por solo querer* bajo el título *To love only for love sake*. Para ello, se basa en la edición de 1623.

37 Dicha edición corresponde a un trabajo de final de máster.

38 El manuscrito se encuentra en la BNE bajo la signatura MSS. MICRO/21293. Como fecha aproximada se registra el año de 1601. Por otro lado, cabe añadir que en el trabajo *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, se refiere a la existencia de un manuscrito de la comedia hurtadiana en la colección Barberini Latini de la Biblioteca Vaticana bajo la signatura 3489. Data del siglo XVII y consta de 48f. (en blanco el 17v. y el 33v), está escrito por dos manos y presenta una cubierta delantera manuscrita (Cacho, 2009:127).

39 Manuscrito localizado en la BNE con la signatura Mss. MICRO/14988. Edición autógrafa y firmada en Madrid en fecha 29/08/1630. La datación de la censura corresponde al año 1631 y la llevó a cabo Francisco José López de Salazar el día 6 de mayo de 1631 en Valencia. En 2009, se llevó a cabo una edición digital facsímil del manuscrito.

observaciones críticas y biografía de los principales autores, Barcelona, 1866-1869, vol. III (1867), pp. 201-231.

Hurtado de Mendoza, A. *Cada loco con su tema o el montañés indiano*, en Mesonero Romanos, R. *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega. Tomo II. Colección escogida y ordenada con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos*, Madrid, Atlas, 1951.

Ramos, N. *A critical edition of Antonio Hurtado de Mendoza's: Cada loco con su tema*, Tulane University, University Microfilms International, 1980, pp. 34 y ss.

Hurtado de Mendoza, A. *Cada loco con su tema / Los empeños del mentir*. Edición a cargo de Mario Crespo, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 147-270.

Celos sin saber de quién

Hurtado de Mendoza, A. *Celos sin saber de quién. Comedia famosa*, s.l., s.f.⁴⁰.

Los riesgos que tiene un coche

Hurtado de Mendoza, A. *Lo que es un coche en Madrid*, s.l., s.f.⁴¹.

Hurtado de Mendoza, A. *Los riesgos que tiene un coche*, en *Comedias nuevas escogidas. Laurel de comedias: cuarta parte de diferentes autores dirigida a don Bernardino Biancalana*, en Madrid, en la imprenta real, a costa de Diego de Balbuena, 1653, f.116r-136r⁴².

40 Obra ubicada en el British Museum bajo la signatura 11728.

41 Como título uniforme de la comedia consta el siguiente: *Los riesgos que tiene un coche*; y como autor personal, Antonio Hurtado de Mendoza, aunque en el título pone que es de Lope de Vega Carpio, el cual aparece como autor secundario. En cuanto a la datación, es deducible de la tipografía, por lo que se propone como fecha orientativa principios del siglo XVII. Dicha copia podemos encontrarla bajo la referencia T/55343/14. Asimismo, conviene hacer notar la existencia de dos obras más con el mismo título atribuidas a Lope de Vega:

de Vega, L. *Lo que es un coche en Madrid. Comedia famosa de Lope de Vega Carpio*, s.l., s.f., ff. 1-18v.

Sobre este impreso, Davies apunta que se encuentra en el British Museum con la signatura 11728, concretamente, en el n.º 14 de un volumen de sueltos.

de Vega, L. *Lo que es un coche en Madrid*, en *Partes extravagantes. Comedias de Lope de Vega Carpio*, Parte 26, Zaragoza, 1645.

Según informa Davies, esta copia proviene de una reimpresión de una edición original de 1632-1633.

No obstante, este título no solo es atribuido a Hurtado de Mendoza y a Lope de Vega. En *A poet at court*, Davies informa de la mención en el *Índice* de Fajardo de la existencia de un suelto con el mismo título atribuido a Calderón, así como la referencia en el *Índice* de Medel de dos obras tituladas *Los riesgos que tiene un coche*: una correspondiente a Hurtado de Mendoza y la otra, a Calderón.

42 Localizable en la Biblioteca Nacional con la signatura R/22657, T-i./16 (IV), T-i./119 (IV), 8/35287 y 8/39636; en la Biblioteca de Castilla-La Mancha/ Biblioteca Pública del Estado de Toledo bajo la signatura 1-887 (7), 1-885 (5) y 1-903 (8); y en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo con la referencia CGP-67 (7).

Hurtado de Mendoza, A. *Comedia famosa “Los riesgos que tiene un coche”*, Madrid, 1750⁴³.

Hurtado de Mendoza, A. *Los riesgos que tiene un coche*, Valencia, en la imprenta de los hermanos de Orga, 1792.

El marido hace mujer

Hurtado de Mendoza, A. *El marido hace mujer*, en *Comedias de diferentes autores. Parte treinta de comedias famosas de varios autores*, en Zaragoza, en el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1636, pp. 255-290.

Hurtado de Mendoza, A. *Comedias parte treinta compuestas por diferentes autores*, en Sevilla en la imprenta de Andrés Grande, 1638, pp. 255-290⁴⁴.

Hurtado de Mendoza, A. *Parte treinta de las comedias de diferentes autores y de los más célebres de esta Corte*, en Zaragoza, en el Hospital de Nuestra Señora de Gracia, 1639, pp. 255-290.

Hurtado de Mendoza, A. *El trato muda costumbres*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte veinte y ocho*, Zaragoza, 1639.

Hurtado de Mendoza, A. *El trato muda costumbres*, en *Comedias nuevas escogidas. Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España*, Madrid, 1652⁴⁵.

Hurtado de Mendoza, A. *El trato muda costumbre*, en *El Fénix castellano don Antonio de Mendoza renacido de la gran biblioteca del ilustrísimo señor Luis de Sousa*, 1690, Lisboa, pp. 218-253⁴⁶.

Hurtado de Mendoza, A. *Comedias Españolas. La famosa comedia del marido hace mujer compuesta por don Antonio de Mendoza*, vol. III, 1692, f. 1-51v.

Hurtado de Mendoza, A. *El marido hace mujer y el trato muda costumbre*, Madrid, en la imprenta de Antonio Sanz, 1745.

Hurtado de Mendoza, A. *Comedia famosa “El trato muda costumbre”*, s.l., s.f⁴⁷.

Hurtado de Mendoza, A. *El marido hace mujer y el trato muda costumbre*, en *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas con la celestial ambrosía del admirable poema sacro de María Santísima*. Segunda impresión, corregida y enmendada de los muchos yerros que en la primera había cometido el descuido de la imprenta, añadidas algunas obras que se tienen por ciertas y verdaderas del autor, por mano de don Ambrosio Cano, Madrid, en la oficina de Juan de Zúñiga, a costa de Francisco Médel del Castillo, 1728, pp. 298-333.

Hurtado de Mendoza, A. *El marido hace mujer y el trato muda costumbre*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega. Colección escogida y ordenada con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los*

43 Impresión a cargo de Antonio Sanz.

44 Ubicada en la Real Biblioteca con la referencia XIX-2010.

45 Impreso por Domingo García Morras, a costa de Juan de San-Vicente.

46 Ubicado en la Biblioteca Menéndez Pelayo bajo la signatura 29723, y en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo con la referencia CGI-0413.

47 Fecha deducida de la época de actividad del impresor del Riego en Valladolid (1700-1760). Se localiza en la Biblioteca de la Universidad de Valencia bajo la signatura A-D4, y en el British Museum con la referencia 11728.

autores, noticias bibliográficas y catálogos, por don Ramón de Mesonero Romanos, Tomo II, Madrid, 1858, pp. 421-436.

Hurtado de Mendoza, A. *El marido hace mujer y el trato muda costumbre*, en *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero, coleccionado e ilustrado con una introducción, notas, observaciones críticas y biografía de los principales autores por don Francisco José Orellana*, Barcelona, edición a cargo de Salvador Manero, 1866-1869. Vol. III (1867), pp. 175-199.

Los empeños del mentir

Hurtado de Mendoza, A. *Comedia famosa de “Los empeños del mentir”*, en *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España, sacadas de sus verdaderos originales*, en Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, a costa de Mateo de la Bastida, 1652, h. 43-84 [i.e. 64].

Hurtado de Mendoza, A. *Los empeños del mentir*, en *El Fénix castellano don Antonio de Mendoza renacido de la gran biblioteca del ilustrísimo señor Luis de Sousa*, 1690, Lisboa.

Hurtado de Mendoza, A. *Los empeños del mentir*, en *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas con la celestial ambrosía del admirable poema sacro de María Santísima*. Segunda impresión, corregida y enmendada de los muchos yerros que en la primera había cometido el descuido de la imprenta, añadidas algunas obras que se tienen por ciertas y verdaderas del autor, por mano de don Ambrosio Cano, Madrid, en la oficina de Juan de Zúñiga, a costa de Francisco Médel del Castillo, 1728.

Hurtado de Mendoza, A. *Comedia famosa de “Los empeños del mentir”*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Tomo 45, 1858.

Hurtado de Mendoza, A. *Los empeños del mentir*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega. Colección escogida y ordenada con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos, por Don Ramón de Mesonero Romanos*, Tomo II, Madrid, Atlas, 1951.

Hurtado de Mendoza, A. *Los empeños del mentir*. Edición a cargo de Fernando Doménech, Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático, Fundamentos, 2002, pp. 131-213.

Hurtado de Mendoza, A. *Cada loco con su tema / Los empeños del mentir*. Edición de Mario Crespo López, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 271-387.

Ni callarlo ni decirlo⁴⁸

Hurtado de Mendoza, A. *Ni callarlo ni decirlo*, s.l., s.f.⁴⁹.

Hurtado de Mendoza, A. *Ni callarlo ni decirlo*. Edición de E. Vogt e Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992.

Hurtado de Mendoza, A. *Ni callarlo ni decirlo*. Edición de J. Falconieri, Erfurt, Reichenberger, 1994.

48 Pese a que en este apartado se relacionen las copias conservadas en papel, cabe decir que de *Ni callarlo ni decirlo* podemos encontrar varias ediciones en formato digital.

49 María Teresa Cacho, en su artículo “Los manuscritos teatrales españoles de la biblioteca apostólica vaticana”, informa de la existencia de un manuscrito de *Ni callarlo ni decirlo* en la colección Barberini Latini bajo la signatura 3481. Dicho ejemplar data del siglo XVII, consta de 58 folios (h. 1v., 21 y 58v en blanco) y presenta la cubierta delantera manuscrita (2009:122). Años antes, concretamente en 1981, en la revista *Bulletin of the Comediantes*, también se había dejado constancia de esta referencia.

Y estas son las obras que se descartaron, debido a las confusiones autoriales que presentan.

El Señor de las Buenas Noches

Cubillo de Aragón, A. *Comedia famosa “El señor de buenas noches”*, s.l., s.f⁵⁰.

El galán sin dama

Hurtado de Mendoza, A. *Comedia famosa “El galán sin dama”*, en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*, Alcalá, en casa de María Fernández, a costa de Tomás Alfay, 1651, pp. 170-206⁵¹.

Hurtado de Mendoza, A. *Comedia famosa “El galán sin dama”*, en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*, en Madrid, por María de Quiñones, a costa de Manuel López, 1653, pp.170-206⁵².

Hurtado de Mendoza, A. *Comedia famosa “El galán sin dama”*, s.l., s.f⁵³.

Calderón de la Barca, P. *Comedia famosa “El galán sin dama”*, Valladolid, s.f⁵⁴.

Calderón de la Barca, P. *El galán sin dama*, en *Jardín ameno de varias y hermosas flores cuyos matices son doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España*. Parte XVI, Madrid, 1704.

La infelice Dorotea

De Claramonte, A. *La infelice Dorotea*, Madrid, 1620⁵⁵.

50 Según consta en el impreso, “se imprimió por don Antonio de Mendoza”, lo cual “debió de ser malicia de algún emulo mío”. Bartolomé Romero la estrenó en Granada y Roque de Figueroa, en Madrid. Pese a que no contiene fecha, se ha deducido, a partir de la tipografía, que debió publicarse entre 1651-1750.

En cuanto a la autoría, conviene hacer notar que La Barrera indica que es una obra atribuida a don Antonio Hurtado de Mendoza. No obstante, en los titulillos consta que el autor fue Álvaro Cubillo de Aragón. Rastreamos otras referencias a este título en: *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España, sacadas de sus verdaderos originales* (h. 203v-220), donde, según La Barrera, en la primera impresión van todas las comedias sin autor; y en un manuscrito procedente del duque de Osuna, que presenta correcciones y letra de varias manos, cuya licencia de representación fue dada en Madrid el 23 de enero de 1658, por Juan Navarro de Espinosa.

51 Según La Barrera, en la primera impresión van todas las comedias sin autor; no obstante, el título fue atribuido a Antonio Hurtado de Mendoza.

52 Como título uniforme aparece *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*.

53 Se calcula que la fecha de impresión debió de ser entre 1650-1750, lo cual se deduce de la tipografía. Cabe decir que se encuentra un ejemplar de esta misma edición en la parte 16 de *Jardín ameno*, que se localiza en la BNE bajo la signatura Ti/120 V.16. Según Urzáiz Tortajada, *El galán sin dama* es una comedia de Hurtado, pero fue atribuida a Calderón (2002:370).

54 En la referencia bibliográfica del impreso conservado en el British Museum se apunta que la obra fue escrita por Pedro Calderón de la Barca “or rather, by Antonio Hurtado de Mendoza”. En cuanto a la fecha, aparece como datación de impresión posible, es decir, entre interrogantes, el año 1750.

55 Manuscrito dedicado a Juan Bautista Valenciano, autor de comedias. La licencia de representación fue concedida por Pedro Vargas Machuca, en Madrid, el 12 octubre 1622. Como autor personal aparece el nombre de Andrés de Claramonte, pero más abajo, en nota al título se apunta: “Escrita, en su mayor

Premio de la virtud

El premio de la virtud y sucesos prodigiosos de Don Pedro Guerrero., s.l., s.f., s.a⁵⁶.

Dom João de Espina

AA.VV. *Comedia nova intitulada “Dom João de Espina”. Segunda parte*, 1783⁵⁷.

A continuación, haciendo uso de varias metodologías, se haría una lectura y estudio crítico de cada una de las piezas dramáticas seleccionadas para la realización de este trabajo. Para ello, y más teniendo en cuenta el valor simbólico y connotativo que los autores otorgaban a las palabras en los Siglos de Oro, sería indispensable aplicar un método analítico, que no nos permitiese perdernos detalles encubiertos esenciales para nuestra investigación; hermenéutico o exegético, que nos ayudase a traducir o interpretar los mensajes ocultos de los textos⁵⁸; e interdisciplinar o multidisciplinar, puesto que es fundamental contextualizar socialmente, políticamente, históricamente y filosóficamente una obra para comprenderla en su totalidad y, más aún, cuando esa obra se sitúa en una época en la que historia, pensamiento, política y arte confluyen. De ahí la riqueza y complejidad de las obras de antaño y, muy especialmente, barrocas, las cuales no solo suponen una aportación cultural al panorama artístico, sino que también a otros ámbitos como los mencionados, de los cuales se hace eco la dramaturgia hurtadiana, la cual incluye dentro de la literatura, aspectos sociológicos como los comportamientos y cambios sociales; históricos, como la situación política del momento; o filosóficos, como la forma de pensar de la época. Esa transversalidad de disciplinas constatable en las comedias mendozianas, así como el conocimiento de que la literatura forma parte de un engranaje de influencias que imposibilitan la existencia de la pureza literaria, hace impensable o, mejor dicho, incorrecto afrontar el estudio del teatro de Antonio

parte, por Antonio Hurtado de Mendoza”. Conviene decir que es un texto en el que abundan los tachones.
56 Impreso ubicado en la BNE con la signatura T/20151. Pese a que no aparece autor, La Barrera le atribuyó la autoría a Antonio Hurtado de Mendoza.

57 Manuscrito ubicado en la Biblioteca Nacional de Portugal. Las notas bibliográficas informan de que es una copia autógrafa de António José de Oliveira y de que es una comedia en tres actos escrita en verso. Asimismo, apuntan que es una traducción de *Don Juan de Espina. Segunda parte*, obra publicada en Madrid por la imprenta de Antonio Sanz en 1730; y que existe una edición sevillana de los años veinte del siglo XVIII, la cual es atribuida a Antonio Hurtado de Mendoza. No obstante, son tres los nombres que aparecen referenciados en la obra portuguesa: se presenta como autor a José de Cañizares; como autor incierto, a Hurtado de Mendoza; y como escritor de los folios 178-179, a António José de Oliveira.

58 Dicha interpretación siempre se ha basado en el significado literal y/o simbólico que tenían las palabras o los recursos literarios en la época. Con esto se quiere decir que las comedias siempre se han leído con ojos y mentalidad del siglo XVII, puesto que hacerlo de otro modo hubiera significado llevar a cabo una mala lectura de la producción hurtadiana.

Hurtado de Mendoza como si fuera un bloque aislado. Sería un craso error ignorar las referencias a otros ámbitos del conocimiento, que podrían darnos la clave del estilo dramático hurtadiano, del mismo modo que sería una gran equivocación obviar las alusiones o las reminiscencias a otros autores u obras que podrían explicar la forma hurtadiana de hacer teatro, el papel más o menos innovador de Hurtado y su posición en el panorama teatral. Es por ello que en esta tesis ha sido vital llevar a cabo un análisis interdisciplinar, así como de las intertextualidades y del diálogo interautorial e intrautorial presente en las piezas dramáticas mendozianas.

Para realizar este análisis se ha utilizado un método comparatista, propio de la literatura comparada, el cual ha permitido observar los puntos concomitantes y discordantes con autores del pasado, pero también contemporáneos a Hurtado, lo cual ha facilitado la ubicación del dramaturgo cántabro en la historia de la literatura, esa en la que apenas ocupaba espacio.

Una vez finalizado el estudio crítico y pormenorizado de las nueve comedias mendozianas que se analizan en esta tesis⁵⁹, aplicando nuevamente el método comparatista, esta vez entre las piezas mendozianas, se han buscado las analogías, los puntos en común, las semejanzas entre ellas para, con un trabajo de abstracción, construir el tercer bloque de esta tesis, el cual pretendía determinar las constantes dramáticas hurtadianas, esto es, aquellos rasgos que se repiten en todas sus piezas y que son una marca autorial que ayudan a reconocer si detrás de un texto se encuentra verdaderamente Hurtado de Mendoza. Para establecer la quintaesencia mendoziana se utilizó un método sintético que permitiese resumir, condensar la información desplegada en el cuerpo de este trabajo.

Esta metodología sintética, opuesta a la analítica que ha primado en esta tesis, es la que también se ha utilizado para redactar las conclusiones, cuyo fin es, además de recapitular aquellas ideas que consideramos esenciales y que no queremos que pasen inadvertidas al lector, concretar y aclarar la veracidad, la falsedad o los matices de las hipótesis expuestas al inicio de la investigación, así como exponer las aportaciones y utilidad de este trabajo para el ámbito académico.

Como puede observarse, a lo largo de toda la tesis se ha optado por seguir un método sistemático, que permitiese organizar y jerarquizar la amplia y compleja información que se manejaba, la cual se ha distribuido en cuatro apartados: el primero, titulado “Una víctima del olvido”, que coincide con el primer objetivo de este trabajo, es decir, con la intención de presentar y redescubrir la figura y la obra dramática mendoziana; el segundo, denominado “El teatro mayor mendoziano: la constatación del ingenio de un genio”, que, cumpliendo con el segundo propósito que nos marcábamos al iniciar esta tesis, incluye un análisis exhaustivo y pormenorizado de nueve

⁵⁹ Conviene advertir que no en todas las comedias se han analizado los mismos aspectos. Todas y cada una de ellas son singulares, por lo que no siempre se han estudiado los mismos puntos en todas las piezas, pues en cada caso se ha ido prestando atención a aquello que la propia obra demandaba analizar.

comedias hurtadianas; el tercero, intitulado “Constantes dramáticas mendozianas”, que recoge otro de los cometidos de esta investigación: establecer los rasgos definitorios del teatro de Antonio Hurtado de Mendoza; y, finalmente, el cuarto, que recoge las conclusiones que determinan la certeza o los matices en las hipótesis que marcaron el inicio de este trabajo de campo.

Por último, también conviene remarcar que en esta tesis se han combinado diferentes metodologías (ecdótica, analítica, empírica, hermenéutica o exegética, multidisciplinar, comparatista, analógica y sintética) según la intención que se perseguía en cada momento. Dicha variedad, fundamental en cualquier investigación rigurosa, ha sido vital para extraer conclusiones objetivas y lo más fiables posible, y, más aún, teniendo en cuenta la riqueza y dificultad de la dramaturgia hurtadiana.

PRIMERA PARTE

1. Una víctima del olvido

1.1. El predilecto de la corte

Antonio Hurtado de Mendoza, más conocido en la época por los sobrenombres de “el Discreto de Palacio” o de “el Aseado Lego”, fue miembro de uno de los linajes más ilustres y prolíficos de la historia de España, que se expandió tanto por la Península como por Europa dando lugar a más de veinte títulos nobiliarios a integrantes de la aristocracia de los Siglos de Oro.

Los Mendoza, oriundos de la localidad del mismo nombre, en la actual Álava, vivían en una región montañosa que durante mucho tiempo fue una zona de campo de batalla en la que las familias señoriales, entre las que estaban los Mendoza, dirimían sus contiendas⁶⁰. Estos enfrentamientos finalizaron para los antepasados de Hurtado, cuando entraron al servicio de los reyes de Castilla, ya que, en una relación de vasallaje propia de la Edad Media, optaron por combatir junto a los castellanos para defender al monarca a cambio de recompensas.

Los Mendoza, caballeros y propietarios libres, entraron al servicio de Castilla durante el reinado de Alfonso XI (1312-1350), lo que les otorgó la condición de hidalgos. Desde entonces, la relación de los diferentes miembros de la familia con la corte fue indisoluble tal como demuestran personalidades como el marqués de Santillana, la princesa de Éboli, Diego Hurtado de Mendoza o el mismísimo sujeto de este estudio: Antonio Hurtado de Mendoza.

Antes de centrar la atención en él, conviene hacer un repaso de sus principales ascendentes para comprender el ambiente en el que nació, con quién se relacionó y cómo llegó a ser quien fue.

El origen del linaje de los Mendoza se remonta a la figura de Iñigo López, señor de Vizcaya, el cual vivió durante la segunda mitad del siglo XI, y a su nieto, Lope Sánchez, primer señor de Llodio y señor de Álava por la cofradía de Arriaga, el cual, al casar con Sancha Díaz de Frías, adquirió los solares de Mendoza y de Frías, que le habían sido otorgados como dote, y adoptó por primera vez el apellido Mendoza. Entre sus descendentes más destacables cabe mencionar a Diego Hurtado de Mendoza (s. XIV), almirante de Castilla y padre del gran poeta Iñigo López de Mendoza, el marqués de Santillana. En el siglo XVI, concretamente, en época del reinado de Carlos V, resaltan el virrey de Valencia y el poeta petrarquista Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), famoso por compaginar las armas y las letras como buen cortesano; o Ana de Mendoza y de la Cerda, más conocida como la princesa de Éboli⁶¹, título que le dio el rey Felipe II tras casarse en

60 Los Mendoza, por ejemplo, enemigos acérrimos de los Guevara, llevaron a cabo un sinnúmero de contiendas en dicho lugar.

61 En la época, se rumoreó que Felipe II y la princesa de Éboli fueron amantes.

1533 con su valido real Ruy Gómez de Silva. Este matrimonio defendía, frente a lo que proponían los duques de Alba, que en España se llevara a cabo una política abierta a las nuevas ideas europeas.

Mentalidad que comparte Antonio Hurtado de Mendoza, el cual es un fiel reflejo de su estirpe. Una alcurnia que, como curiosidad, cabe decir que destaca por ser ejemplo del prototipo de caballero renacentista, ya que se decía que sus integrantes eran orgullosos, guerreros, letrados, mujeriegos, de genio, ambiciosos, fuertes y poseedores de un gran sentido de protección al clan familiar.

En cuanto a Antonio Hurtado de Mendoza y la Rea, cabe decir que nació en Castro Urdiales en 1586⁶² y que, a pesar de pertenecer, como se ha podido observar, a un rancio abolengo, los escasos bienes económicos lo llevaron a tener que servir desde muy joven. Comenzó actuando de paje para el duque de Lerma⁶³, valido del rey Felipe III, y, más tarde, para el hijo de este, el conde de Saldaña, por quien fue protegido tras contraer matrimonio con Luisa de Mendoza⁶⁴. En casa de este último conoció al célebre dramaturgo Luis Vélez de Guevara, con quien compartió una gran amistad. Sin embargo, Hurtado de Mendoza era tan hábil para manejarse en los círculos cortesanos que pronto le fueron otorgados cargos más importantes como, por ejemplo, entrar al servicio de Felipe IV como Secretario de la Cámara Real en 1621, tras la caída de Lerma y la entrada del conde-duque de Olivares, con quien mantendrá una provechosa relación. Desde ese momento será el encargado de llevar a cabo las relaciones sobre las celebraciones, como la de la fiesta de Aranjuez, escribirá comedias palaciegas por encargo, como *Querer por solo querer*, y será considerado el poeta de corte por excelencia. Sus buenos servicios fueron recompensados y su ascenso en la corte fue trepidante. A tan solo dos años de entrar al servicio de Felipe IV, ya es nombrado miembro de las órdenes de Santiago y de Calatrava (1623⁶⁵). Asimismo, en 1624 formará parte de la ayuda de cámara como Comendador de Zurita, en 1632 será secretario del Consejo de la Santa Inquisición y en 1641 secretario de la Cámara de Justicia. Una carrera política admirable cuyo declive coincide con la caída del conde-duque de Olivares, por quien era protegido, ya que, una vez

62 Según consta en su carta de bautismo, nació en diciembre de 1586. Sus padres fueron don Lope Hurtado de Mendoza y doña Clara de la Rea; y sus padrinos, su tío don Juan Hurtado de Mendoza y Mencía de Aedo.

63 Se tiene constancia de que Hurtado ya participó en las fiestas que organizó el duque de Lerma en 1617.

64 El hecho de que el conde de Saldaña fuera esposo de la Duquesa del Infantado, miembro de la familia de Hurtado, ayudó a que Antonio Hurtado de Mendoza gozara de un camino fugaz a la ascensión en la corte.

65 En agosto de 1623, Hurtado de Mendoza recibe la merced del hábito de Calatrava apadrinado por el conde-duque de Olivares. Asimismo, también es nombrado alguacil mayor y familiar del Santo Oficio de Castro Urdiales.

este cayó, todos aquellos que le habían servido fielmente, también fueron desterrados. Es por este motivo, quizás, por el que una figura tan importante como fue Antonio Hurtado de Mendoza fuera olvidada hasta la actualidad.

A sus obligaciones cortesanas, cabe añadir su labor literaria, el cultivo de la poesía y del teatro, cuya calidad le dieron fama tanto en España como en el extranjero. En el ámbito de la poesía, fue un gran admirador de Góngora, el cual le apodaba “El aseado lego”, y, por tanto, un gran seguidor de las corrientes culteranas. En cuanto al teatro, figura como uno de los discípulos de Lope de Vega, aunque, cabe remarcar que no toma la preceptiva lopesca para imitarla sin más, sino que la adopta y la trabaja para perfeccionarla. Entre sus piezas dramáticas destacan los entremeses, como *El examinador Miser Palomo*, y las comedias, como *Querer por solo querer* o *Cada loco con su tema*.

Su producción teatral, a pesar de ser aclamada por el público, no fue demasiado extensa, debido a una mayor dedicación a las obligaciones reales. Aun así, escribió una veintena de obras dramáticas, entre las que se encuentran algunas construidas en colaboración con amigos y autores de renombre como *Quien más miente medra más* junto a Quevedo, casado desde 1634 hasta 1636 con Esperanza de Mendoza.

Cabe destacar que su obra completa fue recopilada por última vez en el siglo XVIII en un volumen titulado *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas* y que, aunque sus publicaciones en la época fueron muy buscadas, nunca se tuvo especial cuidado en conservar y cuidar su producción.

En cuanto al terreno sentimental, se sabe poco sobre sus relaciones. Se tiene constancia que, como muchos de los miembros de su familia, a pesar de no poseer una gran belleza, fue muy mujeriego. No obstante, no se sabe más que en 1622 se casó con la almeriense Luisa Briceño de la Cueva⁶⁶, la cual murió en 1627; y que, en 1631, con el permiso real, contrajo matrimonio con Clara María de Ocón Coalla de Pineda⁶⁷, la cual le dio dos hijos: un varón, al cual logró que le nombraran Caballero de Calatrava con tan solo cuatro meses y que murió de niño; y una niña, Francisca. Por último, como se ha apuntado anteriormente, tras la caída y el destierro del conde-duque de Olivares, Antonio Hurtado de Mendoza comienza su declive y finaliza sus días en 1644.

66 Hija de Jerónimo Briceño de la Cueva y de Ana Figueroa Lasso de la Vega. Debido a la pronta muerte de sus padres, desde muy joven, fue tutelada por su tío Íñigo Briceño de la Cueva, el cual le concertó el matrimonio con Antonio Hurtado de Mendoza. De este enlace, nació don Jerónimo de Mendoza Briceño, el cual llegó a ser caballero de Santiago.

67 Clara de Ocón era una joven madrileña, prima de Luisa.

1.2. Breve relación de la dramaturgia hurtadiana

I. Arellano apunta, en su artículo “El teatro de Antonio Hurtado de Mendoza”⁶⁸, que el Secretario Real de Felipe IV fue autor de una docena de comedias, a las que hay que sumar los entremeses. En cambio, en la relación llevada a cabo por Davies en “A chronology of Antonio de Mendoza’s plays” se concluye que su obra dramática consta de quince piezas teatrales, a las que se le añaden tres de título desconocido que se mencionan o aparecen en alguna recopilación de obras dramáticas, junto a las de otros autores, y de las que apenas se tiene constancia. Por otro lado, cabe remarcar que de todas ellas, Davies tan solo ha logrado fechar tres con seguridad, mientras que el resto presentan dudas que difícilmente pueden disiparse.

Ambos apuntes indican la necesidad y la falta de estudio de la dramaturgia de Hurtado de Mendoza, ya que, por una parte, no hay un acuerdo en el número de obras compuestas por dicho autor y, por otra parte, aún no se ha trazado la cronología de su teatro, algo que resulta indispensable y de gran utilidad para comprender el conjunto teatral de la Edad de Oro española.

En todo caso, la producción dramática de Hurtado de Mendoza parece ser relativamente corta, debido a que tuvo que sacrificar su carrera literaria para invertir mayor tiempo en sus obligaciones como Secretario Real, hecho del que se lamenta su contemporáneo y amigo Alonso de Salas Barbadillo que hace notar que, a partir, sobre todo, de los años treinta del siglo XVII, se produce un descenso en el número de piezas teatrales realizadas por Hurtado al tener que atender sus funciones políticas, a pesar del gran éxito que tuvieron sus producciones tanto en palacio como en los corrales de comedia. Quizás, si hubiera tenido una dedicación completa, como otros autores del momento, y motivado por el reconocimiento o por el gusto que le reconocía el pueblo por sus comedias, hubiera llegado a cultivar muchas más.

Sin embargo, lo que pudo ser una fructífera carrera teatral, quedó reducida al número de obras mencionadas anteriormente, las cuales pueden clasificarse en dos etapas.

El primer periodo se caracteriza por presentar obras especialmente líricas, algo que no debe sorprendernos, pues no hay que olvidar que, además de dramaturgo, Hurtado de Mendoza destacó por su producción poética, la cual lo llevó a ganarse el sobrenombre de “poeta de corte por excelencia” de Felipe IV; y con una fuerte influencia de la concepción tradicional del amor cortesano y caballeresco. En cambio, el segundo periodo, que coincide con la etapa en la que Hurtado hacía vida en Madrid, destaca por la presencia de obras cuya temática se centra en la plasmación de las preocupaciones que a Hurtado le despertaba la ciudad madrileña, así como por un

68 Arellano, I., “El teatro de Antonio Hurtado de Mendoza”, en Arellano, I. *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Anthropos, 2004.

sutil tono satírico-crítico. Con este tono pretendía a poner en solfa a los cortesanos, algo a lo que estaba acostumbrado a llevar a cabo, pues, en la época, eran habituales los escritos satíricos dirigidos contra compañeros de academias, de justas o de claustro universitario, los cuales se desarrollaban en los círculos o reuniones de ingenios que frecuentaba Hurtado de Mendoza⁶⁹.

Al primer periodo pertenecerían *El entremés de Miser Palomo*, la *Segunda parte del entremés Miser Palomo* (también denominado *El Doctor Dieta*), *El entremés de Getafe*, un entremés sin título nunca publicado, *El premio de la virtud*, *No hay amor donde no hay agravio*, *Más merece quien más ama* y *Querer por solo querer*.

Se tiene constancia de *El entremés de Miser Palomo* gracias a las referencias que hace de este Pedro de Herrera en *Translación del Santísimo Sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la villa de Lerma: con la Solemnidad, y Fiestas que tuvo para celebrarla el Excellentissimo Señor don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas*, obra en la que se explica que fue representado en la fiesta de Lerma un año antes de la publicación de la relación en 1618⁷⁰. Así pues, la pieza fue puesta en escena en 1617 en las fiestas que el duque de Lerma organizó como regalo al rey Felipe III y su corte, y fue publicada un año después en Valencia por demanda del público bajo el título de *El Ingenioso entremés d'El Examinador Miser Palomo, compuesto por Don Antonio de Mendoza, gentil-hombre del Conde de Saldaña, y representado en esta ciudad de Valencia por Sancho de Paz*.

Se sabe que los actores fueron criados del conde de Saldaña. Algunos críticos, como Arellano, apuntan que sus personajes pueden deberle elementos a opúsculos quevedianos como el de *Vida de corte y oficios entretenidos en ella*, hecho que no sería de extrañar conociendo la buena relación entre ambos (2004:124).

La *Segunda parte del entremés de Miser Palomo y Médico de espíritu, compuesto por don Antonio de Mendoza, Gentilhombre del Conde de Saldaña* aparece editada por primera vez en Valencia en 1628, sin embargo, la referencia al cargo de gentilhombre del autor indica que debió escribirse antes de 1621, ya que desde entonces pasó a entrar al servicio real.

La primera referencia al *Entremés de Getafe* se encuentra en un “suelto” en el que no aparece el nombre del autor, pero que en la BNE aparece bajo el título *Famoso entremés de Getafe, compuesto por don Antonio de Mendoza*. En cuanto a la fecha de escritura, se cree que debió ser en el año 1621 o un poco anterior, pero, de nuevo, no se tiene certeza. Respecto al entremés no

69 Era habitual amenizar a los reyes en las visitas que realizaban a las ciudades universitarias con vejámenes como el que realizó Hurtado cuando el monarca Felipe IV fue a ver a los primeros grados en Sevilla en 1624.

70 “No fue de menos ingenio un entremés de don Antonio Hurtado de Mendoza, en que con mucha agudeza satirizaron en donaire (por diferentes figuras) diversas inclinaciones, y costumbres de gente ociosa cortesana” (Davies, 1971:99).

publicado y sin título, se menciona en la Hispanic Society of America con el nombre de “Entremés de don Antonio de Mendoza”. De este apenas hay información, tan solo se sabe de su existencia, ya que también se desconoce la fecha de composición.

Respecto a *El premio de la virtud y sucesos prodigiosos de D. Pedro Guerrero. Comedia famosa de Don Antonio de Mendoza*, tampoco está fechada⁷¹. No obstante, se puede confirmar que podría corresponder a una temprana producción, es decir, que fuera realizada en los inicios de la carrera dramática del autor, cuando aún no poseía la suficiente práctica como para hacer una obra maestra, ya que carece de habilidad técnica. Por otro lado, la *Comedia famosa. No hay amor donde hay agravio: De don Antonio de Mendoza* apareció incluida en *Flor de las mejores doce Comedias de los mayores Ingenios de España* (Madrid, 1652), hecho que evidencia el reconocimiento que en la época se le otorgaba al autor y su obra. En este caso, de nuevo, la comedia no aparece datada, sin embargo, las referencias internas pueden ayudar a situar la fecha de composición, que debió ser en ese primer periodo, ya que presenta un alto grado de lirismo y una fuerte influencia gongorina, habitual en sus comedias.

Por último, cabe aludir a *Más merece quien más ama* cuya fecha de creación parece situarse alrededor de 1622, atendiendo a que fue representada en dos ocasiones ante la reina Isabel de Borbón en el periodo que va de octubre de 1622 a febrero de 1623, y cuya escritura parece ser que se realizó junto a Diego Juan de Vera Tassis; y a *Querer por solo querer*.

1.3. Declive de la creación teatral de Hurtado de Mendoza

Tras este primer periodo, se produce, a partir de 1623, un declive en la producción dramática de Hurtado de Mendoza debido a las obligaciones reales que debe cumplir. Una inactividad literaria que, principalmente, se debe a la marcha de Madrid en dos ocasiones para acompañar al monarca.

La primera fue el viaje real a Andalucía en 1624 y la segunda, la visita a Aragón entre 1625 y 1626. Sin embargo, en los años treinta se reanuda, con un cambio temático y de tono, la creación teatral. Así se establece la segunda etapa dramática de Hurtado a la que pertenecen obras como una de título desconocido, escrita en colaboración con Quevedo y Mateo Montero alrededor de 1625⁷²; *Cada loco con su tema*, *Quien más miente, medra más*, *El marido hace mujer*, *Los*

71 De hecho, la obra no está fechada ni firmada. No obstante, de la Barrera, así como Davies, se la atribuyen a Hurtado de Mendoza.

72 “A 9, el Marqués de Eliche y de Toral hizo una comedia en Palacio para festejar los Años de la Reina nuestra Señora. Fue toda de chistes muy donosos. Compuso una jornada Don Antonio de Mendoza: otra, don Francisco de Quevedo: y otra, Mateo Montero, criado del Almirante” (Davies, 1971:103).

empeños del mentir, El galán sin dama, Celos sin saber de quien, Los riesgos que tiene un coche, un entremés sin título y una comedia de capa y espada de título desconocido.

De *Cada loco con su tema* es, según apunta Davies, de la única pieza teatral de la que se conserva un manuscrito autógrafo, del mismo modo que es una de las pocas que están claramente datadas, ya que, al final de la tercera jornada, presenta la siguiente información: “Laus Deo, en Madrid, a 29 de agosto de 1630⁷³. Don Antonio de Mendoza” (Davies, 1971:104). Sin embargo, la licencia para poder ser puesta en escena no se le concedió hasta el seis de mayo de 1631 en Valencia. Dicha obra es importante en el trazado del tipo del “figurón”, así como para comprender *El agua mansa* de Calderón de la Barca, ya que parece ser que el madrileño se inspiró en esta pieza hurtadiana para la creación de su personaje Toribio Cuadradillos.

Respecto a la pieza *Quien más miente, medra más*, cabe decir que fue compuesta en colaboración con Francisco de Quevedo en el año 1631 y que fue puesta en escena por la compañía de Manuel Vallejo, en el jardín de la casa del conde de Monterrey.

El marido hace mujer, también conocida como *El trato muda costumbre*, de nuevo, muestra problemas de datación. Se tiene constancia de que el 30 de abril de 1633 se le pagó a Luis de Benavente “por un baile que hizo para la comedia del Marido hace mujer” (Davies, 1971:107) y de que se debió representar, como mínimo una vez en el año 1643, ya que se conserva la “Loa para la comedia de *El marido hace mujer* que se hizo en palacio por febrero del año de 1643” (Davies, 1971:107), por lo que se puede deducir que tuvo que escribirse antes de 1633. Davies propone los años 1631 o 1632⁷⁴. La representación de la obra fue impulsada por la condesa de Olivares, aya del príncipe Baltasar Carlos, al cual iba dirigida.

En esta pieza teatral se basa el gran dramaturgo francés Molière para crear su obra *École des marts* (*La escuela de las mujeres*, 1662), dato indicativo del papel, del valor y del conocimiento que se tenía de Hurtado de Mendoza y de su obra, tanto a nivel nacional como internacional, aunque ello no haya sido suficiente para que no cayera en el olvido. Un olvido, quizás, motivado por la caída del conde-duque de Olivares, el cual arrastró, no por traición, sino porque sus sustitutos

73 Algunos críticos se aventuran a anticipar la fecha de 1630 basándose en la conservación de una loa que finaliza con las siguientes palabras: “que ahora os representamos, / cada loco con su tema” (Biblioteca Palacio, Ms 2802, ff. 77v-78v, reproducido por Benítez Claros en *Obras II*, 44-49).

74 Davies se decanta, principalmente, por la fecha de 1631-1632 basándose en tres evidencias textuales: la referencia en vida a los hermanos de Felipe IV, lo cual indica que la pieza debió escribirse antes de julio de 1632, puesto que Carlos muere por aquellas fechas; la alusión a Baltasar Carlos como niño, pues si el hijo de Felipe IV nace en octubre de 1629, vive su infancia en los años 30; y la mención a María de Riquelme como esposa de Manuel Vallejo (“la mujer de su marido”), ya que si ambos contraen matrimonio en 1631 y María muere en 1634, la obra debió redactarse en ese lapso de tiempo.

despreciaron a todos aquellos que siempre habían estado a su lado, a personalidades como Hurtado, el cual fue considerado los ojos y los oídos del Conde-Duque en la corte de Felipe IV⁷⁵.

Respecto a *Los empeños del mentir*, a partir de las referencias internas, Davies ha considerado que fue escrita después del año 1634, después de la victoria de las fuerzas imperiales en la batalla de Nördlingen. Se dice de ella que es una obra fresca, renovadora, y que, seguramente, o al menos así lo considera Luis Astrana Martín, se contó con la ayuda de Quevedo para su composición, concretamente, en parte de la escena inicial de la obra.

Aunque de *El galán sin dama* apenas se tiene información, Davies la data entre 1621 y 1625. No obstante, se sabe que la primera puesta en escena corrió a cargo de la compañía de Tomás Fernández, la cual la llevó a cabo el 29 de noviembre de 1635, y que la segunda fue el día 8 de abril de 1636 a cargo de Pedro de la Rosa. Se puede añadir que las preocupaciones y los temas tratados son similares a los que aparecen en *El marido hace mujer*. Por lo que respecta a la autoría, ha habido bastantes contradicciones. La pieza aparece por primera vez en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas* en 1651 como obra anónima, sin embargo, en una segunda edición aparece Hurtado de Mendoza como autor. Posteriormente, la crítica, en los catálogos e índices que pretenden recoger la producción dramática barroca, ha relacionado *El galán sin dama* como una obra de Calderón de la Barca, es el caso de Urzáiz Tortajada en *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* o de Fajardo en su *Índice*. Y, por si pudiera parecer poca la confusión, María Teresa Cacho⁷⁶ aporta una nueva información: *El galán sin dama* se encuentra en la colección Barberini Latini (3492), colección en la que se encuentran tres obras con el mismo título: una atribuida a Lope de Vega, otra a Calderón y otra burlesca a Hurtado de Mendoza, que parece coincidir con la anónima que se incluye en 1651 en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas*.

En cuanto a *Celos sin saber de quien*, *Comedia famosa de don Antonio de Mendoza*, cabe decir que fue encontrada en un “suelto” y tampoco se tiene constancia ni del lugar ni de la fecha de representación o composición. Sin embargo, se puede afirmar que pertenece al segundo periodo de creación de Hurtado, ya que presenta un fuerte tono satírico y se ambienta en la ciudad de Madrid.

Davies apunta que probablemente fue una comedia de capa y espada representada en 1632 en motivo de la toma de juramento del príncipe Baltasar Carlos. No obstante, las referencias internas no son conclusivas para establecer una fecha concreta.

75 Elliott, J., *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Madrid, Crítica, 2004.

76 Cacho, María Teresa, “Los manuscritos teatrales españoles de la biblioteca apostólica vaticana”, en AA.VV., *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, CSIC, Madrid, 2009.

Respecto a la comedia *Los riesgos que tiene un coche* cabe decir que presentó problemas de autoría, ya que, por la similitud del título, se confundió con el “suelto” de Lope *Lo que es un coche en Madrid. Comedia famosa de Lope de Vega Carpio*. Sin embargo, parece haberse reconocido que son dos obras distintas y que *Los riesgos que tiene un coche* pertenece a Hurtado de Mendoza⁷⁷.

También cabe mencionar la obra de título desconocido por la que Manuel Vallejo, el 25 de enero de 1632, cobró doscientos cincuenta reales para “la prevención de un entremés que se hizo en la comedia de D. Antonio de Mendoza” (Davies, 1971:106). Se cree que debió ser un entremés que formó parte de *Quien más miente, medra más*, ya que Vallejo también fue el responsable de esta puesta en escena. Asimismo, es importante nombrar la comedia de capa y espada, también sin título y perdida, que aparece mencionada en *Convocación de las Cortes de Castilla, y Juramento del Príncipe nuestro señor, Don Baltasar Carlos, Primero de este nombre, Año de 1632, junto a la del príncipe de Esquilache y a la de Jiménez de Enciso*.

Por otra parte, hay que añadir en esta breve relación de la dramaturgia de Hurtado de Mendoza la comedia *Ni callarlo ni decirlo*, pieza mendoziana que Davies no incluye en su listado de obras hurtadianas, seguramente, debido a que desconocía su existencia, la cual parece ser que se anuncia por primera vez en 1981 en un artículo publicado en *Bulletin of the Comediantes*. Desde entonces, empiezan a aparecer ediciones⁷⁸ del manuscrito perteneciente a la colección Barberini Latini⁷⁹. Cabe decir que el manuscrito original, el único del que se tiene constancia, presenta anotaciones y comentarios, y que, como viene siendo habitual en Hurtado de Mendoza, no está datado.

Por último, me gustaría hacer mención a aquellas obras que, fruto del descuido, presentan autorías confusas en las que está involucrado Antonio Hurtado de Mendoza. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a *La infelice Dorotea*, comedia del dramaturgo y actor murciano Andrés de Claramonte y Corroy (1560-1626). Aunque en la licencia de representación de 1622 otorgada por

77 Fajardo considera que hay dos obras distintas, aunque de título similar: la de Lope de Vega y la de Hurtado de Mendoza. La de este último, apareció en *Laurel de comedias. Cuarta parte de diferentes autores dirigidas a don Bernardino Biancalana* (Madrid, 1653). Es de la misma opinión, de la Barrera, el cual sitúa la pieza mendoziana entre 1632 y 1633.

78 Se tiene constancia de dos ediciones impresas: una llevada a cabo por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (1992) y otra, por John Falconieri (1994). Posteriormente, aparecieron diversas ediciones digitales.

79 La colección Barberini Latini la encontramos en la biblioteca del Vaticano y recoge unas 11062 obras pertenecientes a los años 1623 y 1637. La gran mayoría son documentos relacionados con la actividad diplomática de Francesco Barberini, dueño del fondo y sobrino de Urbano VIII (1568-1644), nuncio Barberini y papa entre los 1623 y 1644. Haciendo honor a la costumbre de la época, Urbano hizo uso del nepotismo y nombró a su sobrino cardenal y director de la Biblioteca Vaticana, la cual siempre tuvo buenas relaciones con España. De ahí que, quizás, se encuentre la pieza mendoziana *Ni callarlo ni decirlo* en la colección Barberini (códice 3481).

Vargas Machuca se declara que es de Claramonte, también es cierto que en el código original se dice que “parece original de Andrés de Claramonte” y que presenta partes “autógrafas de Antonio Hurtado de Mendoza” (Catálogo Paz: 263). De hecho, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes informa en sus notas de que la obra es autógrafa y de que las cinco últimas hojas de la primera jornada, la segunda jornada (excepto cuatro hojas) y una larga variante de la tercera son autógrafas de Hurtado de Mendoza.

Otra pieza que presenta confusiones similares es *El señor de las buenas noches*, obra atribuida a Álvaro Cubillo de Aragón (1596-1661), discípulo de Calderón, el cual destaca en la comedia de costumbres. Aunque en ocasiones se le ha adjudicado a Hurtado, quizás porque el manuscrito presenta varias manos, a día de hoy la crítica ha descartado tal posibilidad⁸⁰. Algo parecido sucede con la *Comedia nova intitulada Dom João de Espina*. Esta pieza, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Portugal, parece ser que fue escrita por tres manos: José de Cañizares, Antonio José de Oliveira y Antonio Hurtado de Mendoza. Según la información de las notas que nos ofrece la biblioteca lusa, la comedia consta de tres actos en verso y el segundo parece ser que fue el que pudo escribir Mendoza.

Dejando a un lado las confusiones y centrándonos en las comedias que con seguridad pertenecen a Hurtado de Mendoza, podemos concluir, tal y como se puede extraer del sucinto repaso por la obra hurtadiana, que Mendoza es un dramaturgo básicamente áulico que escribe, principalmente, por encargo para un público cortesano. Por otro lado, cabe decir que, en general, como dice I. Arellano, las piezas teatrales presentan una estructura sencilla, pero muy elaborada, con “simetrías arquetípicas en el camino hacia la fórmula combinatoria de la comedia calderoniana” (Arellano, 2004:124), motivo por el que es esencial el estudio de Hurtado de Mendoza, ya que ayudaría a entender el complejo entramado teatral barroco.

En cuanto al lenguaje utilizado en sus comedias, la crítica coincide en que presenta un gran ingenio que hizo que mereciera los elogios de sus coetáneos, algunos de tal renombre como Baltasar Gracián que en su *Agudeza y arte de ingenio* dice que *El marido hace mujer* es una “donosísima comedia” y que *Querer por solo querer* es un “sazonado poema”, un “gran poema”, una “aplaudida comedia” y un “emporio de conceptos” (Arellano, 2004:124); o que Villaizán y Mendoza son máximos ejemplos de “perfección en asuntos de ingenio”, pues “parece que no se puede decir más de lo que ambos dijeron, ni llegar a más bizarría del verso, preñez de estilo, profundidad de conceptos, gravedad de sentencias, invención de enredo” (Arellano, 2004:124).

80 Elena Elisabetta Marcello descarta en su tesis doctoral (*Las comedias de costumbres de Álvaro Cubillo de Aragón. Edición y estudio*, Universidad Castilla-La Mancha, 2002) la vinculación de Antonio Hurtado de Mendoza con *El señor de las buenas noches*.

SEGUNDA PARTE

2. El teatro mayor mendoziano: la constatación del ingenio de un genio

Tras hacer un recorrido por el corpus dramático hurtadiano, así como por lo que la crítica ha escrito al respecto, se ha podido observar que, si bien es cierto que una parte del teatro mendoziano, concretamente, el teatro menor ha sido bastante comentado y editado y, por tanto, ha tenido cierta repercusión, como mínimo, en los círculos académicos; también es cierto que hay otra parte de la dramaturgia de Antonio Hurtado de Mendoza, el teatro mayor, a la que se le ha prestado muy poca atención, y el motivo no es porque su calidad sea cuestionable. El estudio deficitario de sus comedias se debe principalmente al descuido que en la época se tuvo de su obra⁸¹, así como a cuestiones políticas, pues, casualmente, su nombre empieza a borrarse del panorama literario a partir de la caída de su protector el conde-duque de Olivares. Anteriormente, había gozado de la admiración de sus coetáneos, algunos de los cuales fueron autores a los que la historia les dio una posición destacable en el canon literario español y/o universal.

Por todo ello, se ha decidido llevar a cabo un análisis minucioso de su teatro mayor, el cual, además de establecer las constantes dramáticas hurtadianas, permitirá, como anuncia el título que encabeza este capítulo, constatar el ingenio de un genio tristemente olvidado.

2.1. *No hay amor donde hay agravio*

Pocos son los datos referentes a la pieza *No hay amor donde hay agravio*. Y es que, dejando a un lado esas menciones en los listados que pretenden recoger todos los títulos que conforman la dramaturgia hurtadiana (como los que presentan el *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* de Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado⁸², o los que se recogen en las ediciones críticas de obras mendozianas como la de *Los empeños del mentir*, *Cada loco con su tema* de Mario Crespo o *Ni callarlo ni decirlo* de Falconieri), apenas disponemos de algunos comentarios, breves y superficiales, sobre dicha obra, que Gareth A. Davies, el hasta ahora mayor especialista en Hurtado de Mendoza, introdujo en su tesis (*A poet at court*) y en alguno de sus artículos (“A chronology of Antonio de Mendoza’s plays”). Fuera de esto, encontramos un gran vacío en cuanto a la comedia hurtadiana que me

81 Uno de los culpables de ese descuido fue el propio Hurtado, para el que eran más importantes sus quehaceres en la Corte que su obra literaria.

82 De la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Tamesis Books Limited, London, Madrid, 1860.

dispongo a analizar. Y es que, si ya es poca la información que tenemos sobre Hurtado y su dramaturgia, menor es la que disponemos de sus obras primigenias (a excepción de los entremeses), ya que los estudiosos han decidido recuperar, editar y analizar, muy *sui generis* y sin profundizar demasiado, las comedias más innovadoras, más tardías o maduras sin atender a los primeros escritos, sin los que es imposible ver la evolución y el crecimiento de un dramaturgo, puesto que el análisis de su progresión literaria es fundamental para entender la obra de cualquier autor. Debido, pues, a la importancia que considero que tiene el análisis exhaustivo de todas las comedias mendozianas para establecer las características generales de su dramaturgia, y el concepto, intencionalidad y razón de ser del teatro para Hurtado, me dispongo a comentar aquellos rasgos que creo más destacables en *No hay amor donde hay agravio*.

No obstante, antes de empezar a analizar la pieza dramática, me gustaría comentar los testimonios textuales y las posibles fechas de composición de *No hay amor donde hay agravio*.

La comedia aparece por primera vez en 1652, incluida en *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España sacadas de sus verdaderos originales*, sin ninguna referencia externa a la fecha de composición, por lo que esta debe intuirse a partir de los indicadores internos de la obra. Posteriormente, en 1674, vuelve a aparecer, esta vez sola, en un impreso. En 1690, se recopila en *El Fénix castellano Don Antonio de Mendoza renacido de la gran biblioteca del ilustrísimo señor Luis de Sousa*; y, finalmente, en 1728, se recoge en el compendio *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas [Texto impreso] : con la celestial ambrosía del admirable poema sacro de María Santísima. Edición: Segunda impresión, corregidas y enmendadas de los muchos yerros que en la primera había cometido el descuido de la imprenta, añadidas algunas obras ... se tienen por ciertas, y verdaderas del autor*. Por último, cabe añadir que Davies hace notar que, en los listados de Montaner, *No hay amor donde hay agravio* se recoge bajo el título de *No hay fe donde hay oprobio ni amor donde hay agravio* (MS en la colección de la biblioteca Juan Sedó Peris-Mencheta) y que en el *Índice* de Médel se atribuye dicho título a Gaspar Saravia y Mendoza⁸³.

En cuanto a la fecha de escritura, como he dicho anteriormente, hay que decir que no tenemos ninguna referencia externa que nos indique exactamente la fecha de composición. Aun así, se pueden hacer elucubraciones respecto a ello si se escuchan las referencias internas de la pieza.

Atendiendo a las pistas que el propio texto nos ofrece, Davies se plantea si podría haberse confeccionado antes de 1621, pues la alta carga lírica de la comedia, la evidente influencia gongorina, la fuerte adscripción a las características de la comedia nueva lopesca, la falta de originalidad y la ausencia del carácter reformista tan evidente en obras más tardanas como *Los*

83 Davies, 1971:330.

empeños del mentir o *Cada loco con su tema*, entre otros ejemplos, sugieren que la obra debió escribirse en una primera etapa de la escritura mendoziana⁸⁴. Sin embargo, no hay ningún indicador que claramente adscriba la comedia al año 1621. No obstante, sí que hay elementos que remiten, de una forma más o menos evidente, a un hecho histórico concreto y, por tanto, a una fecha determinada: a la jornada real en Aragón en 1626⁸⁵.

En un contexto de conflictos bélicos⁸⁶ y de importante riesgo de pérdida de la hegemonía del Imperio, Olivares propone aumentar y fortalecer el ejército español. Necesita hombres que combatan y defiendan una unidad que, poco a poco, se estaba desvaneciendo, y que planten cara a aquellos países extranjeros que quieran arrebatarles sus territorios y, por consiguiente, su estatus de primera potencia. Con este propósito, Olivares, junto a Felipe IV, idea el denominado “Proceso de Unión de Armas”, proyecto militar que proponía que los diferentes territorios del reino contribuyeran, en proporción a su población, en armas, dinero y hombres al ejército de la Corona, con el fin de ayudar a hacer frente a la difícil situación militar que se estaba atravesando. Con la intención de presentar la nueva propuesta militar a los “reinos, estados y señoríos de la Monarquía”,

84 Davies, de acuerdo con esta teoría, añade lo siguiente: “The high degree of lyricism suggests a connexion with the early romanesque plays like *Más merece quien más ama* and *Querer por solo querer*” y “In such a case the play’s rather weak construction would be explicable not on grounds of immaturity, but of hasty composition. In fact the poetic diction bears much more evidence of Gongorine influence than is usual in Mendoza’s comedias, and this may be due to its having been written in the sixteen-tens, when it would have been more difficult to elude the pervasive influence of such a dominant poetic figure” (Davies, 1971:100).

85 “The play’s location in Zaragoza, as well as the deliberate attempt to give something of the atmosphere of the banks of the Ebro, may suggest a link with the royal *jornada* to Aragon in 1625-1626”, (Davies, 1971:100).

86 En los años 20 del siglo XVII, el Imperio Español que había heredado Felipe IV tenía varios frentes abiertos que ponían en grave riesgo la categoría de “gran potencia” que había alcanzado España con Carlos V. Por un lado, amenazaban los franceses, con quienes, desde el intento fallido del matrimonio entre Carlos Estuardo y la infanta María en 1623, las relaciones se habían tornado tensas. Tan tensas que en 1624 se produce la invasión francesa de Valtelina para devolver el territorio a los grisonos protestantes, cosa que supone una amenaza para el Imperio y su ocupación en el norte de Italia; y en 1625, se unen el ejército francés y el de Saboya en Asti para invadir la república genovesa, principal aliada de España, que cae en manos de los franceses en apenas tres meses. Por otra parte, desafiaban los ingleses, los cuales en 1625, encabezados por el duque de Buckingham, conminan a Madrid por el desaire recibido. Esta amenaza lleva a los españoles a fortificar la defensa de las costas gaditanas para prevenir cualquier ataque. Por último, no hay que olvidar los conflictos con Holanda, los cuales se venían arrastrando desde 1618 y se enmarcaban en la Guerra de los Ochenta Años y la Guerra de los Treinta Años. En relación con este conflicto, se produjo en los años 20, concretamente en 1624, el asedio, encabezado por Ambrosio Spínola, a Breda (territorio que defendía la entrada a Holanda). Aunque, finalmente, este sitio acabara con la rendición del ejército de las Provincias Unidas de los Países Bajos ante los tercios españoles en 1625, produjo un gran desgaste militar para la Corona española que vio la necesidad de pedir refuerzos a las regiones que formaban parte de su Imperio en la Península.

en diciembre de 1625, Felipe IV convoca las Cortes del Reino de Aragón, de Valencia y de Cataluña⁸⁷. El periplo de negociaciones comienza el 13 de enero de 1626 con la llegada de Felipe IV y Olivares a Zaragoza, aunque las sesiones de las Cortes Aragonesas no empezaron hasta diez días después (unos apuntan el 23/01/1626; otros, el 21/01/1626), una vez ya se habían trasladado a Barbastro (Huesca). Como cabía esperar, los aragoneses no se lo pusieron fácil ni a Felipe IV ni a Olivares, y se resistieron a ayudar a defender a todos aquellos territorios que traspasaran sus límites⁸⁸ y a ceder un ejército, financiado por Aragón, de forma permanente al rey, el cual podría disponer de él sin la necesidad de pedir la aprobación de su uso al reino aragonés. Así pues, las Cortes, irremediabilmente, se alargaron, incluso, se mudaron a Calatayud (Zaragoza) donde, finalmente, acabaron el 24 de julio de 1626. Al ver que las negociaciones con los aragoneses se dilataban en el tiempo, el rey se vio obligado a viajar al resto de regiones a las que tenía que convencer de que se adherieran a la Unión de Armas, y a abrir otras Cortes antes de que se cerraran las de Aragón. El 31 de enero de 1626 se iniciaron en Valencia y en marzo de 1626, en Barcelona⁸⁹, donde tampoco se complacieron las peticiones del monarca.

Teniendo en cuenta estos hechos históricos y el lugar escogido para el desarrollo de la pieza dramática, Zaragoza, algo poco habitual en Hurtado, pues casi todas sus obras suceden en Madrid, la nueva capital, esa a la que él se ha trasladado en busca de medra socioeconómica y cuyo funcionamiento está conociendo de primera mano; se podría afirmar que *No hay amor donde hay agravio* se circunscribe en el año 1626, año en el que las dos ciudades que se mencionan en la obra, Zaragoza y Barcelona, son de actualidad y de vital importancia para la Corona. Y es que, si bien es cierto que podemos encontrar piezas hurtadianas en las que se mencionan otros escenarios, verdaderos o inventados (en *Los empeños del mentir* se habla de un supuesto encontronazo con unos bandoleros en Cataluña), o en las que la acción transcurre o se presupone que, anteriormente, ha transcurrido en otros lugares distintos a Madrid (en *Los riesgos que tiene un coche* Alonso cuenta que tuvo que dejar Granada por una pendencia con Lisardo o que en Sevilla se enamoró de Gerarda), la historia en sí sucede íntegramente en Madrid, pues las otras localizaciones simplemente se mencionan, ya que lo sucedido en ellas repercute en la acción presente.

87 Estas últimas fueron convocadas, en un primer momento, en Lleida, pero, finalmente, fueron llevadas a cabo en Barcelona.

88 Entre abril y mayo de 1625, Diego de Silva y Mendoza, más conocido como el Conde de Salinas, en su documento sobre la defensa de Aragón, apunta que cada dominio tiene la misión de defender solo lo que le pertenece.

89 Entre 1622 y 1626, el virrey de Barcelona fue Joan Sentís y Sunyer; y, entre 1626 y 1627, Luis Díez de Aux y Armendáriz.

Sin embargo, esto no es lo que sucede en *No hay amor donde hay agravio*. Es más, podríamos decir que sucede todo lo contrario, es decir, hay alguna mención o intención de algún personaje de marchar a Madrid (Clarín) y a Barcelona (el virrey de Zaragoza envía a su sobrino don Enrique⁹⁰), pero nunca se produce ese cambio de localidad (“Virrey: *Él se volvió a Zaragoza, / después de dejarme a mí*”, p.43). Así pues, aunque la capital se menciona, en ningún momento la acción transcurre allí, puesto que Zaragoza es el único lugar en el que se desarrolla la historia de *No hay amor donde hay agravio*; y el año en el que Zaragoza adquiere la importancia como para ser, ya no mencionada, sino que telón de fondo de una historia, es el 1626. Apoyaría esta tesis que el virrey, por órdenes del monarca, envíe a su sobrino a Barcelona, otro punto candente en cuanto a la consecución de aliados para la Unión de Armas en 1626. Sin embargo, esto no quita que, como se puede observar en alguna otra obra mendoziana, como *Los empeños del mentir*, pudiera haberse escrito, como defendía Davies, antes de 1621 y que, posteriormente, se añadieran esas referencias que llevan al lector moderno a situarla en el año 1626, en ese propósito hurtadiano de poner su dramaturgia al servicio de la Corte.

El hecho de que *No hay amor donde hay agravio* no se sitúe en Madrid también podría ser indicador de que esta obra pertenecería a un primer período de escritura mendoziana, período en el que estaría aprendiendo, practicando, configurando su estilo. Un estilo propio, madurado, altamente crítico-satírico, “didáctico”, reprehensivo, que es el característico de su dramaturgia y el que representan obras como *El marido hace mujer* o *Los empeños del mentir*, y que no encontramos en su plenitud en *No hay amor donde hay agravio*.

No obstante, Hurtado de Mendoza, en estas obras iniciales, ya deja entrever peculiaridades que, una vez potencie, darán lugar a sus obras maestras o de referencia. Así pues, en sus primeras obras, ya va dando señas de identidad que serán las que permitirán que se acabe distanciando de los patrones de la comedia nueva y, por lo tanto, de acabar siendo un simple acólito de Lope de Vega.

2.1.1. Los moldes dramáticos y los guiños cidianos de *NHADHA*

Que no nos engañe o confunda el encabezamiento "Comedia famosa" que acompaña al título *No hay amor donde hay agravio* en los impresos conservados hasta día de hoy. Lejos de lo que

90 *Virrey*: Sed más quieto en Barcelona,
Enrique, que aquí habéis sido.

Enrique: Mucho consigo ha podío
Vuecelencia, pues me abona*
en su carta.

(f. 25v)

* Fiar un negocio.

podríamos imaginar, con el término "comedia" no se está anticipando el subgénero teatral de la pieza, sino que, por el contrario, simplemente, se está haciendo referencia, sin ningún tipo de especificidad, a su naturaleza dramática.

Y es que, si en un principio, según el *Diccionario de Autoridades*, una comedia era una "obra hecha para el teatro, donde se representaban antiguamente las acciones del pueblo y los sucesos de la vida común... hoy", es decir, en los Siglos de Oro, "según el estilo universal, se toma este nombre de comedia por toda suerte de poema dramático que se hace para representarse en el teatro, sea comedia, tragedia, tragicomedia o pastoral".

Este nuevo concepto es el que debieron adoptar los impresores que intitularon la pieza mendoziana *Comedia famosa No hay amor donde hay agravio* y el motivo por el que en el Barroco abundan las obras tituladas comedias, independientemente de su contenido. Y es que en el siglo XVII hay cierta despreocupación respecto al discernimiento de géneros dramáticos, ya que, atendiendo al *Arte nuevo de hacer comedias* propuesto por Lope de Vega, no hay géneros puros. En cambio, sí que hay una fuerte interacción entre elementos tradicionalmente considerados propios de estilos opuestos.

*Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio⁹¹ con Séneca⁹², aunque sea
como otro Minotauro de Pasife⁹³
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.
(vv. 174-180)*

Lope apuesta por ese teatro o "monstruo cómico" capaz de imitar la naturaleza, una naturaleza donde los opuestos conviven, se funden y buscan la armonía. Así pues, solo la simbiosis de elementos trágicos y cómicos, es decir, solamente la combinación o convivencia de elementos

91 Autor de comedias durante la República romana.

92 Filósofo, político, orador y escritor romano conocido por sus obras de carácter moralista. También fue ministro, tutor y consejero del emperador Nerón.

93 Lope de Vega compara la comedia nueva con un monstruo. Quizás esto sea un guiño a la *Poética* de Aristóteles o a la *Arte poética* de Horacio, obras en las que se describe la mezcla de géneros que propone Lope como algo monstruoso, como un ejemplo de lo que no hay que hacer. Sin embargo, gran parte de la crítica coincide en que, más seguramente, aluda a las *Tablas poéticas* de Cascales, que refieren a Horacio y a la adjetivación de "monstruosa" que el poeta latino hace de lo que considera el antimodelo dramático; o a la *Filosofía antigua poética* (1596) de López Pinciano, el cual, aunque compara lo híbrido con un monstruo, defiende este nuevo modelo teatral apoyándose en *El Anfitrión* de Plauto.

contrarios en una misma pieza puede hacerla verosímil, ya que la realidad barroca no es otra cosa que un equilibrio entre opuestos.

No obstante, esta teoría no es totalmente nueva de los Siglos de Oro ni de Lope de Vega. En la Antigüedad clásica, por ejemplo, rastreamos que Plauto ya escribió una obra, *El Anfitrión*, que no era ni una comedia ni una tragedia estrictamente, pues mezclaba elementos de ambos subgéneros dramáticos (algo que supuso una innovación respecto a la preceptiva clásica que distinguía rigurosamente los dos géneros teatrales por excelencia: comedia y tragedia) e incluía un nuevo término inventado que refería a esa nueva realidad teatral: tragicomedia. Con este vocablo se pretendía designar a esas piezas que permitían la intervención de dioses y humanos, que, lejos de tener espacios diferenciados, compartían vida y sentimientos. Asimismo, bajo esa etiqueta, también se incluían aquellas obras que mezclaban distintos estratos sociales y niveles de lengua.

Esta nueva forma de hacer fue calificada con el adjetivo de “monstruosa”, puesto que era el antimodelo propuesto por preceptivas clásicas como la de Aristóteles u Horacio que defendían la clara separación de géneros. Sin embargo, esa “monstruosidad”, es decir, ese híbrido que recrea Plauto es lo más parecido a la realidad y eso es precisamente lo que gusta al público ver en las tablas. Por consiguiente, esa nueva forma de hacer teatro es la que va a defender y a cultivar Lope de Vega, el cual romperá con las barreras clásicas y utilizará indistintamente los términos *comedia*, *tragedia* y *tragicomedia* para hacer referencia a sus obras, pues todas, del mismo modo que todas las piezas escritas por los dramaturgos barrocos seguidores de la fórmula más aplaudida, son tragicomedias en el sentido de que mezclan risas y penas, altos y bajos estratos sociales, diversos niveles de lengua acorde con la procedencia de los personajes, etc.

Entre ese grosor de tragicomedias barrocas, encontramos *No hay amor donde hay agravio* de Hurtado de Mendoza, obra en la que uno de sus personajes, el criado Clarín, se encarga de indicar al espectador, al modo plautiano y en un juego metateatral del que, como veremos, gusta participar en más de una ocasión, ante qué tipo de espectáculo se encuentra.

Y aquí, con aquesta boda,/ da fin la tragicomedia,/ si os gusta, no es acción poca.

(f. 43 v)

Una vez acabada la representación, así como con cualquier comedia del XVII, el espectador habrá experimentado sensaciones y sentimientos muy dispares, pues, tanto habrá presenciado momentos que le habrán hecho sonreír como habrá visto escenas de dolor, de injusticia, de angustia, que le habrán despertado la tristeza o la pena. Sin embargo, a pesar de la mezcla de estos elementos

opuestos, los momentos trágicos y cómicos no se disponen de manera que ocupen exactamente el mismo espacio ni que tengan la misma presencia en la comedia, es decir, la pieza no es un 50% de tragedia y un 50% de comedia o, como apuntaba Oleza, no es exactamente el punto medio entre tragedia y comedia. El porcentaje reservado a la risa o al llanto es muy variable y va en función del dramaturgo, de la finalidad que persiga y de las necesidades de las piezas dramáticas. Así, por ejemplo, algunos estudiosos han advertido que Lope de Vega incluye más elementos trágicos que cómicos en aquellas piezas que denomina explícitamente tragicomedias en el paratexto y en las que recrea hechos históricos. No obstante, a pesar de estas apreciaciones, todas las piezas siguen siendo un híbrido y, por tanto, ya sean llamadas comedias o tragicomedias, presenten más o menos momentos de humor o de crueldad, todas mezclan elementos de los dos géneros dramáticos que tradicionalmente se habían distinguido. Y es que, atendiendo a las palabras de Ricardo de Turia en su *Apologético de las comedias españolas* (1616) “ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico”.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, a continuación, me dispongo a analizar los elementos cómicos que acercan a *No hay amor donde hay agravio* a la comedia, y los propiamente trágicos que, a su vez, también la vinculan a la tragedia y que, por tanto, permiten adscribirla dentro de la comedia nueva barroca. Por último, sopesaré qué elementos tienen mayor peso en la configuración de la tragicomedia mendoziana.

Empezaré por los elementos cómicos, los cuales se toman, principalmente, del subgénero de la comedia de enredo.

Al igual que en las comedias de enredo, *No hay amor donde hay agravio* presentará a dos jóvenes que tendrán serias dificultades para vivir su amor libremente (Violante y Enrique). Y es que terceras personas se interpondrán en su historia sentimental y causarán los *imbroglii* que tejerán y darán forma a la pieza dramática. Sin embargo, en *No hay amor donde hay agravio*, se produce una diferencia sustancial respecto a la comedia de enredo prototípica y es que las industrias no las llevará a cabo la joven enamorada protagonista de la comedia (Violante), ni tan siquiera el galán amante. Quien adoptará ese papel será Celia, la joven prima de Violante, que no se ve en la tesitura de trazar y de luchar por su amado por culpa de otra dama con la que compite por su amor, como sucedía en una comedia de enredo al uso y en otras comedias hurtadianas que beben de dicho subgénero teatral⁹⁴; sino que se verá fabricando historias por culpa de una mala acción propia, fruto de los celos que, precisamente, la llevarán a conseguir lo contrario a su voluntad. Su impulsividad, fruto de la ofuscación que confunde y hace ver lo que no es, la llevará a una situación desfavorable,

94 En *Los riesgos que tiene un coche*, Ángela compite por el amor de don Alonso, ya que Gerarda sí corresponde al cortejo del joven.

ya que de no tener competencia amorosa, pues Violante en ningún momento había sentido interés por don Juan, pasará a verse trazando y luchando por su amado al que ha empujado a los brazos de otra que no hubiese tenido que ser, en un principio, un problema.

Una traza que se convierte, por tanto, en una traza fallida o en, lo que yo llamo, una distraza, ya que Celia obtiene el efecto contrario a lo anhelado; y que será el punto de partida, es decir, el generador del resto de trazas que se irán tramando a lo largo de la comedia, las cuales darán un giro importante respecto a las "industrias" a las que nos tienen habituados las comedias de enredo más clásicas. Si en esas, la traza va en beneficio de quien la teje y en perjuicio de quien la recibe (generalmente, el/la tercero/a en discordia del triángulo amoroso), en *No hay amor donde hay agravio* será siempre beneficiosa en el sentido de que la idea es que tanto Violante como Celia salgan ganando con esa invención. Esto es posible gracias a que ambas damas no están interesadas en la misma persona y a que la traza pretende ser un remedio a un error que ha llevado a Celia precisamente al punto en el que se encuentran de entrada los personajes de las comedias de enredo que luchan y compiten por amor. Por tanto, no es una traza unidireccional que solo busca el propio beneficio.

También en relación a las trazas, cabe decir que el hecho de que Violante solicite llamar a su "prima" tras verse separada de Enrique y que acepte de buen grado la ayuda que Celia le brinda tras un discurso de defensa de la libertad femenina a la hora de contraer matrimonio, el cual no es sincero, sino que absolutamente interesado, podría considerarse algo relativamente novedoso en la comedia nueva; ya que, si sí era habitual que los galanes recurrieran a terceras para solucionarles temas amorosos, no lo era que lo hicieran las damas de la comedia, cosa que en *No hay amor donde hay agravio* sucede aunque de forma soslayada mediante el sentido figurado que se le otorga al término "prima". Quizás esto sea un sutil guiño a la documentada costumbre y práctica de la reina Isabel de contratar a hechiceros para remediar problemas de amor⁹⁵.

Otro aspecto que *No hay amor donde hay agravio* comparte con el subgénero de la comedia de enredo es el del uso del disfraz. Aunque cabe decir que su uso no es tan reiterado ni tiene tanto relieve como en la comedia nueva. Si el disfraz es una pieza fundamental en las trazas en las comedias de enredo (ya sean lopescas, de autores pertenecientes a la escuela de Lope de Vega o, incluso, del propio Hurtado de Mendoza como *Los riesgos que tiene un coche*), en *No hay amor donde hay agravio*, tiene una ínfima presencia, puesto que se reduce a la aparición en escena de Celia bajo un manto haciéndose pasar por Violante con el fin de evitar que don Juan la mate. Así pues, no hay una suplantación de identidad fija ni un disfraz continuado que ayude a enredar en aras

⁹⁵ Documentos históricos acreditan que la reina Isabel contrató al clérigo menor Andrés León y a otros hechiceros para poner remedio a sus problemas amorosos.

de obtener un beneficio propio, como por ejemplo sucede con Ángela en *Los riesgos que tiene un coche* o en *Más merece quien más ama*, entre otras; sino que es puntual y tiene como finalidad liberar a Violante de las garras de la ira de don Juan. Por tanto, el disfraz ni es el elemento principal de la comedia ni tampoco es el generador de *imbroglii*. De hecho, en *No hay amor donde hay agravio*, los equívocos son fruto del desconocimiento, de la falta de información y de la ingenuidad de los personajes. Y es en dicha ingenuidad en la que recae gran parte del humor de la obra, algo que hace que la pieza se distancie de la comedia de enredo al uso, en la que recaía toda la comicidad en el gracioso. Como podrá verse en el epígrafe "Clarín, un gracioso crítico con señor ridículo", en *No hay amor donde hay agravio*, la creación de risas se la reparten diversos personajes: el tipo al que tradicionalmente corresponde dicha función (el gracioso) y los personajes cuya ingenuidad llega a resultar ridícula.

Sin embargo, no es lo único con lo que difiere *No hay amor donde hay agravio* con la comedia de enredo. Si bien las piezas cómicas solían tener como marco urbano ciudades como Madrid, Sevilla o Granada (espacios que son, sobre todo Madrid, los principales escenarios de las comedias hurtadianas), en *No hay amor donde hay agravio*, el lugar donde suceden los hechos es Zaragoza. Asimismo, aunque el conflicto dramático está basado en sospechas, infidelidades, y pese a que hay bastantes entradas y salidas de personajes, como en las comedias de enredo más típicas, en *No hay amor donde hay agravio*, ese movimiento no es tan acusado como en las obras lopescas y se combina con extensos monólogos introspectivos e intensamente líricos, que no son habituales ni en Lope ni en sus incondicionales seguidores; y que, por el contrario, sí lo son en Calderón y en sus acólitos. De modo que esto podría ayudarme a situar a Hurtado, sobre todo a su etapa dramática de madurez, a medio camino entre los unos y los otros, ya que, aunque sus obras presentan, como los primeros, bastante acción y movimiento, también presta mucha atención a la palabra, algo que caracteriza primordialmente al ciclo dramático de la segunda mitad del siglo XVII.

A todo esto, tan solo hay que añadir, respecto a la influencia del género cómico en la configuración de *No hay amor donde hay agravio*, que, aunque la pieza mendoziana presenta elementos que, muy seguramente, despertarían la risa del público, no presenta ese típico final feliz del género cómico, que actúa como culmen de todos los equívocos y zancadillas sufridos por los protagonistas, los cuales, al acabar la obra felizmente, quedan como simples anécdotas que, incluso, resultan divertidas, ya que han sido retos superados.

A diferencia de esto, *No hay amor donde hay agravio* presenta un desenlace principalmente triste, cosa que lo aleja del género cómico. Y digo principalmente porque, así como en la vida nunca llueve al gusto de todos, aunque el final de *No hay amor donde hay agravio* es mayoritariamente trágico, ya que muere la pareja protagonista de la comedia (Enrique y Violante) y don Juan acaba

preso, también muestra un ínfimo, pero presente hilo de felicidad, una chispa de luz entre las tinieblas, y es que Celia alcanza su propósito inicial que no es otro que lograr que don Juan le corresponda y que quiera casarse con ella. No obstante, también para Celia es un final triste o, como mínimo, agrídulce, pues, aunque al fin ha conseguido a su amor, no podrá gozarlo completamente porque se lo llevan preso por los delitos cometidos contra Enrique y Violante.

Como puede observarse, este final no tiene nada que ver con el que suelen presentar las comedias de enredo al uso, sino que se acerca más al de las tragedias, género dramático del que Hurtado también toma elementos para confeccionar *No hay amor donde hay agravio*. Elementos como por ejemplo el uso *sui generis* de la "hamartia" o del "error trágico" o "fatal" del que hablaba Aristóteles en su *Poética*⁹⁶. Y es que, en *No hay amor donde hay agravio*, aunque no es cometido por ningún miembro concreto de la pareja protagonista, sí que alguien lleva a cabo un error que desencadena, de forma más o menos directa, la tragedia: Celia cuando llama a don Lope para que asista a la conversación entre Juan y Violante.

Este aviso supondrá un error fatal para Celia, pero también, y sobre todo, de rebote, para la pareja protagonista: Enrique y Violante.

Por otro lado, este error también será el punto de arranque de una serie de disquisiciones que, a no ser de ese error, no se hubieran dado. Así pues, las reflexiones sobre el amor, la infidelidad, el honor, el matrimonio, las convenciones, el deber..., que aparecen más o menos encubiertas en los diálogos de los personajes, hacen que, en ese aspecto, *No hay amor donde hay agravio* se acerque al género trágico, el cual tiende a tratar temas graves y a representar situaciones sobre el escenario, que fácilmente podían hacer que el público se sintiera identificado y que, mediante un proceso catártico, se purgara y aprendiera de los errores expuestos. Pues algo parecido es lo que sucede en *No hay amor donde hay agravio*, aunque cabe decir que esta no es la pieza, de todo el corpus teatral mendociano, en la que ese fin catártico se hace más evidente, pues esa intención catártica es más perceptible en piezas de madurez hurtadianas como *El marido hace mujer*.

No obstante, centrándonos en la "catarsis" que pudiera causar el argumento de *No hay amor donde hay agravio* en el auditorio, huelga comentar que podría nacer de la compasión que despierta, ya no solo el héroe, como sucedía en las tragedias clásicas, sino que los cuatro personajes principales (especialmente Enrique, Violante y don Juan) que van viendo cómo su devenir va tornándose cada vez más gris hasta oscurecerse completamente al tocar fondo al final de la pieza.

Esta evolución fatídica de los acontecimientos es lo que hace que esas escenas ridículas, fruto de la ingenuidad o de la desinformación de los personajes (como, por ejemplo, cuando

⁹⁶ Según Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*, la hamartia es una de las tres ofensas que un hombre podía infligir a otro y, concretamente, consistía en una ofensa por ignorancia, en un error por autoconocimiento incompleto.

Enrique busca refugio y ayuda en don Juan para poder estar con Violante sin saber que se ha casado con su amada; o cuando don Juan brinda todo su apoyo y el de su mujer a Enrique sin conocer que a quien su amigo ama es a Violante) que, en un principio, podían resultar divertidas o cómicas, vayan convirtiéndose en escenas dignas de compasión o pena, ya que, a medida que se va descubriendo toda la verdad, que los personajes van alumbrando la oscuridad de su desconocimiento y que, por consiguiente, empiezan a padecer, el público, empático con lo que está sucediendo en las tablas, también va modificando sus sensaciones y sentimientos respecto a las distintas escenas; de manera que, cuando la situación tiende a encrudecerse, las risas iniciales van disipándose y tornándose compasión.

En definitiva, en *No hay amor donde hay agravio*, hay escenas que despiertan tanto risas como llanto, elementos cómicos y trágicos, tal como sucede en la vida misma. Es, por tanto, una mezcla, un híbrido de contrarios que es la característica principal de la nueva forma de hacer comedias que sigue Hurtado de Mendoza en *No hay amor donde hay agravio*.

No obstante, a pesar de que los dos géneros clásicos por excelencia (la comedia y la tragedia) tienen una importante presencia en la pieza hurtadiana, es necesario hacer notar que el que tiene mayor peso es el de la tragedia, puesto que la línea argumental de la comedia evoluciona hacia la pena, el llanto, presenta más elementos que despiertan la tristeza o, mejor dicho, tienen más importancia en el devenir de los acontecimientos, que los elementos cómicos, algo que también es habitual en muchas piezas lopescas de los años veinte del siglo XVII, años en los que se escribió y representó la pieza mendoziana.

En relación a la influencia lopesca, cabe advertir que esta no es la única deuda que *No hay amor donde hay agravio* tiene contraída con el maestro de la comedia nueva, puesto que también podemos decir que le debe la forma de estructurar y de disponer el argumento. Una deuda que no solo debe Hurtado de Mendoza, sino que también la gran mayoría de dramaturgos barrocos. Y es que, en el siglo XVII, la gran mayoría de piezas dramáticas presentaban una estructura externa e interna muy similar: la propuesta por Lope de Vega, la cual suponía, además de una gran novedad, una evolución y una ruptura respecto del canon clásico. Dicha propuesta llegó tras muchas otras que aparecieron en un contexto de arduo debate entre quienes veían la imperiosa necesidad de renovar el panorama teatral. Sin embargo, ninguna logró alcanzar el triunfo ni el favor del público que, por el contrario, sí obtuvo la de Lope. Ni la *Propalladia* de Torres Naharro ni las propuestas incluidas en los prólogos de obras como Juan de la Cueva ni las *Tablas poéticas* de Cascales ni la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano, entre otras. Ninguna fue lo suficientemente respaldada como para convertirse en el nuevo modelo teatral. No obstante, no hay que subestimarlas, puesto que

todas esas propuestas que aparecieron en el siglo XVI, fueron vitales para el nacimiento de la fórmula lopesca, pues, además de prepararle el terreno, fueron el germen del que se sirvió al que tradicionalmente se ha considerado el creador del teatro nacional, para gestar la comedia nueva, cuya preceptiva se recoge en el *Arte nuevo de hacer comedias*, "poética" en la que se basaron todos aquellos dramaturgos contemporáneos a Lope que quisieron gozar de éxito en los tiempos del Barroco.

Desde entonces, además de mezclar elementos trágicos y cómicos en sus comedias, los poetas dramáticos empezaron a estructurar sus piezas de una forma muy similar, es decir, como proponía el maestro. En cuanto a la estructura externa, en lugar de presentar cinco actos, las comedias comenzaron a configurarse en tres jornadas, algo que, dicho sea de paso, ya venía haciendo en sus tragedias Virués, trágico valenciano del que Lope, tal como confiesa en su *Arte nuevo*, toma dicha innovación para la Comedia Nueva; y respecto a la estructura interna, el esqueleto de las piezas dramáticas se dividía en planteamiento, nudo y desenlace.

Antonio Hurtado de Mendoza, en ningún momento ajeno a las innovaciones y al exitoso mecanismo de hacer comedias del Fénix, aplica algunas de las propuestas del "monstruo de la naturaleza" en *No hay amor donde hay agravio*.

En primer lugar, comenzaré por analizar la estructura externa de la pieza hurtadiana, la cual se divide, como el maestro proponía, en tres jornadas: la primera, que coincide con el planteamiento de la obra; la segunda, que recoge gran parte del nudo; y la tercera, que incluye la parte restante del nudo y el desenlace, al cual se le reservan los últimos versos de la comedia con el fin de mantener la intriga hasta el final y de que el interés del público no decaiga. Concretamente, en la primera jornada se presenta la historia de amor entre don Enrique y Violante, la cual se ve truncada debido a que Enrique debe marchar a Barcelona para cumplir con las obligaciones que le ordena su tío el virrey. Esta separación supone dolor, llanto, penas de amor y una inmensa soledad espiritual y física que don Juan, el tercero en discordia, aprovechará para conseguir a Violante, pues ese descuido de la amada por anteponer el deber al amor, supone a Enrique un craso error que le costará la pérdida definitiva de Violante, ya que una incursión furtiva en el jardín de la dama principal de la comedia, una conversación a solas entre don Juan y Violante, y una errada acción de Celia motivada por los celos, suponen el compromiso de don Juan y Violante, y, por consiguiente, la pérdida de don Juan para Celia y de Violante, para Enrique.

Una vez presentada la trama y expuesto el conflicto, se inicia la segunda jornada, en la cual suceden acciones que buscan remediar los errores cometidos en el primer acto: Enrique, envuelto en la desesperación de estar separado de su amor, regresa para reencontrarse con Violante; y Celia

decide dedicar todos sus esfuerzos a que Violante recupere a Enrique y, por tanto, a que don Juan quede libre para ella. No obstante, no será tan fácil llevar a cabo estos propósitos ni remediar los errores del pasado (un pasado que, dicho sea de paso, se sitúa en un lapso de tiempo de no más de veinticuatro horas). Basta fijarse en don Enrique para comprobarlo, el cual, aunque regresa a toda prisa a Zaragoza con el fin de volver a reencontrarse lo antes posible con Violante, llega tarde y se encuentra que, en lo que dura una noche, su amada ya pertenece a un tercero que, para colmo, es su amigo. Este es motivo más que suficiente para renunciar a su amor. No obstante, no lo es para mantener, aunque con una actitud de resignación, una última conversación a solas con Violante. Esta plática, llena de recuerdos de amor y de reproches, supondrá, como ya supuso esa otra que se produce en la primera jornada, un devenir fatal para la joven, y de rebote para don Enrique, pues su esposo descubrirá que a quien realmente ama Violante es a Enrique y no a él. Dicho descubrimiento lo llevará a un sinfín de disquisiciones, a un debate interno sobre si obviar las palabras de amor de Violante a Enrique o si, por el contrario, aplicar la ley marital y vengarse de quienes han atentado contra su honor y sus sentimientos. Entre reflexiones y la decisión final de tomar represalias contra sus agraviadores, finaliza la segunda jornada, en la cual no acaba la parte correspondiente al nudo de la comedia, puesto que este prosigue en gran parte de la tercera jornada.

En cuanto al inicio de la tercera jornada, conviene hacer notar el paralelismo que presenta con el comienzo de la primera jornada. Si *No hay amor donde hay agravio* empieza con la comunicación de la inminente separación de Enrique y Violante (Enrique informa a su amada de que debe marchar a Barcelona), el tercer acto también se inicia con un anuncio similar: Clarín explica a su “dama” Laura que se traslada a Madrid en aras de mejorar su nivel de vida. Como ya se comentó en el epígrafe “Relaciones paralelísticas entre los personajes de *No hay amor donde hay agravio* y tal como podemos observarlo una vez más aquí, la pareja de criados (Clarín es sirviente de don Juan, mientras que Laura lo es de Violante) funciona como contrapunto cómico de los enamorados protagonistas (pues, mientras a Violante la separación le produce un dolor inmenso, a Laura tan solo le despierta inquietudes monetarias) y aparecen en esos momentos clave, de alta tensión dramática en los que el espectador necesita tomar aire y rebajar la carga dramática que de inmediato se reanuda con la aparición de un don Juan, ahora sí, totalmente decidido a matar a quien lo ha ofendido. Un don Juan fuera de sí, que atemoriza y amenaza de muerte a quien se pueda interponer en sus propósitos. Así, por ejemplo, Clarín es víctima de su ira y de su descontrol cuando le dice que no conoce el escondite de Violante. A partir de la determinación de don Juan de acabar con la vida de Violante, los acontecimientos empiezan a acaecer con cierta rapidez, sensación que percibe el auditorio a través de don Juan y de su búsqueda desesperada, desquiciante y obsesiva de

Violante. Búsqueda que, a su vez, también permite vislumbrar el fatídico desenlace de la obra, el cual también se encarga de ir anticipándolo de forma premonitoria el director de escena interno de la pieza: Clarín.

Clarín: Pero volviendo a mi caso,
a uno de estos dos amantes
le huele muy mal la vida,
no daré por ella un sastre. (f. 41v)

No obstante, siguiendo el consejo del maestro y en aras de mantener vivo el interés de los espectadores hasta el final, esos sucesos funestos y trágicos que se intuyen inmediatos, se van postergando, e incluso cuestionando, debido a una serie de obstáculos que van dificultando la voluntad de don Juan. La principal “culpable” de esos impedimentos es Celia, la cual, bajo un manto, se hace pasar por Violante e impide que don Juan, tras su diatriba personal, le comunique a Violante su decisión y le dé la estocada final. La ayuda de Celia permite a Violante huir y le da un poco de aliento, un hálito de vida que también percibe el espectador que, si por un momento veía cristalino el fin de la joven dama de la comedia, ahora duda si conseguirá salvar su vida. Esa esperanza que se ha generado en el público crece cuando don Juan pierde una vez más la ocasión de imponer la ley marital en ese momento en el que va a buscar a Violante a casa de su hermano don Lope y no la encuentra allí.

Estos obstáculos, además de contribuir al juego del despiste al que Hurtado somete a su auditorio, con el fin de mantener su atención hasta el final, acrecientan el enfado y la locura de un don Juan que no verá sofocado el fuego de su ira hasta que no acabe con la vida de quien lo agravió. No obstante, como estoy apuntando, Hurtado no permitirá que su personaje logre tan pronto su cometido. Un tercer yerro en su propósito lo encontramos gracias a Enrique que, aunque hubiera renunciado a su amor por lealtad a la amistad que profesa a don Juan⁹⁷ decide alzar la espada e interponerse entre don Juan y Violante para impedir que su amigo matase a su amada, aunque ello le

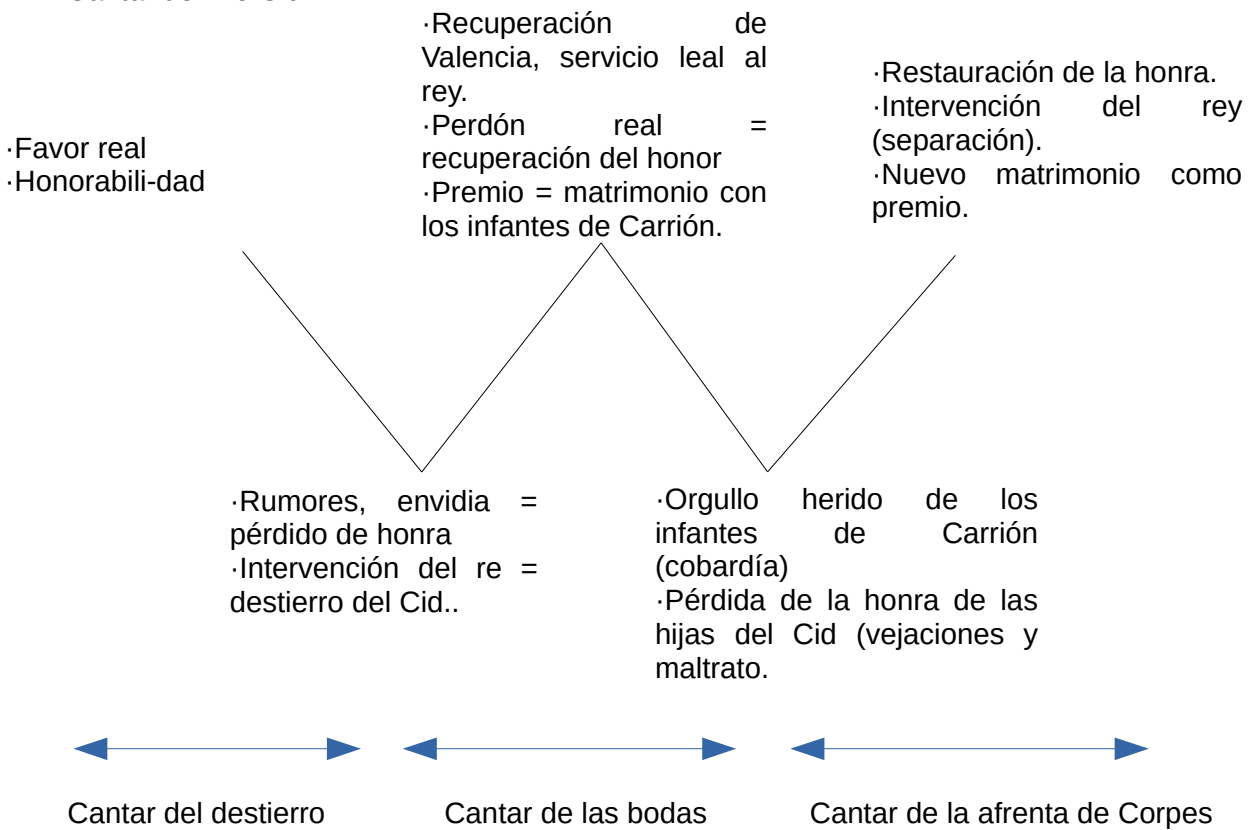
⁹⁷ En este aspecto, don Juan recuerda, de alguna manera, a don Sancho de *El marido hace mujer*, el cual, si hubiese confiado desde un primer momento en su mujer, no hubiera tenido los problemas maritales por culpa de terceros que sí tendrá por su mal carácter. Del mismo modo, si don Juan hubiera obviado la conversación entre Violante y Enrique, esa historia de amor hubiese quedado en el pasado y no hubiera afectado a su presente como sí acaba sucediendo. Aunque también cabe decir que, en *No hay amor donde hay agravio*, ese no traspasar la línea hubiera sido gracias a don Enrique y no a Violante; mientras que, en *El marido hace mujer*, hubiese sido gracias a su esposa que le profesaba admiración y sumo respeto. Para observar más similitudes entre *El marido hace mujer* y *No hay amor donde hay agravio*, véase el epígrafe “El diálogo intratutorial en *NHADHA*”.

podría costar la vida, como aparentemente sucede, pues, en esa afrenta, Enrique cae al suelo y se pasa a otra escena. No obstante, aunque no se dice cuál es el estado real de Enrique, todo parece apuntar que está muerto o, al menos, eso es lo que piensa Violante, que huye despavorida al ver el duelo entre don Juan y Enrique, y lo que cree don Juan, que se dirige a la iglesia, ¿quizás a redimir sus pecados y su culpa? Pero, para sorpresa de todos, también para el espectador, Enrique reaparece y pacta con Violante una huida que les permita a ambos escapar de una muerte segura. Sin embargo, será imposible que ellos dos solos cumplan dicho cometido. Y es que, como dicen Clarín y Celia, únicamente don Lope y, especialmente, el virrey pueden poner orden a esa situación que se ha desbordado por completo. Lo ve muy claro Clarín cuando se ve en la obligación de inventarse dónde está Violante, un invento que, aunque, en un principio, podría interpretarse como una oportunidad más de los amantes para sobrevivir, acaba siendo el final de los enamorados, pues esa mentira que Clarín desea que no sea certera, resulta ser verdadera. De modo que don Juan encuentra a sus agraviadores y les da muerte. Por tanto, esa mentira sirve para crear unas falsas expectativas, similares a esas otras que han ido insuflando esperanzas en el espectador de que los amantes podrían escapar de la ira de don Juan, que se romperán nada más abrir la puerta de la cuadra.

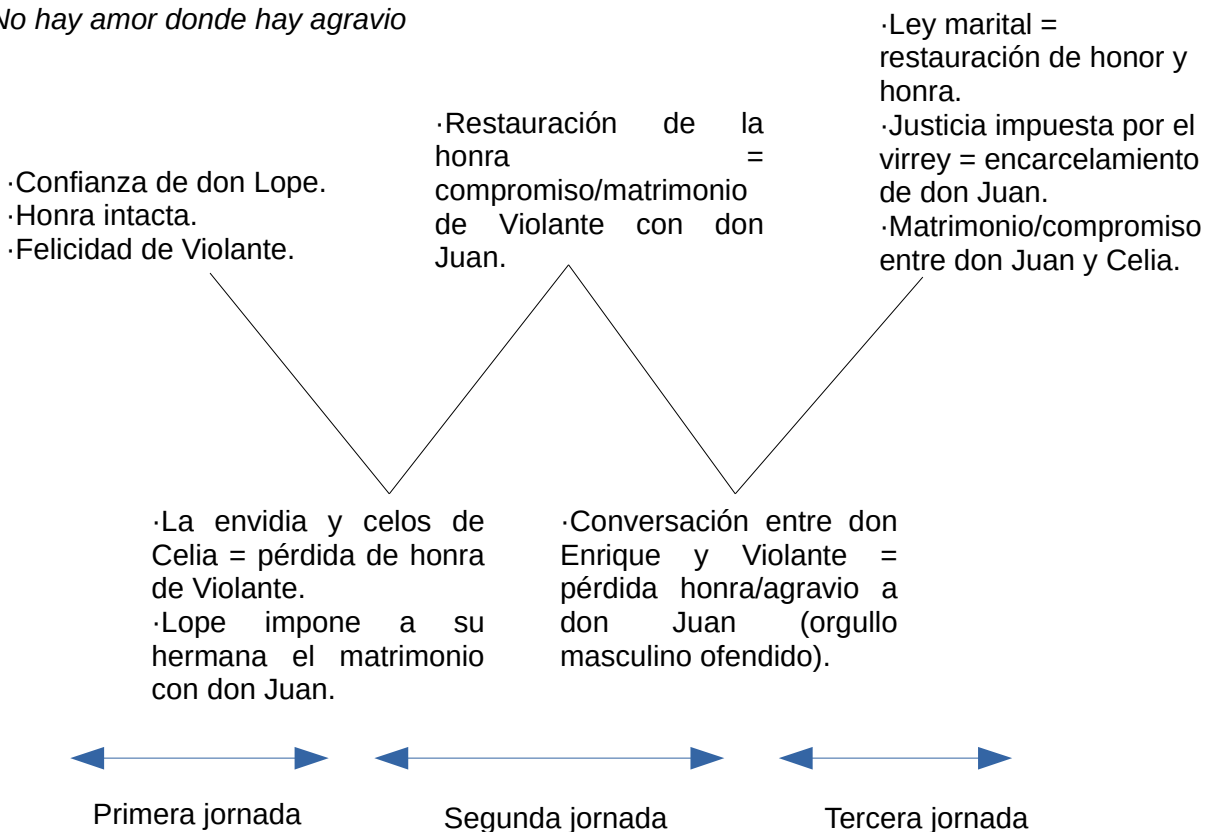
En cuanto a la estructura interna, cabe decir que, si quisiéramos reflejar en un dibujo cómo se organiza el contenido en *No hay amor donde hay agravio*, lo haríamos con una W, esquema visual que inmediatamente recuerda al que presenta el argumento del *Cantar de Mio Cid*, obra cuyo personaje es respetado, alabado y admirado, tal como se puede observar en *Cada loco con su tema*, por Hurtado de Mendoza, el cual muestra al burgalés como un ejemplo del buen hacer, de virtud y de los valores que con pena reconoce que ya no existen en su presente.

Si tal como apunta Menéndez Pidal, la estructura interna del Cid viene marcada por dos procesos de pérdida y recuperación de honra, algo muy similar sucede en *No hay amor donde hay agravio*. Prestemos atención a los paralelismos estructurales de ambos argumentos.

Cantar de Mio Cid



No hay amor donde hay agravio



El *Cantar de Mio Cid* comienza con el destierro del “que en buen hora nació” (*sic*), un exilio injusto ordenado por el rey por culpa de una serie de falsos rumores que le han hecho llegar, con la intención de alejar al que ven un peligro y una fuerte competencia, los nobles más allegados y cercanos al monarca, que, envidiosos, no ven bien el fulgurante ascenso del Cid, el cual, con esfuerzo y máxima lealtad, está haciendo méritos más que suficientes para gozar del favor, de la admiración y de la confianza real. Que un simple infanzón subiera peldaños en la pirámide social, es decir, que medrara socialmente, y que, con sus acciones, mostrara, aunque fuera sin esa intención, el acomodamiento e, incluso, el mal uso o aprovechamiento de la nobleza de su estatus, inquieta a aquellos nobles que entienden que se les está poniendo en evidencia y/o que consideran que les están poniendo en peligro sus privilegios nobiliarios, esto es, su paz nobiliaria. Esta crítica subyacente en el *Cid* recuerda, de algún modo, a la delicada y difícil situación que se atraviesa en los tiempos de Mendoza, época en la que creció desmesuradamente el número de privilegiados, debido a la venta indiscriminada de títulos nobiliarios, que permitió el acceso a la nobleza, quizás, incluso a quien no lo merecía, puesto que comenzaron a formar parte del estamento que debía representar la virtud y la ejemplaridad (motivo por el que, teóricamente, gozaban de privilegios que el campesinado ni vislumbraba) quienes no siempre eran el modelo digno de seguimiento social. Por ello y por el empobrecimiento cada vez más acusado de la Corte y de la sociedad, que no podía soportar más peso a la hora de mantener los caprichos y/o privilegios del estamento superior, y debido también a los actos de corrupción que perjudicaban directamente a la gestión del país, el conde-duque de Olivares se vio en la obligación de poner límites a la hora de otorgar títulos nobiliarios. Asimismo, se vio obligado a poner medios para erradicar la corrupción (así, por ejemplo, proponía que todos los nobles hiciesen una relación de sus posesiones). Aunque en *No hay amor donde hay agravio* no hay una alusión directa a este hecho ni propiamente al argumento del *Cid*, el hecho de que presente una estructura muy similar, que las subidas y bajadas en la estructura vengan determinadas por la honra, que el Cid sea venerado expresamente en alguna pieza hurtadiana y que Hurtado sea un ferviente defensor de la reforma olivariana propuesta por su amigo el Conde-Duque, nos lleva a pensar que, en *No hay amor donde hay agravio*, Mendoza podría haber llevado a cabo un sutil guiño a la obra medieval.

Si bien es cierto que en la pieza mendoziana no se produce ningún destierro, sí que se produce, como en el *Cid*, una “pérdida de honor” injusto, puesto que no es tal, aunque sí de cara al exterior, por culpa de terceros envidiosos. Esta supuesta pérdida de honor supone unas consecuencias negativas para las víctimas de la envidia, que ocasionan quienes tenían el poder de enjuiciar en cada una de las obras. Así, si en el *Cid* se rumorea que el Campeador se queda con parte

de los impuestos que debía recaudar para el rey, y esta acusación supone, aun sin pruebas, su destierro; en *No hay amor donde hay agravio*, se acusa a Violante de agraviar el honor familiar por el simple hecho de estar hablando a solas con un hombre por el que ni tan siquiera tiene interés ni ha concertado una cita, se le obliga a contraer matrimonio con él. En el primer caso, quien impone el castigo es el rey; en el segundo, don Lope, hermano de Violante; y en los dos casos, tanto el rey como don Lope sentencian no porque desconfíen de los supuestos agraviadores, sino que porque se ven en la obligación, de cara al exterior, de no poner en evidencia su permisividad emite el tema del honor.

En el caso de Violante, la aceptación de la imposición de su hermano supone la restauración inmediata de la supuesta honra perdida; en cambio, al Cid le costará un poco más recuperar su reputación. No obstante, lo conseguirá y se materializará con el premio de poder casar a sus hijas con los infantes de Carrión. Es en este punto en el tema del casamiento como símbolo de la restauración del honor manchado, en el que coinciden ambas obras literarias. Sin embargo, no es el único, pues en lo que se considera la segunda parte de cada una de las obras (en el *Cantar de la afrenta de Corpes* del Cid y en la segunda jornada de *No hay amor donde hay agravio*) vuelven a evidenciar un punto en común: y es que tanto el Cid como *No hay amor donde hay agravio*, presentan, inmediatamente al remedio de la pérdida de honor, una segunda, pero esta vez dentro del matrimonio. En el caso del *Cantar*, el Cid ve manchado su honor por culpa de sus yernos que, como venganza a las burlas recibidas por la “mesnada” del Campeador ante su actitud cobarde frente a un león, maltratan a sus hijas doña Elvira y doña Sol. En cambio, en *No hay amor donde hay agravio*, el agravio lo recibe don Juan, que tiene que oír cómo su esposa ama a un tercero. Esta confesión implica la pérdida de honor de Violante y de don Juan, el cual querrá imponer la ley marital para limpiar de cualquier mácula su dignidad. Aunque en este punto podemos considerar ciertas discrepancias, no debemos obviar una similitud de vital importancia: el orgullo masculino (infantes – don Juan), que funciona como desencadenante de la pérdida de honor, pues, en ambos casos, si no hubiese sido por la cuestionada y/o reprobable acción de los personajes masculinos, no se hubiese manchado la honra de nadie. En el caso del Cid, es evidente que sin la mala actuación de los infantes, las hijas del Cid y el propio Campeador no hubiesen visto su honor manchado; del mismo modo, si don Juan hubiera decidido hacer oídos sordos a esa conversación que escucha a escondidas entre don Enrique y Violante, y si no se hubiera ofuscado por los celos, no hubiese perdido ni su honor ni hubiese hecho perder el del resto de personajes implicados en el triángulo amoroso, pues Enrique nunca le hubiera traicionado, es decir, no se hubiese atrevido a entrometerse entre Violante y su amigo.

Por último, cabe comentar otra concomitancia entre la estructura interna del *Cid* y *No hay amor donde hay agravio*: la forma en la que se lleva a cabo la recuperación de honra definitiva, de nuevo culminada y/o relacionada con el matrimonio, y el modo en el que intervienen los miembros reales en la parte final de las piezas.

Mientras que en el *Cantar*, el Cid solicita al rey Alfonso VI que le ayude a restaurar la honra perdida de sus hijas y que imparta justicia, en *No hay amor donde hay agravio*, Clarín busca al virrey para obstaculizar que don Juan aplique la ley marital. Estas búsquedas acaban con un Alfonso VI que, aplicando su poder y el sentido de la justicia (no admite el maltrato gratuito), permite la separación, la ruptura del matrimonio entre doña Elvira y doña Sol y los infantes de Carrión, y les concierta, como compensación, otro matrimonio, pero, esta vez sí, con hombres de bien: los infantes de Navarra y Aragón; y con un virrey que toma preso a un don Juan que ha actuado con saña y derramando sangre sin una justificación clara, aunque no sin antes dejarle pedir en matrimonio a Celia.

A pesar de que el *Cantar de Mio Cid* y *No hay amor donde hay agravio* no presentan una estructura interna idéntica ni una similitud evidente, sí que muestran un trasfondo y una sutil semejanza en ciertos aspectos que hacen que no resulte descabellado pensar, si no en que el *Cid* fue una fuente directa de creación para *No hay amor donde hay agravio*, sí que Hurtado, en la mencionada pieza hurtadiana, posiblemente, de manera muy hábil, le hizo un ingenioso guiño a la obra anónima con el fin de conseguir un objetivo crítico-político.

Por último, aunque no guarde relación con el *Cid*, me gustaría comentar un último aspecto respecto a la estructura interna de *No hay amor donde hay agravio*: el uso del *flashback* en un momento puntual de la pieza, concretamente, en esa escena clave en la que don Enrique recuerda, mientras conversa con su amigo don Juan, cómo conoció y se enamoró de una joven que resultará ser la amada de ambos. Un extenso “relato” de amor de 147 versos que es fundamental para el devenir de los acontecimientos, de ahí su ubicación en la segunda jornada, en pleno nudo de la obra, pues sirve para remarcar la ingenuidad, fruto del desconocimiento, de don Juan y de don Enrique (hablan como amigos cuando, en realidad, ya son adversarios), así como para reforzar la idea de lealtad de don Enrique, pues, a pesar de los fuertes sentimientos que está confesando, cuando descubra que su amada se ha comprometido con su amigo, antepondrá el honor, el deber (lo que hay que hacer) y, sobre todo, la amistad a su amor.

2.1.2. Una obra con sentido crítico

Si bien es cierto que la crítica hacia la sociedad del XVII, tan inherente al concepto teatral y estilo hurtadianos, no se hace tan evidente ni la encontramos con la misma intensidad que en otras obras posteriores, sí que está presente en *No hay amor donde hay agravio*. Y digo esto porque, si, por ejemplo, en *Los empeños del mentir*, *El marido hace mujer* o *Cada loco con su tema*, lo principal es la crítica que se hace sobre un tema determinado (aunque enmascarada bajo la fachada del humor para no ofender) y todos los elementos que conforman la comedia simplemente se ponen al servicio de esa crítica, en el caso de *No hay amor donde hay agravio*, más bien parece que el orden de los factores se invierten. Con esto quiero decir que en *No hay amor donde hay agravio* prima más entretener o conmover al público con una historia de amor que desplegar el sentido crítico. Aunque esto no quiere decir que, de soslayo, no se pueda incluir, como sucede, alguna que otra crítica, pero su cometido principal es, simplemente, solazar. En cambio, en las comedias de madurez hurtadianas la crítica es lo fundamental, por lo que cualquier historia podría servir siempre y cuando se ponga al servicio de evidenciar lo reprobable; de modo que los personajes o la acción, es decir, lo superficial, lo que primero capta el espectador, no es lo importante, ya que solo es el utensilio para el fin último que no es otro que mostrar comportamientos que no deben imitarse en la realidad o que, como mínimo, deben hacer reflexionar.

No obstante, como se ha dicho anteriormente, aunque en *No hay amor donde hay agravio* no haya una clara intención reprobatoria o moralizante, sí que incluye “pequeñas” críticas que hay que tener en consideración, ya que serán el germen de la materia en torno a la que girarán las piezas dramáticas posteriores y de mayor relevancia de Hurtado de Mendoza.

Uno de los elementos que es objeto de crítica en las obras de Hurtado de Mendoza es el dinero. Pero, ¿cómo lleva a cabo esa crítica? Lejos de hacer una evidente e incisiva reprobatoria, Hurtado expone en la comedia, apoyándose en sus personajes, aquellos cambios sociales o actitudinales respecto al dinero, que bien podrían considerarse poco éticos o indignos, reprobables e, incluso, ridículos en escena, pero existentes y cada vez más habituales en la sociedad barroca, para que el espectador perciba que deben, si no cambiarse, como mínimo, cuestionarse.

Con este fin, por un lado, hace notar la tendencia social, cada vez más extendida, de trasladarse a Madrid⁹⁸ en búsqueda de una mejora económica y de un ascenso social, ya sea a través del matrimonio o mediante la prestación de servicios al rey (véase el caso de Teodoro y Marcelo en *Los empeños del mentir*, o la propia biografía de Hurtado de Mendoza).

98 Madrid es sinónimo de corte debido a la presencia de la cohorte en dicha ciudad.

Clarín: Laura, no llores el irme,
porque al que se va a la Corte
no le tienen que llorar,
y así tú por mí no llores.

(f. 36r)

Clarín: Laura, dicen que allá hay
muy liberales señores,
que hasta un músico, porque él
se huelga, le pagan porte.

(f. 36r)

Y es que para las clases bajas o los hidalgos empobrecidos de la sociedad del siglo XVII, Madrid era el anhelado “sueño americano”. Todos querían probar suerte en la única ciudad española que era capaz de ofrecer un futuro mejor.

Por otro lado, en la pieza también se hace referencia a la relación cada vez más acusada en la sociedad entre el amor y el dinero, la cual se presenta como negativa e impura.

Laura: Ea, déjate de queso;
¿trajíste los listones?

Clarín: No.

Laura: Clarín, ¿esto
conmigo jamás usóse?
¿Negar unas zapatillas
es bueno a mis pundonores⁹⁹?
A queso es de miserable.

(f. 36r- f. 37v)

Laura: En no dar eres extraño.

Clarín: En pedir eres disforme.

(f. 37v)

Clarín: yo te los traeré otro día,
...
no está tan lejos mañana,
y habrá dineros entonces.

Laura: vuesamerced me perdone
que los he de poner hoy.

Clarín: Laura, quien no te conoce,
por Dios, que por no dar gusto
perderás dos tentaciones.

(f. 37v)

Clarín advierte a su dama que si no sosiega sus anhelos económicos, acabará perdiendo “dos tentaciones”: tanto su amor como el dinero que, posiblemente, logrará en su partida a la capital. Sin embargo, Laura, que ejemplifica cómo amor e interés no casan bien, pues da como resultado el amor interesado, totalmente opuesto a ese amor puro y ennoblecedor que reflejaba el neoplatonismo y el petrarquismo renacentistas, no está dispuesta a esperar ese regalo con el que Clarín debía rendirle amor. Lo quiere de inmediato. Y es que Laura, a pesar de su nombre, no es la noble e idealizada Laura de Noves, la amada de Francesco Petrarca.

⁹⁹ *Dicc. Aut.:* Aquel estado en que, según las varias opiniones de los hombres, consiste la honra o crédito de alguno. Dijose de Punto y Honor.

Soneto a Laura

Paz no encuentro no puedo hacer la guerra,
y ardo y soy hielo; y temo y todo aplazo;
y vuelo sobre el cielo y yazgo en la tierra;
y nada aprieto y todo el mundo abrazo.

Quien me tiene en prisión, ni abre ni cierra,
ni me retiene ni me suelta el lazo;
y no me mata Amor ni me deshierra,
ni me quiere ni quita mi embarazo.

Veo sin ojos y sin lengua grito;
y pido ayuda y parecer anhelo;
a otros amo y por mí me siento odiado.

Llorando grito y el dolor transito;
muerte y vida me dan igual desvelo;
por vos estoy, Señora, en este estado.

Es evidente que el tono de Petrarca no es el de Clarín que, lejos de comportarse como el típico amante sumiso y de dirigir palabras amorosas a su “amada¹⁰⁰”, se rebela contra el carácter interesado y el desdén de una mujer, que ya no son propiciados por la altanería femenina (admisible en el código del amor cortés), por el escudo creado por la desconfianza o por el miedo a ser dañada, sino que por no perder el tiempo con quien no le puede ofrecer una mejora económica y social, ni comodidades en su vida.

Harto de un desdén motivado por una causa económica, Clarín no se rebaja a su enamorada ni se disculpa por no haberle traído los listones solicitados. En su lugar, responde a sus reclamos con una falta de respeto inusual en los amantes que llega al insulto.

Clarín: Sabiendo yo que traía
dinero en la faltriquera
y viéndote tan zahorí¹⁰¹,
que a siete estados penetras,
con los ojos de tus ansias,
la más oculta moneda.
Tanto, que ayer un muchacho
se tragó un cuarto y te esperan
para que le saques tú.

Laura: Yo lo confieso, mas dame
si traes, algo.

Clarín: ¿Ya comienzas?
¿Tú me quieres? Tú me matas,
pues para que yo me muera,
sin Médico y sin botica,
esta es buena diligencia.
Mas acaben los enojos,
dame pues los brazos, ea.

100 Entrecorrido porque no hay que perder de vista que no se está hablando de una relación amorosa entre galán y dama, sino que entre criados.

101 *Zahorí:* Del ár. hisp. **zuharí*, y este del ár. clás. *Zuhari* “geomántico”, der. de *azzuharah* “Venus”, a cuyo influjo atribuían algunos este arte. “Persona a quien se atribuye la facultad de descubrir lo que está oculto, especialmente manantiales subterráneos” y “Persona perspicaz y escudriñadora, que descubre o adivina fácilmente lo que otras personas piensan o sienten” (DRAE).

Tanto, que si a la agua te echa
un doblón, como es buzo
del oro y plata la aciertas. (f. 34r)

(Vanse a abrazar)

...
Clarín: pues ingrata, ¿eso es quererme? *Clarín:* No pretendo tus amores,
¿Eso es venderme favores? si quieres que yo dé cintas,
Mas que gracia no se vende (*Ap.*) no quiero que tú me goces,
en este siglo que corre. sino ser yo quien me huelgue¹⁰²,
La hermosura mal comprada y si no troquemos porte,
después de redoma¹⁰³ y vote (dote?) y págamelas tú a mí,
en la almoneda¹⁰⁴ del gusto vendrá el requiebro de molde.
bien vendida se conoce. *Laura:* Clarínico de mi alma,
Ya es feudatario¹⁰⁵ el amor, para mí tantos baldones¹⁰⁶?
solo le tienen los hombres, (f. 37v)
porque tan solo ellos pechan;
por Dios que es un uso enorme.

Laura: Clarín, si me traes chinelas,
y de cintas las compones,
serás Clarín de mis ojos.

(f. 37v)

Laura: Allí viene mi señora,
por aquesta puerta te entra.

Clarín: Por Dios, que me das que piense
que quieres tener vergüenza. (f. 34r)

Clarín: Mira, que el pedir no es noble. (f. 37r)

Clarín se muestra totalmente contrario al concepto de amor en el que Laura se mueve, basado en el interés, en el trueque..., en definitiva, en la compra del amor (“¿Eso es venderme favores?”) que empieza a emerger en la capital, debido a esa nueva costumbre amorosa denominada “galanteo”, en la que los hombres “compran” la atención y el favor de las damas con detalles y dando a conocer, a través de su aspecto, su poder adquisitivo en esos paseos por el Prado o la Calle

102 *Dicc. Aut.:* Vale también celebrar, tener gusto, contento y placer de alguna cosa, alegrarse de ella.

103 *Dicc. Aut.:* Se llama también la oferta que se hace a los novios en el día que se casan.

104 *Dicc. Aut.:* La venta de las cosas que públicamente se hace con intervención de la justicia a voz de pregonero, que publica la cosa que se vende, y el precio que dan por ella, para que vayan pujando unos a otros los compradores, y se acrecienta el precio, y se remata. También se llama así la que particularmente se hace sin intervención de la justicia de aquel que voluntariamente vende sus alhajas y bienes.

105 *Dicc. Aut.:* Lo que está sujeto y obligado a pagar feudo. *FEUDO:* Especie particular de contrato, en parte semejante al emphyteosis, en que el Emperador, Rey, Príncipe o Señor Eclesiástico o Secular, concede a alguno el dominio útil en cosa inmueble, o equivalente, u honorífica, prometiéndole este (regularmente con juramento) fidelidad y algún obsequio personal, no solo por sí, sino también por sus sucesores. Se toma también por el derecho que tiene el vasallo a la cosa así dada y concedida.

106 *Dicc. Aut.:* Oprobrio, denuesto y palabra afrentosa con que se da en rostro a alguno, se le injuria, menosprecia, y tiene en poco.

Mayor. Contra este tipo de amor se alza Clarín, como podría hacerlo también el propio Hurtado, el cual muestra sus opiniones a través de sus personajes; pues con esta nueva versión del amor se pierde la esencia de dicho sentimiento, el cual debía ser real y puro, y no debía buscar recompensa alguna (“Mira que el pedir no es noble”). Por eso, Clarín defiende que, del mismo modo que los amantes prototípicos de la *fin’amors* o los petrarquistas o neoplatónicos no buscaban una recompensa física ni un premio sexual por amar a una dama, las mujeres no deben pedir premios para corresponder en amores, pues eso deja de ser amor para pasar a ser algo similar a un trabajo del que sacar beneficio. Actitud ante el amor que recuerda a *La Celestina*, donde la alcahueta y sus chicas (Areúsa y Elicia) se enriquecen a través de la venta de amores o favores propios y/o como terceras. No obstante, Clarín olvida que pide una *curialitas* a quien pertenece a la *vilania* y a quien no puede ver crecer un sentimiento amoroso puro, puesto que este solo nace en los corazones nobles.

En definitiva, cuando Hurtado de Mendoza escribe sus piezas dramáticas, ya hace siglos que la sociedad ha dejado de valorarse o de medirse por sus virtudes, por su nobleza, por su gallardía, por su lealtad, por su pureza, por su abolengo..., es decir, por lo que antaño dignificaba al hombre. Ahora, si hay algo que mueve montañas, que hace digno al indigno, que ennoblece, que es fundamental para el ser humano es el dinero.

Desde finales del siglo XV, podemos rastrear ese cambio social, esa supremacía de lo que Quevedo se atrevió a tratar, en tono burlón, de don y a calificar de poderoso. Fernando de Rojas, por ejemplo, en 1499, su *Celestina*, ya muestra de qué es capaz el hombre por un poco de oro. Sin embargo, lejos de sofocarse esa sobrevaloración del dinero y del poder, términos que van íntimamente ligados, se va acrecentando a lo largo de los años y de los siglos hasta el punto de ser considerado por algunos una lacra social que envilece al ser humano. Es por este motivo, que el dinero, la medra social a cualquier precio... serán foco de críticas, sobre todo en el siglo XVII, de muchos autores que, como Hurtado, echan la vista atrás y piensan que sería mejor que la sociedad dejase a un lado los nuevos valores basados en la hipocresía, en las apariencias, en el poder económico, y que retomara esos otros de antaño que ennoblecían el alma; pues, tal como se mueve la nueva sociedad, ya nadie tiene en quién confiar, ya que todas las relaciones sociales están basadas en el interés y en la falsedad.

En relación con el amor, también cabe apuntar la crítica soslayada que Hurtado lleva a cabo de la distinción que socialmente se hacía en el siglo XVII entre ser amante y marido, crítica que también aparece en *El marido hace mujer*. Como sucedía en esta otra obra, en *No hay amor donde hay agravio*, se defiende que no tenga que cambiar el comportamiento atento y amable del hombre con su mujer al cambiar el estado civil, pues, si cuando es amante, es precador, galantea y ofrece su

mejor imagen con el fin de convencer a la amada de que le corresponda; cuando es marido, no debería convertirse en un dueño totalitario de su mujer, sobre la que ejerce un poder absoluto.

No obstante, no es esta la única queja que Hurtado vierte sobre el concepto que se tiene del matrimonio en el Barroco. Los matrimonios concertados, ya sea por interés económico o por medra social, ya sea por subsanar supuestas deshonras, son otros de los puntos de mira de Mendoza, el cual, tal como se puede extraer de sus comedias, no era partidario de coartar la libertad de elección de compañero de vida de las mujeres.

Lope: ¿Qué es esto?
¿Cómo, villana, así agravias
tu honor?
(f. 29r)

Lope: Así aseguro mi honra. (f. 30v)

Tras ver a su hermana a solas hablando con un hombre, Lope decide obligarla a casarse con él, sin ni tan siquiera interesarse por quién es o por si le va a provocar gusto o disgusto dicha decisión, pues lo único que importa es no poner en riesgo ni la honra de Violante ni el honor familiar.

Matrimonio sin amor como solución a una supuesta deshonra que perjudica seriamente a una mujer a la que se la priva de la libertad de elegir a quién amar y con quién compartir su vida.

Lope: Señor Don Juan, presumid
que hallaros en lo secreto
del retiro de mi hermana
y no ser su esposo luego,
ha de causar de que el caso
litiguen nuestros aceros.
Juan: Si la fortuna me hubiera
consultado a mí, os prometo
que no lo hubiera ordenado
tan conforme a mi deseo.
Lope: De esta suerte bien podrás
dar la mano desde luego
a Don Juan, porque su esposa
has de ser.

Violante: Cielo, ¿qué es esto?
¿La libertad se atropella?
(f. 30v)

Violante: Señor, en un cautiverio
eterno quieres ponerme,
sin mirarlo el pensamiento.
(f. 30v)

Violante: Ya mayor mal no le aguardo.
Juan: Ya mayor bien no le espero.
(f. 30v)

Tras el pacto entre hombres, de nada sirven los intentos de Violante de evitar el encarcelamiento que supone el matrimonio (“cautiverio eterno”). Ya no hay cabida para las reflexiones, pero comprobar la realidad de los hechos ni para defenderse.

Violante: Porque antes que castigues,
hermano, mi atrevimiento,
(que así te parece a ti,
cuando está inocente el pecho)
porque veas que mi honor
Violante: que el dar lugar a la ira
no es heroico vencimiento.
...
Ea, vence tu furor,
mucho más vale un acuerdo,

tiene más claros reflejos
que el Sol, y que no le manchan
del tiempo nublados negros,
si a don Juan hablé en mi vida,
si soy parte en este enredo,
si sé cómo aquí haya entrado,
yo misma, yo misma quiero,
que las ternezas de hermano
no te obliguen y que envuelto
mi rostro, ya salpicado
de sangre el color incierto,
anuncie rojo clavel,
lo que fue azucena un tiempo.
Infórmate bien del caso.

pues te aguarda allí un blasón,
sin ir contra tus respetos,
y aquí una piedad te aguarda,
sin que hayas valido menos.
Demás, que arriesgándote
a casarme hoy. En el duelo
de mi honor confiesas la culpa.

...

Y cuando fuera verdad,
hoy en mi opinión es menos
el que lo sepa un hermano,
que no el lo que lo sepa un pueblo.
Pues ir a evitar el mal
haciendo mi casamiento,
aunque es reparo del daño,
no quita haber sido hierro.
Y si tú en mí hallares culpa
(*De rodillas*)
aquí está, señor, el pecho,
rómpele, pues que te miro
de venganza tan sediento.

(f. 29r - f. 30v)

Ni tan siquiera sirve esa reflexión de que es mejor limpiar los trapos sucios en casa ni de que batirse en duelo, obligarla a casarse o matarla son las peores soluciones para reparar el “supuesto” daño cometido, pues estas tres acciones son conocidas por la sociedad como medidas para recobrar el honor. Así pues, a Violante le es imposible persuadir a su hermano, puesto que la decisión está tomada, por lo que no le queda más que, como víctima de un enredo, aceptar el destino que se le ha adjudicado.

Violante: Mas en aqueste espanto estaba, cuando
don Juan, ay cielo, junto a mí te miro
que con tanto pesar me estás mirando,
que aún no tienes lugar para un suspiro,
cruel me herías,

...

y límite ponía al albedrío? (f. 30r - f. 31v)

Ya hemos visto en otras comedias de Hurtado, como *El marido hace mujer*, donde se hace un exhaustivo análisis sobre el concepto del matrimonio en el barroco, que el casamiento no es opcional ni escogido por la mujer, sino que es impuesto, por lo que algunas damas alzan la voz contra esta situación. Aunque cabe puntualizar que esto solo sucede en el marco de la ficción de la comedia, pues en la vida real, ninguna mujer se planteaba adoptar la actitud rebelde y guerrera de las damas de comedia que reivindicaban su libertad.

Celia: Búsqese al mal desahogo,
no se festeje el peligro,
...
Para un daño, hay un remedio,
para una pena, un olvido,
hay a un ahogo, un consuelo,
a una congoja, un suspiro.
Triunfemos de la pasión
y venza nuestro albedrío¹⁰⁷. (f. 31v)

No obstante, no sólo las damas están en contra del matrimonio, pues también encontramos voces contrarias al desposorio en los criados.

Clarín: Demos en ello un buen corte,
pero gran tonto es mi amo.
Laura: ¿Qué hizo?
Clarín: Tomó y casóse,
como si el casarse fuera
beber dos tragos de aloquen¹⁰⁸.
¿Sabes lo que es un casado?
Laura: Dímelo así tú te logres.
Clarín: Pues mira ya tú habrás visto
un toro airoso en un bosque,
a quien luego los vaqueros
con tal industria le cogen,
que le atan los pies y manos,
y solo libre le ponen
la herramienta del oficio,
si el símil no es tal, señores,
perdónenme, que agotadas
están las comparaciones.
(f. 37v-r)

Clarín: Dio en ser marido mi amo,
y en fin con ello se sale,
porque el pretender un mal
aqueso consigo trae,
a cofrade de marido,
(lleve el diablo tal cofrade)
¿se mete un hombre de bien?
...
Mas que fuera, que ahora todos
los maridos me silbasen,
mas por no ser conocidos,
imagino no lo hacen;
porque ya el mundo está tal,
y los tiempos están tales,
que por afrenta se nota

107Interesada, Celia defiende esta postura porque le conviene que Violante no se case con Juan.

108Del ár. *al-haluqi* < *al-haluq* (Perfume de color rojo amarillento). De color rojo claro o vino que resulta de la mezcla de vino tinto y blanco.

un marido en un linaje¹⁰⁹. (f. 41v)

Clarín, en la línea de Bernardo de *Cada loco con su tema*, cree que el himeneo es sinónimo de atadura.

Otro de los temas que también es foco de críticas de Hurtado es el del honor y la honra. El dramaturgo, en *No hay amor donde hay agravio*, lleva a cabo una sutil crítica de los valores en los que se fundamentan los conceptos citados en el siglo XVII, pues considera que las ideas que tiene la sociedad sobre dichos términos son bastante fútiles y están basadas en convenciones y apariencias, más que en valores morales reales, que, en muchas ocasiones, atentan contra la dignidad humana, la cual, de forma soslayada, defiende la voz oculta de Hurtado en todas sus obras.

El hilo del que tirará Mendoza para poder llevar a cabo su crítica de cómo entendían el honor en la época, de la hipocresía en la que lo basaban, será el supuesto agravio de Violante a don Juan.

Juan: Cierro la puerta,
pero no el llanto a los ojos.

...

Violante atrevida ultraja
las leyes del matrimonio
cuando Enrique no profana
de amistad el sacro folio.
Ella ingrata y amorosa
anuncia viles destrozos;
Él, amante y caballero,
es roca al gemir del “noto”.
Allí me irrita lo uno,
aquí me mitiga lo otro.
Allí el castigo me llama,
aquí la piedad adoro.

(f. 36v)

En estos versos, don Juan llora la doble traición recibida por su esposa y por su amigo. Y, lleno de rabia, lo único que puede reconfortarle es que, al menos, uno haya sido leal, Enrique, es por eso que se plantea salvarlo del pago con sangre con el que los amantes debían saldar el agravio cometido.

Juan: Querer matar a Violante,
y no a Enrique, es dar asombros,
es dar que decir a muchos,
es dar que sentir a todos.

...

y si el castigo ejecuto,
yo mismo infame me noto.

(f. 36v)

109 Recuerda a Bernardo de *Cada loco con su tema*.

Pero perdonar es dar de qué hablar e impide que se reestablezca el honor, algo que no podía permitirse en el siglo XVII. No obstante, duda, se resiste y se plantea si es necesario ejecutar su deber, pues, en realidad, la actuación que se le exige como marido agraviado va en contra de sus propios sentimientos.

Juan: ¿Yo he de ver envuelto en sangre,
teñido el purpúreo rostro
de un Ángel, y que a su cuerpo
maticen claveles rojos?
No puede ser. ¿Y mi agravio
no ha de poder más que todo?
¿Hay quien como yo se ha visto?

(f. 36r)

Juan: pues, ¿qué he de hacer cuando veo
que el Cielo me escucha sordo,
que buscando algún remedio
veo que me faltan todos?
¿Qué he de hacer? ¿Qué?

...

Mas ya que me determiné
a ser verdugo alevoso
de mi mujer solamente,
porque ella me ofende solo,
aunque hallo que a mi fama
o la venzo o la desdoro;

...

y yo castigo el agravio,
no los pensamientos locos
del vulgo. ¿Pero qué digo?
¿Cuánto me anego o me absorto?
Yo a Violante. ¿Yo a Violante
he de matar?

(f. 36v)

A pesar de la disyuntiva y de las disquisiciones de don Juan, al final, la balanza se inclina hacia el fin fatídico de Violante, ya que, si lo ha agraviado, es porque no lo quiere y, si no lo ama, debe sobreponerse a su amor y ejecutar la ley marital.

Juan: Ea, vézame a mí mismo,
venza mi pasión y todo.
No hay amor donde hay agravio¹¹⁰,
no hay fe donde hay tal oprobio,
no hay razón que me lo impida,
sino solo afectos propios.
Muera Violante y tan presto
que no dé al sentido estorbos,
tiempo a la imaginación,

110El título de la obra aparece en estos versos.

ni al amor le cueste enojos.
(f. 36r)

Juan: Muera sin que me lo estorben
tantos lazos amorosos,
tantas prisiones del alma,
tantos fementidos lloros.
Muera y levante mi honor.
(f. 36r)

Juan: Matar tengo a Violante,
sin que el gusto se ponga de por medio,
ni tanto amor delante.
Este sí que ha de ser solo el remedio,
que el juzgarse vengado,
es el rato mejor del agraviado.
(f. 38v)

Pues, aunque le duela tener que hacer daño a quien ama, debe pensar en él mismo y en que, si no actúa como le exige el código social, será un paria, un apestado sin honor.

Juan: Que importa, que yo quiera
a Violante, del pecho idolatrada,
pues consiento que muera,
y es su verdugo mi sangrienta espada?
(f. 38v)

Juan: ¡Que esto pase por un hombre!
¡Que ha de dar muerte a quien ama!
¿Quién introdujo la honra
contra el amor? ¡Oh, mal haya!
(f. 40v)

Juan: Dese el honor parabién,
exceda el contento
...
voy a buscar a Violante,
que claro es que he de matarla.
(f. 40r)

Juan: ¿No es primero el vivir yo?
Pero más que yo es mi fama.
(f. 40v)

Juan: Pero vénguese mi agravio,
muera quien mi ofensa trata.
¿Sabes Violante quién soy? *A ella.*
¿Y sabes que quien se casa
conmigo debe guardar
siempre su opinión intacta,
sin que las lenguas del vulgo
se atrevan a murmurarla?
(f. 40r)

No obstante, los dilemas entre deber y querer, y los lamentos por tener que regirse por convenciones sociales que dañan, ofenden y van en contra de la dignidad humana no sólo están puestos en boca de don Juan. También Violante titubea sobre si seguir los dictados de su corazón o cumplir con las leyes sociales, y se lamenta por encontrarse en esa situación. Sin embargo, como sucede con don Juan, opta por conservar su honor, a pesar de las tentativas de Enrique.

<p><i>Violante:</i> Antes por esa razón es obligación no hacerlo cuando pudieran faltar tan grandes de mi respeto. (f. 29v)</p>	<p><i>Violante:</i> Quien con rara presunción el favor ha anticipado, no sabe que aún no es gozado cuando llega su baldón? ... en fin quien se precipita de esperanza, que al perderla verá si debe temerla, porque se arriesga el honor, que nadie ajada una flor llegó jamás a cogerla. Y si esto es así, don Juan, ya veis, que agora no es tiempo, porque peligra mi honor y vuestra vida. Dejemos las locas finezas, va, es injuriar mi respeto. (f. 29v)</p>
<p><i>Enrique:</i> porque un alivio a la pena ni te mancha, ni te quita el ser quien eres, ni yo tal daño permitiría (f. 35v)</p>	
<p><i>Violante:</i> Ni soy más que mi pasión, pues me vence y me atropella, ni tampoco al honor santo dejo cerrada la puerta. Allí mi valor me llama, aquí mi amor me avergüenza, sin que el concederme al uno, otro consuelo me sea. Querer vencerme a mí misma ... posible es que no venza, viendo a tal riesgo mi fama! ... Mas, ay honor, que te pierdes, sí con las dudas te mezclas, porque solo el pensamiento viene en ti a sellar afrentas. (f. 34r)</p>	<p><i>Violante:</i> Bien así como un clavel florecido en una senda, que siempre que alguno pasa, las hojas le manosea; y aunque nunca el que le mira quiere arrancar de la tierra, por lo menos al tocarle le aja aquella pureza. Pues reparo que el honor es de la propia manera, que no siempre puede estar (si muchas penas le cercan) tan casto, que no le manche al descuido alguna de ellas. (f. 34r)</p>

Violante sabe el peligro que corre si abusa de la confianza de su marido y actúa como no es debido. Por este motivo, cuando ve a Enrique en casa de Juan, finge no conocerlo y rehuye cualquier tipo de contacto con él; pero su amado la busca, hace que la llama del amor vuelva a prender en su corazón y la pone en peligro de muerte. Y es que Enrique, como el perro que no come

ni deja comer, primero, cobarde, la abandona; luego, movido por Amor, vuelve para recuperarla, pero ya es demasiado tarde, puesto que está casada.

Hasta el momento, hemos podido analizar algunas críticas subyacentes en la obra sobre el concepto, que en los años de Hurtado, se tenía de la honra; pero falta comentar, a mi parecer, la más importante, ya que es aquella que es un ataque directo a las nuevas formas de entender el honor.

Clarín: Mas si la honra del mundo
se ha muerto? Porque se enluta
la noche, y rostro de Congo
todo el aire dificulta.

...

¡Qué falso el aire está,
pues de gualdrapas¹¹¹ de mulas
de Doctores se ha vestido!(f. 27r)

Clarín: forma muchas aprehensiones¹¹² *Clarín:* Pues este pensamiento oye.
de que te di muchas galas, No te juzgaba tan necia
y de que tú te las pones, por cierto, que aún estás dócil,
y que te hallas muy bizarra, dar al que mira tus galas
sin que llegue a ningún coste, gusto, ¿no es cosa disforme¹¹³?
y con eso estarás tú Y estarte martirizando,
contenta y yo muy conforme. porque luego tus faiciones
parezcan bien, no es mejor

...

Laura: las galas se ponen
solo por el parecer.

(f. 38v)

Mientras Laura tiene ansias por parecer más de lo que es, Clarín, como lo haría Hurtado, que deja la huella de sus pensamientos en sus personajes, se alza en contra de esa forma de entender la vida, puesto que, para él, hay que ser feliz y sentirse bien cada uno consigo mismo, y no pensando en el qué dirán.

Solo Clarín, el gracioso de la comedia, podía pronunciar tales cosas, puesto que sólo este tipo teatral tenía las licencias necesarias para decir lo que abiertamente no se podía, pues siempre podía justificar su atrevimiento argumentando que había recurrido a una sandez para despertar las risas de los espectadores. No obstante, todos convendremos en que un comentario de tal índole, y

111 Cobertura de lana o seda que cubre las ancas de la mula o del caballo.

112 *Dicc. Aut.*: Aunque en su sentido literal y recto se entiende por esta voz el acto de aprehender, o retener alguna cosa, cogiéndola y asiéndola: en el común y usual se ciñe esta voz a explicar la vehemente y tenaz imaginación con que el entendimiento concibe, piensa y está cavilando sobre alguna cosa, que por lo regular le asusta y desazona.

113 *Dicc. Aut.*: Sumamente feo y horroroso.

más aún en una pieza hurtadiana, no es casual. Clarín está refiriéndose claramente a que el honor, tal como se entendía en los tiempos de El Cid, ya no existe. No existe la lealtad y el compromiso con el otro, no existe la preocupación por guardar el decoro simplemente por dignidad personal, no existe la honestidad ni la sinceridad, no existe la valentía ni la virtud, no existe la ecuanimidad, no existe la búsqueda de la perfección por méritos propios... En su lugar, lo que existe es la falsedad, las falsas apariencias, la hipocresía, el reflejar una buena imagen, aunque sea irreal, pues la honra sólo se mancha si de puertas para afuera el comportamiento es incorrecto. Sin embargo, si se falta al decoro a escondidas, no hay tal deshonor, pues lo importante es que no llegue a la opinión pública.

Así pues, tal como evidencia Hurtado, la honra y el honor ya no otorga virtudes, sino que simplemente es la buena opinión que la sociedad tenga sobre los actos ajenos. Y es que la sociedad se erige juez principal de la vida pública y privada de todos.

La contradicción, lo que es digno de crítica es que esa sociedad que se cree juez tan sólo se preocupe por ver errores ajenos y por ocultar lo que se le puede achacar, en lugar de actuar dignamente.

Como hemos podido ver, mucho control sobre la mujer, en quien, sin fundamento, se ha depositado el honor familiar (*Celia*: Ay don Juan, que es mi prima,/ y que en ella mi honor también estima, f. 39v), pero ¿dónde está el control sobre uno mismo?

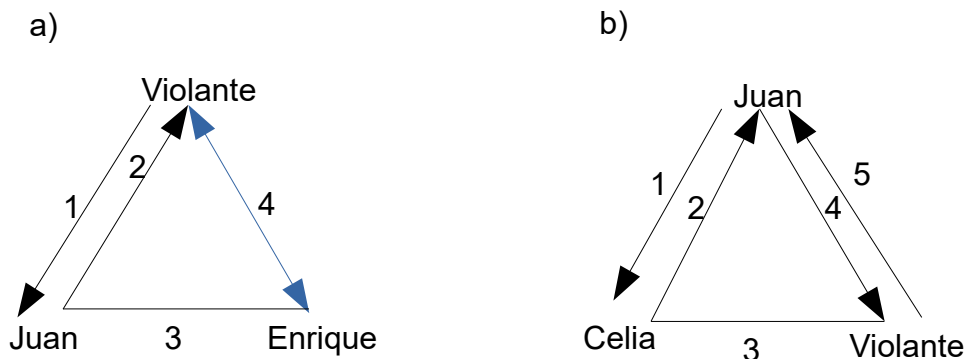
2.1.3. Unos tipos no del todo típicos

Ocho son los personajes que aparecen en *No hay amor donde hay agravio*, aunque no todos tienen la misma importancia ni son igual de imprescindibles en la obra. Y es que de los ocho, tan sólo la mitad son el epicentro de la pieza. El resto solamente son actantes secundarios que contribuyen a que la tragicomedia sea más rica y a que los personajes principales puedan desarrollar su historia.

Dentro del grupo de los protagonistas, encontramos a don Juan, don Enrique, Violante y Celia, los cuales, a diferencia de lo que sucede con los secundarios que, tanto pueden ser personas de alta alcurnia (el virrey de Zaragoza o don Lope) como representantes de las clases más bajas de la sociedad (el criado Clarín o la criada Laura), pertenecen a una clase social acomodada. Sin embargo, esta no es la única diferencia entre ambos tipos de personajes, pues, mientras los secundarios mantienen, exclusivamente, una relación laboral (criados) o de consanguinidad (Lope, el virrey) con los principales, los protagonistas están relacionados entre sí por motivos amorosos o

de amistad, dos sentimientos de gran fuerza que, inevitablemente, les confieren mayor importancia y cierta complejidad. Y digo cierta porque no hay que perder de vista que no dejan de ser tipos teatrales y que, por lo tanto, no presentarán un importante desarrollo psicológico.

Pero, ¿cómo se establecen exactamente esas relaciones y entre quiénes? Estos dibujos pretenden dar respuesta a dicha pregunta.



a) 1: Rechazo-obligación	b) 1: Desdén
2: Amor	2: Amor
3: Amistad	3: Consanguinidad
4: Amor bidireccional	4: Amor
	5: Rechazo-obligación

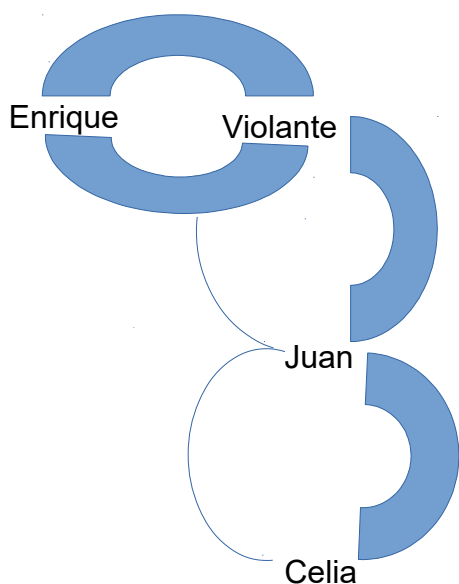
Como se puede observar en el primer esquema visual, los personajes principales bien podrían encarnar dos triángulos amorosos: uno protagonizado por Violante (a) y otro, por don Juan (b), es decir, por el matrimonio forzado y mal avenido de la tragicomedia, cuyos miembros son el vértice principal del que dependen las aristas que conforman el triángulo que configuran a su pesar. Y digo a su pesar porque ni Violante se siente orgullosa de ser pretendida, ni mucho menos de acabar siendo la esposa de don Juan; ni a don Juan le llena, al menos al principio, la pasión que Celia siente por él.

Por otro lado, es conveniente matizar qué tipo de triángulo configura cada uno de ellos. El que Violante encabeza es un triángulo amoroso al uso, es decir, una relación amorosa a tres. Como algunas de las famosas relaciones a tres de la literatura, como podrían ser la establecida entre Anna Karenina, Karenin y Vronsky, o Ana Ozores, Víctor Quintana y Álvaro de Mesía de *La Regenta*, en el triángulo a, encontramos a una mujer, Violante, que, como la de los ejemplos citados, ha sido obligada a casarse con un hombre al que no desea, y a dos hombres que sienten amor-pasión por ella: don Juan, el pretendiente desdeñado que, sin esperarlo, consigue ser su marido; y don Enrique, el amante correspondido, pero que, por circunstancias ajenas a su voluntad, se ve obligado a alejarse

de a su enamorada. En cambio, el dibujo *b* muestra un triángulo más *sui generis*, puesto que ninguno de los tres miembros consigue una correspondencia con otro de sus formantes¹¹⁴. Así pues, si en *a* se puede observar que, aunque don Juan no es correspondido, al menos, Enrique y Violante sí; en *b*, en la mayor parte de la tragicomedia, no hay una bidireccionalidad sentimental entre los personajes, ya que, mientras Celia ama a don Juan, Juan bebe los vientos por Violante.

No obstante, sí podemos observar una relación bidireccional familiar o de amistad entre los elementos que conforman la base de los equiláteros.

Otro esquema que permite visualizar las relaciones que se establecen entre los protagonistas de *No hay amor donde hay agravio* es el que me he atrevido a denominar círculo cerrado y círculos discontinuos.



Como se ilustra en el dibujo, la obra parte del círculo cerrado que forman Violante y Enrique, los cuales, aunque se verán forzados a separarse físicamente, tal como apunta Enrique por culpa de los envidiosos, mantendrán su unión y formarán un cerco inexpugnable, al menos, a nivel espiritual e interno, es decir, de alma, gracias al poder y a la fuerza del amor que es capaz de vencer cualquier obstáculo.

No obstante, esto no quiere decir que en ese círculo blindado espiritualmente no haya intromisiones ni que no surjan nuevos círculos a partir de alguno de sus formantes. De hecho, esto sucede en *No hay amor donde hay agravio* y es lo que yo denomino la aparición de los círculos discontinuos, ya que, a partir de un círculo poderoso formado por una fuerte unión entre sus constituyentes (Violante y Enrique), se crearán nuevos cercos mucho más frágiles que el original

¹¹⁴Tan solo Celia, al final de la tragicomedia, cuando don Juan es tomado preso como castigo al asesinato de Violante, logra que este le agradezca su amor y que la tome como esposa.

del que parten, debido a que sólo una de las partes pondrá todo su empeño en hacerlos impenetrables. El primer círculo discontinuo lo forma Violante y Juan; y el segundo, Juan y Celia, círculo este último que, debido a las circunstancias, acabará tornándose continuo, puesto que la obra finalizará con la correspondencia amorosa, o de interés, de Juan por Celia y su enlace.

2.1.3.1. Relaciones paralelísticas entre los personajes de *NHADHA*

En cuanto a cómo se establecen las relaciones con el resto o entre el resto de personajes, cabe prestar atención al siguiente esquema que pretende dar luz a los paralelismos existentes entre los distintos tipos hurtadianos en *No hay amor donde hay agravio*:

Violante ----- Enrique

- nobles
- enamorados
- correspondidos a nivel amoroso
- defensores del honor y de la lealtad

Clarín ----- Laura

- criados
- amor bajo e interesado.
- versión paródica del noble y puro amor que reflejan Violante y Enrique.

Juan ----- Celia

- Enamorados, pero no correspondidos.
- Anteponen siempre sus intereses personales.
- En ocasiones, resultan ridículos, puesto que o consiguen justo lo contrario a lo que persiguen (Celia) o muestran seguridad y confianza en quien no deberían (Juan).

Violante y Enrique, como protagonistas, serán el tándem principal desde el que se configurará el resto de personajes de la comedia, los cuales girarán en torno a ambos y se organizarán en parejas que, en general, serán paralelísticas a los enamorados, ya que presentarán una estructura muy similar, aunque con elementos alterados, imprescindibles para enriquecer la pieza.

Estos paralelismos son fácilmente apreciables, por ejemplo, entre los binomios Violante y Enrique, y Clarín y Laura. Si el primer dúo es el símbolo del amor puro, noble, sincero, cortés y desinteresado; el segundo lo es del amor bajo, villano e interesado. Y es que frente al amor idealizado, sempiterno, delicado, dulce y cuidado de Violante y Enrique, encontramos el amor sexual, descarado e, incluso, comprado de Clarín y Laura. La diferencia de estatus, el estilo de la

vida y las necesidades de cada nivel social podrían explicar las distintas formas de entender el amor. Al menos eso nos puede llevar a pensar la actitud caprichosa e interesada de Lucía que, más que promesas y atenciones, sólo exige regalos para corresponder al pobre Clarín, al que de nada le sirve imitar el tipo de amor que ha visto que se profesan aquellos a quienes sirve o ha servido. Seguramente, Laura piensa que de ideales no se come no se sale de la miseria, de ahí que deje las lindezas para quienes tienen todo resuelto en la vida.

Así pues, la historia entre Clarín y Laura tiene una triple función. Por un lado, al ser una parodia del tipo de amor que encarnan Violante y Enrique, funcionan como el contrapunto cómico al sufrimiento amoroso de la pareja protagonista y a los elementos trágicos de la comedia. Por otra parte, el fuerte contraste entre la relación amorosa de las dos parejas sirve para ensalzar todavía más el bello amor de Violante y Enrique, y hace que resulte todavía más trágico el desenlace final de la pieza. Por último, sirve para evidenciar la pérdida cada vez más acusada de los valores morales y el interés desmesurado, y cada vez más evidente, por el dinero y la medra social, por lo que no deja de encubrir una crítica a la sociedad de la época tal como veremos que es habitual en las obras hurtadianas.

Otra pareja con la que Violante y Enrique presentan paralelismos es con don Juan y con Celia. Si la primera es una pareja bien avenida en el sentido de que hay correspondencia amorosa, la segunda es aquella que amará a quien no le ama, aquella que entorpecerá de forma más o menos directa a la pareja protagonista, y la que acabará casada por las circunstancias.

Por último, también me gustaría comentar el binomio Lope y virrey, el cual no podemos considerar, como en los casos anteriores, que sea una pareja paralelística de Violante y Enrique, pero, de todas formas la incluyo en este apartado porque también se agrupan en un tándem que afecta a los enamorados, ya que cada uno a su estilo y por su cuenta perjudican, aunque sea inconscientemente, a sus respectivos familiares.

Lope ----- Virrey

- Caballeros que cuidan el honor familiar.
- Personajes totalmente secundarios.
- Sus acciones, aunque sea por desconocimiento, entorpecen y llevan a un trágico desenlace a Violante y Enrique.

Don Lope y el virrey son dos personajes que apenas tienen presencia en la obra, pero sus apariciones son importantes en el desarrollo del conflicto de la comedia, ya que son

desencadenantes a la vez que los únicos que pueden solucionar los problemas de los enamorados: el virrey es quien ordena a su sobrino marchar de Zaragoza y, por tanto, separarse de Violante (sin esa separación, a Enrique no le hubieran quitado a Violante) y Lope es quien obliga a Violante a casarse con alguien a quien no ama (sin ese matrimonio, Juan no hubiese creído tener derecho a matar a su esposa). Por otro lado, son a quienes recurren Celia y Clarín para que impongan sensatez y eviten el fatídico desenlace que Juan tiene preparado para Violante.

Dicho todo esto, para acabar de entender cómo se configura la pieza hurtadiana, se hace necesario llevar a cabo un análisis pormenorizado de cada uno de los actantes que aparecen en *No hay amor donde hay agravio*.

2.1.3.2. Violante y el precio de la pasividad

Violante constituye, junto a Enrique, uno de los elementos que Lope de Vega consideraba fundamental que apareciera en cualquier comedia del siglo XVII, pues es la parte femenina de la pareja que protagonizará la historia de amor de la obra, ingrediente, el del amor, que el Fénix creía indispensable para que una pieza dramática gozara del apoyo del público.

Siguiendo las premisas que se le exigía al arquetipo que ensalza (el de la dama) Violante es una joven de buena posición social, hermosa, educada (utiliza un lenguaje elevado) y entregada al amor. De hecho, nada más irrumpir en escena, ya muestra esa faceta amorosa, aunque cabe decir que no es alegre, sino que triste, compungida y quejosa debido a la ausencia (que se va a producir de inmediato) de su amado. Así pues, la dama no aparece como la desdeñosa y cruel *midons*, característica del amor cortés, que ni siente ni padece; sino que, todo lo contrario, más bien, se acerca hacia esa otra mujer que aparece en la lírica popular (recuerda a la voz poética de las jarchas o de las *cantigas d'amigo*, en las que la mujer llora la partida del enamorado) que sufre penas de amor y reclama, aunque sabe que no va a ser escuchada, la presencia de su amado que ha marchado a cumplir sus obligaciones como hombre al servicio del virrey. Así pues, nos encontramos ante una dama que, en extensos soliloquios cargados de intenso lirismo, llora la ausencia de su amado e intenta paliar su dolor con lo único que le puede ofrecer consuelo: la música, entretenimiento que los médicos proponían como remedio a la enfermedad del amor, ya que permitía despejar la mente y alejar al amado del pensamiento. Esta actitud autocompasiva de Violante contrasta con el carácter envalentonado y lleno de iniciativa de la dama de comedia habitual; de modo que puede resultar extraño que, como dama de comedia, en ningún momento toma cartas en el asunto para conseguir retener a su amado a su lado. Por el contrario, su actitud es de resignación, de pasividad,

comportamiento que, aunque también podemos encontrarlo en la comedia nueva, no es el más habitual, pues, en general, la dama solía presentar un talante mucho más impulsivo, rebelde, luchador y decidido.

Y es que la dama de comedia sabe lo que quiere y lucha por ello hasta que lo consigue (comportamiento que contrasta con la realidad del siglo XVII, que nada tiene que ver con la que refleja el teatro, donde se permitían una serie de licencias impensables en el mundo real), idiosincrasia que, como veremos más adelante, sí posee Celia, la otra dama de *No hay amor donde hay agravio*. No obstante, esta fuerte personalidad que, en el fondo, llevaría inherentes reivindicaciones sociales, brilla por su ausencia en Violante, pues, aunque en alguna ocasión intente contradecir o enfrentarse a las convenciones (como cuando intenta convencer a Lope de que no la case con don Juan) y parezca que pretende defender su libre albedrío, no llega a burlar las normas y acepta estoicamente las decisiones ajenas que le son impuestas.

Violante: Celia, es tanto mi tormento,
mi dolor tan excesivo,
que de mi pena no sé,
porque aún de mí no he sabido
desde anoche, desde anoche
confusamente me miro,
admirada me confundo,
desatinada me aflijo,
y entre la vida y la muerte
ni sé si muero o si vivo.
Y pienso que todo junto
hallo en un sujeto mismo,
pues muerta estoy a la vida
y viva estoy al martirio.
Y así, sin vida ni muerte,
solo sin algún alivio,
entre el vivir y el morir
me quedan los paroxismos. (f. 31v-r)

Ni tan siquiera cuando su amor verdadero regresa es reticente a anteponer el amor al honor.

Juan: Digo,
que has de cuidar mucho de él.
Violante: Tú solo eres dueño mío. (f. 34v)

Como se le exigía a una mujer comprometida, Violante actúa con sumo respeto a su prometido y trata a Enrique, ahora sí y no como al principio, con desdén y severidad, como las *domna* casadas de la lírica provenzal.

Enrique: Señora, mi bien, espera.
Violante: Ya pasa de ser esquiva
mostrarme tan rigurosa.
¡Oh, pena! ¡Oh, congoja impía!
¿Qué novedad es, Enrique? (f. 35v)

Actitud que, como puede verse, es fingida y fruto, muy seguramente, no solo de la castidad o del sentido de honor o de responsabilidad de Violante, sino que también del terrible enfado que tiene con Enrique por haberla abandonado, aunque fuera para cumplir con sus obligaciones reales; y por haberla abocado, aunque fuera sin buscarlo, a un matrimonio forzado por honor con un tercero. En definitiva, por no haberla sabido cuidar.

Violante: Siempre, ingrato, conocí,
de tu amor, estas caricias,
de tu trato, estos enredos,
de tu fe, aquestas mentiras.
Así me dejas, fluctuando
entre borrascas y envidias.
¿Así entre llantos y quejas,
me ves estar sumergida
y no me amparas? ¿Tú eres
de tan heroica familia?
No sino el más vil mundo,
de quien tu valor no estriba
en blasones heredados,
sino en torpe cobardía. (f. 36)

Así pues, en general, vemos a una Violante abnegada, debido, principalmente, a la tremenda preocupación que le provoca el tema de la honra¹¹⁵, sin poca iniciativa para luchar por sus intereses e incapaz de mover ficha para alcanzar su felicidad. Y si en algún momento se vislumbra algún intento de rebeldía, es motivado por intereses de la dama, esta sí, tracistista de la tragicomedia: Celia.

Celia: Para un daño hay un remedio,
para una pena, un olvido;
hay a un ahogo, un consuelo,
a una congoja, un suspiro.
Triunfemos de la pasión
y venza nuestro albedrío. (f. 31)

Violante: Entré
en la cuadra y encontré
una llave que ha servido
al jardín, cuando el amor
nuestro, cuando nuestra fe

¹¹⁵No solo cuida y teme poner en riesgo su honor con Enrique, sino que también con Juan, al cual echa del jardín y le reprehende sus propuestas indecentes antes de estar casados.

logramos, y hoy me fue
para el consuelo mayor,
porque abriendo aquella puerta
avisé a Celia del mal
y ella con engaño tal
libra el que se me concierta,
para que lugar tengamos,
pues mi suerte se mejora,
que aquesta noche a deshora,
de Zaragoza nos vamos. (f. 40)

En estos ejemplos, sobre todo en el segundo, enmarcado en ese momento en el que Violante ya no tiene nada que perder, puesto que ha sido acusada de un crimen no cometido y condenada a muerte, incluso cuando ha sacrificado su verdadero amor por preservar su honra, vemos cómo Violante, al fin, aconsejada por Celia, se salta las normas. Solo en este caso, cuando se encuentra al borde del precipicio, a punto de ser asesinada sin remedio, se atreve a que, si bien ella no sabe tomar las riendas de su felicidad, alguien las dirija por ella (Celia). Cabe decir que es un tanto paradójico que, precisamente, a quien más le preocupa salvaguardar la honra, sea quien, sin hacer nada, la pierda a lo largo de la tragicomedia y no solo en una ocasión, sino que en dos.

En la primera jornada, Violante queda sola en el jardín y es ese momento el que aprovecha Juan para entrar y disfrutar de un tiempo de intimidad con su amada para cortejarla. Violante, a sabiendas del peligro que conlleva estar a solas con un hombre, escandalizada, le reprehende su atrevimiento y lo rechaza. Sin embargo, esto no es lo que perciben las miradas sucias de los hombres de la época y, cuando su hermano Lope, la ve sola con don Juan, la acusa de haber agraviado el honor familiar. Aquí se produce la primera pérdida de honor que se recuperará de inmediato con el concierto matrimonial entre Violante y Juan, concierto con el que finalizará la primera jornada. Sin embargo, poco durará esta recuperación de honra, pues la segunda jornada finalizará con una nueva mancha de honor. Esta vez una conversación entre Enrique y Violante, que pone de manifiesto su amor, es la que hace que se vea ultrajado el honor, ya no solo de la dama, sino que también de don Juan que, tras escuchar palabras de amor y reproches amorosos entre Violante y su amigo, siente su honor manchado y una imperiosa necesidad de limpiarlo, que es lo que tratará de hacer durante la tercera jornada.

Queda claro, pues, que Violante, lejos de ser la directora de escena de su vida, es títere y víctima de terceros. Lo hemos visto en la primera jornada, en la que, por culpa de los celos de Celia, es vista por Lope a solas con don Juan y, por ello, obligada a casarse con él, un cambio importante en su vida, no decidido por ella y contra su voluntad, ya que supondrá tener que renunciar definitivamente a Enrique. Pero también lo vemos en el resto de jornadas donde, una vez más, por culpa de los celos ajenos, Violante vuelve a ver virado su futuro, viraje que, ya no supone una

muerte figurada (morir de amor por la obligada renuncia del amado o morir en vida por entrar obligada en la prisión del matrimonio), puesto que el sentido metafórico de la muerte en vida una vez se entra en la cárcel matrimonial, cobra su más crudo sentido literal.

2.1.3.3. Celia y el triunfo de la determinación

Totalmente opuesta a Violante es la otra dama de la tragicomedia: Celia. Contrariamente a la actitud de su prima, Celia, lejos de conformarse con lo que la vida le ofrece o le quita, trazará lo que sea necesario para alcanzar lo que su voluntad desea y lo que precisa para ser feliz. Así pues, es la otra cara de la moneda, el otro comportamiento femenino, que, dicho sea de paso, es el más habitual en la comedia nueva¹¹⁶, aunque no en la realidad. Pasionale e impulsiva se diferencia sustancialmente de ese otro carácter hierático y estático, abnegado y sumiso, tan propio de la mujer a lo largo de la historia. De modo que, acorde con su forma de ser, Celia no va a aceptar de buen grado el hecho de ver a don Juan cortejando a doña Violante, ni mucho menos va a quedarse de brazos cruzados ante la posibilidad de perder a su amado. Por este motivo, trazará la manera de deshacerse de su competidora y lo primero que se le ocurre para quitársela de en medio, no es otra cosa que llamar a don Lope, hermano de Violante, para que ponga remedio al atrevimiento de don Juan y de doña Violante de estar disfrutando de unos instantes de intimidad (*Celia*: “Haré a don Lope su hermano,/ que vea este atrevimiento”, f. 29). Esta decisión irreflexiva nace fruto de la ofuscación que le causan los celos, ese monstruo de ojos verdes que ciega la razón y que, como veremos, no suele traer nada bueno, pues, en lugar de beneficiarla, finalmente, acaba perjudicándola. La llegada de don Lope a escena supone el concierto matrimonial de don Juan y de doña Violante, con el fin de preservar la honra y el honor familiar que se encontraba en peligro, y, por lo tanto, la pérdida definitiva de don Juan para Celia. No obstante, como ya se ha dicho anteriormente, Celia no es una mujer conformista, así que buscará la manera de dar la vuelta a la situación y se las agenciará para que ese matrimonio no se lleve a cabo. Y todo bajo la máscara del altruismo, es decir, en ningún momento confesará sus verdaderas intenciones, por lo que venderá a su ingenua prima Violante que la ayuda que le brinda no tiene más fin que luchar por su derecho al libre albedrío. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Si Celia hace lo imposible para que Enrique y Violante puedan estar juntos, es por interés propio, esto es, para alejarla de su querido don Juan. Incluso cuando parece que hace algún movimiento propiamente por Violante, en esos momentos en los que la ve en peligro de muerte, en realidad, también busca su provecho, pues, por un lado, sabe que, si ayuda a huir a

¹¹⁶Ya que la mujer apenas goza de libertades en la sociedad del siglo XVII, al menos, se le otorga el lujo de poder tomárselas en el marco de la ficción de la comedia.

Violante con Enrique, don Juan volverá a ser libre y podrá ser para ella; y, por otro lado, es consciente de que, si su prima muere a manos de su marido y este asesinato está justificado, puesto que ultrajó su honor, su honra también será cuestionada: “¡Ay, don Juan, que es mi prima,/ y que en ella mi honor también estima!” (f. 39).

Por otro lado, cabe añadir que es la única triunfadora en la comedia, pues, cuando Enrique y Violante mueren, y Juan es tomado preso, ella alcanza la meta por la que había estado luchando durante toda la obra: casarse con don Juan¹¹⁷. No le importará que haya matado a su prima ni que vaya a ser preso, lo único que le interesará es que, finalmente, será para ella.

En definitiva, Celia es la cara *b*, todo lo contrario a lo que representa su prima, además de la dama tracista y manipuladora de la comedia¹¹⁸. Por otra parte, también cabe remarcar que Celia es la culpable o desencadenante de los elementos trágicos de la pieza: sus celos provocan la infelicidad de Violante, ya que la abocan al matrimonio con don Juan; induce a su prima a que mantenga vivo su amor por don Enrique y, por lo tanto, aunque sea de forma indirecta, es la que lleva a su prima a un desenlace fatal.

Así pues, no es un simple vértice del triángulo amoroso que conforma junto a don Juan y doña Violante, sino que, más bien, es un vórtice, es decir, el torbellino, el remolino de aire o de viento que arrasa con todo aquello que se le antepone y que puede jugar en su contra; de modo que, si algo dificulta sus deseos, no duda en aniquilarlo. Y, para ello, utilizará todos los *imbroglii* que sean necesarios, de ahí que sea una pieza sustancial, clave en el engranaje de la obra, puesto que es la chispa, el motor de arranque de los enredos que configuran la tragicomedia.

Por último, me gustaría comentar la relación “familiar” que Hurtado establece entre Celia y Violante. En más de una ocasión, Violante se refiere a Celia como prima, término que, si lo interpretamos literalmente, nos puede hacer pensar que ambas guardan una relación de consanguinidad. No obstante, hay que ir con cuidado con la lectura del vocablo “prima¹¹⁹” en el siglo XVII, pues, además de significar “hija de tu tía”, en la comedia puede adquirir y, de hecho,

117 *Juan*: Digo que yo te obedezco,
pero antes, señor, esposa
he de elegir, que es a Celia.

Celia: La que constante te adora. (f. 43)

118 En ese aspecto, es decir, en el carácter tracista, manipulador y egoísta, recuerda ligeramente a doña Ángela de *Los riesgos que tiene un coche*, la cual, como Celia, embriagada y celosa, va acercándose y engañando a Gerarda con el fin de tomarle ventaja a la hora de conseguir a don Alonso. Sin embargo, la diferencia entre ambas radica en que, en *Los riesgos que tiene un coche*, Gerarda y Ángela compiten por la misma persona, puesto que las dos sienten interés por Alonso; en cambio, en *No hay amor donde hay agravio*, Celia tiene vía libre por parte de Violante, ya que ella no ama a don Juan.

119 Lo mismo sucede con el término “tía”.

adquiere otras connotaciones. Como ya se observó en otras piezas mendozianas, “prima” fácilmente se asimila al concepto de “tercera”, “medianera”, “alcahueta”, “trotaconventos”... Significado connotativo que tampoco resultaría extraño de otorgar a Celia, ya que, casualmente, cuando a Violante se le ponen las cosas difíciles con Enrique (que, por orden de su tío, el virrey de Zaragoza, debe marchar a Barcelona y “abandonar” a su amada), decide enviar a su criada en busca de su prima Celia.

Laura: Como es tanto el sentimiento
de Violante, por su prima
me envía, a mí me lastima
tan repentino tormento. (f. 27v)

Lo que no sabía Violante es que, precisamente, quien debía ayudarla en amores, la “matará”, en un principio, en sentido figurado y, después, de verdad, pues, aunque no lo haga ella directamente, ha enredado de tal manera la situación de Violante, que la acabarán matando por culpa del *imbroglio* en el que la meterá. Y lo más paradójico aún: Celia, cuando empieza a trazar su venganza, desconoce que con sus actuaciones se hará daño a sí misma. Sin embargo, cuando se da cuenta de su error, se las ingenia para favorecer el amor entre Enrique y Violante con el fin de conseguir alejar a Violante de don Juan y lograr lo que finalmente consigue: casarse con don Juan.

Virrey: Aunque a ocasión tan piadosa
no tenéis que recelar,
venid don Juan preso ahora.
Juan: Digo que yo te obedezco,
pero antes, señor, esposa
he de elegir, que es a Celia. (f. 42r)

Violante: Entré
en la cuadra, y encontré
una llave, que ha servido
al jardín, cuando el amor
nuestro, cuando nuestra fe
logramos, y hoy me fue
para el consuelo mayor,
porque abriendo aquella puerta
avisé a Celia del mal
y ella con engaño tal
libra el que se me concierta,
para que lugar tengamos,
pues mi suerte se mejora,
que aquesta noche a deshora,
de Zaragoza nos vamos. (p. 39r)

La ingenuidad de Violante que, como en el caso de Enrique y Juan, puede resultar ridícula, la lleva a creer que Celia ha actuado de forma bondadosa y desinteresada. No obstante, indirectamente, lo que ha sido es la culpable de que acabe muriendo a manos de su marido, pues Celia, ciega por la ira que le causan los celos al ver a quien ama con otra dama, decide informar al hermano de Violante de que ha estado a solas con don Juan. Como puede observarse, Celia no encarna a una prima al uso, puesto que no actúa por interés económico, sino que se mueve por amor; sin embargo, el hecho de que la llamen en un momento clave de desesperación de la enamorada, podría considerarse una reminiscencia al tipo mencionado. Asimismo, sería un ejemplo más del método de construcción de personajes-tipo habitual en Hurtado de Mendoza, el cual consiste en sumar a un elemento tradicional, al que le hace un guiño y utiliza como base, su visión personal e innovadora.

2.1.3.4. Enrique: un galán y dos dilemas

En el universo masculino, encontramos a don Enrique, uno de los galanes clave en el principal triángulo amoroso de la pieza. Como galán de comedia, es de familia noble (sobrino del virrey de Zaragoza), virtuoso, se comporta según los patrones del amor cortés (utiliza un lenguaje refinado cuando se dirige a la amada, o promete amor aun en la distancia a su enamorada, etc.) y conoce y cumple los códigos caballerescos de honor y amistad que se le exige a su condición social.

En primer lugar, prestaremos atención a la faceta de Enrique como amante cortés. Tal y como se deduce de las propias palabras de Enrique, como amante, ha tenido que pasar por el *iter amoris* de la súplica incondicional e incesante, por el pavor al rechazo, por el padecimiento del desdén... hasta lograr ver, al fin, recompensado su tesón con la correspondencia amorosa de Violante. Sin embargo, no se queja de ese largo camino, pues sabe que solo así se demuestra el amor verdadero y puro, ese que Violante se atreve a cuestionar cuando conoce la noticia de que Enrique debe marchar y, por consiguiente, alejarse de su persona¹²⁰. Ambos saben que la ausencia es el peor mal que puede soportar el enfermo de amor, por eso, los dos lamentan desconsoladamente su separación forzada. Es, pues, en este momento cuando Enrique se encuentra ante su primer, que no último, dilema en la pieza: ¿amor o deber? A diferencia de lo que podríamos imaginar, el amante, a pesar de estar loco de amor, antepone sus responsabilidades a su fe. Sin embargo, esta no será su decisión final, pues no está dispuesto a perder el amor de su vida, así que busca una solución intermedia que no comunica a nadie. Lo vemos en la segunda jornada, cuando, después de haber acompañado a su tío

¹²⁰*Enrique*: Siempre he de tener presente
lo que he sido y lo que soy.
No piense, mi bella ingrata,
que fue fingido mi amor. (f. 27)

a Barcelona, lo encontramos, de nuevo, en Zaragoza con el único fin de reencontrarse con Violante. Para ello, recurrirá a su amigo don Juan, puesto que su vuelta debe permanecer en secreto. Lo que Enrique no sabe es que esa búsqueda de ayuda, supondrá la aparición de un nuevo dilema: ¿amistad o amor?

Enrique: Pues, Violante, yo te quiero,
mas fluctuando se miran
en mi sentido dos cosas,
que cada una más me tira
el amor que yo te tengo.
Pero lo que me fatiga,
es el ver lo que tu esposo
y mi amigo, de mí fia.

Enrique: casada está con don Juan,
siendo él mi mayor amigo.
(f. 34v)

(f. 35r)

Y es que, en el escaso tiempo que ha permanecido fuera, don Juan, su amigo, se ha comprometido con su amada Violante. En esta situación, Enrique escoge la amistad, cosa que enfada y ofende tremendamente a doña Violante, y, más aún, cuando actúa como el perro que ni come ni deja comer; pues, si, al reencontrarse, ella ha decidido tomar un actitud distante, fingiendo no conocerlo para evitar problemas, ¿por qué la busca e incendia la llama que ella se ha encargado de sofocar si no va a luchar firmemente y a contracorriente por su amor?

Enrique: cómo no me consuelas,
cuando importa a entrambas vidas?
Porque un alivio a la pena,
ni te mancha ni te quita
el ser quien eres, ni yo
tal daño permitiera. (f. 35)

Violante: y así el volverse a juntar,
cuando él por sí se mitiga,
es brotar nuevos incendios. (f. 35)

Violante, más sensata, prefiere no incendiar lo que no se puede apagar. Sin embargo, Enrique no comparte la misma opinión y reclama su atención¹²¹ (que lo mire, que le intercambie palabras), ya que, según él, esto no daña a ninguno de los implicados en el triángulo amoroso en el que Juan, Violante y él mismo se han visto envueltos sin buscarlo. Esta es la peculiar manera que tiene don Enrique de demostrar a Violante que sigue amándola, pues, aunque le sigue brindando palabras de amor a escondidas, no es capaz de proponerle luchar ni huir por amor. Y es que Enrique,

¹²¹El hecho de que Enrique se conforme con seguir amando a Violante casada también podría interpretarse como que Enrique la ve como ese medio para perfeccionarse como persona. Se alejaría así de ese amor que busca una recompensa amorosa, que es el que parece encarnar al inicio de la tragicomedia.

que, como la gran mayoría de galanes de comedia, no es tracista, no tiene la valentía de ir en contra de los valores de la amistad ni de las convenciones, ni tampoco es capaz de poner en peligro el honor y la honra de Violante. Quizás porque conoce lo que supondría para Violante ser tachada de deshonrosa. Sin embargo, pobre ingenuo, esa protección resultará inútil. No servirá de nada la aceptación del destino que injustamente les deparó tener que renunciarse, pues en esa conversación, en la que no contempló riesgo alguno, lejos de proteger a su amada, la ha lanzado, sin querer, al vacío¹²². Y es que, aunque ninguno de los dos se haya percatado, don Juan, oculto, ha estado escuchando la dolorosa conversación amorosa entre su amigo y su amada, conversación que lo inunda de rabia y de tristeza, y que, inevitablemente, lo lleva a la búsqueda de venganza y de la restauración de su honor perdido que no tiene otro camino que el de dar muerte a quienes se lo robaron.

Es curioso y paradójico que, precisamente, aquellos personajes que cuidan su honor sean quienes acaben perdiéndolo y encima sin cometer acto impuro alguno¹²³. Es lo que le sucede a don Enrique y, como ya vimos, a Violante, a la que considero el correlato femenino al personaje de Enrique, pues ambos son actantes, más bien, pasivos, conformistas, poco rebeldes, poco (por no decir nada) tracistas, víctimas y seguidores de las normas sociales. Por otro lado, cabe añadir que, a pesar de que, como hemos dicho, cumplen y respetan las convenciones, hay un momento en el que deciden saltárselas, momento que coincide con el único episodio de rebeldía de los amantes: cuando Violante es perseguida por don Juan, el cual se dispone a asesinarla. Ante esa situación, ante ese callejón sin salida, Violante toma el consejo y la ayuda de Celia, e insta a su amado Enrique a huir juntos de Zaragoza para salvar sus vidas y vivir, al fin, su amor en libertad. En este contexto, Enrique acepta la propuesta, pero los acontecimientos no se desarrollan tan bien como esperaban. Juan no se lo pone fácil y mueve cielo y tierra para encontrar a Violante. Es entonces cuando Enrique, ahora sí, como un verdadero caballero defensor de su dama, reacciona y se enfrenta a don Juan para defender a su amada y para evitar que su amigo cometa el mayor error de su vida.

Enrique: Y yo defender dos vidas,
que alimenta solo un alma. (f. 41)

Enrique: que aunque es darle una sospecha,
es estorbarle un delito.
Y vale más prevenida,

Enrique: porque si en tu ejecutaba
el golpe fatal, es cierto,
que también se hubiera muerto,

¹²²En última instancia, Enrique es quien ha puesto en peligro de muerte a doña Violante, pues ella quería evitar estar a solas con él. Por el contrario, este la obligó a mantener una conversación que es la que escucha don Juan y la que descubre el amor entre ambos. Una vez Juan se entera del sentimiento compartido entre su amigo y su amada, no le queda otra que vengar su ultraje.

¹²³El acto impuro está basado en suposiciones erróneas.

aunque parezca agraviada,
una duda imaginada,
que una impiedad cometida.

(f. 39r)

de lo mismo que mataba.
(f. 39r)

Enrique: Ni es bien, cuando tal crueldad,
a ti te está prevenida,
dejar perder una vida,
por lograr una amistad.

(f. 39r)

Sin embargo, Enrique no logra arrancarla de las garras de don Juan, que acaba dándole muerte tanto a ella como, por último, también a él.

Enrique: Muy imposible ha de ser
si a mí Don Juan no me matas.

Enrique: Y yo defender dos vidas,
que alimenta solo una alma.

Juan: Valedme Cielos, valedme,
vuestra clemencia es avara,
ya en mi mujer y mi amigo
es consentida mi infamia.
Pues villano de este modo
sé matar a quien me agravia.

(f. 40r)

(f. 40r)

Enrique: Pues que ya a Violante has muerto,
más mi enojo se provoca.

Juan: Del valor de aqueste brazo
la fuerza verás ahora.

(Cae Enrique junto adonde se ha de descubrir a Violante)

Enrique: Muerto soy.

Juan: Ya aquesto es hecho,
ahora solo faltan postas,
mas quien su honor ha ganado,
perder su patria no importa.

(f. 42r)

En definitiva, es don Enrique un galán-tipo al uso que se configura a partir de su confrontación a diversas disyuntivas, siempre de difícil solución, que lo marcan desde el inicio de la tragicomedia.

2.1.3.5. Don Juan y el honor

Si bien decíamos en el epígrafe anterior que Enrique se construía a partir de su confrontación a diferentes disyuntivas, algo similar podríamos decir de don Juan; puesto que, si bien es cierto que no todo en él son dudas, como sucede con Enrique, sí que, a lo largo de la comedia, se encontrará ante un dilema de gran envergadura que le conferirá un importante peso en

la obra, y propiciará extensas disquisiciones y una profunda reflexión, que bien podrían interpretarse como sutiles críticas hurtadianas a la realidad.

¿Seguir las convenciones sociales o el dictado del corazón? ¿Matar o perdonar? Como diría Shakespeare, esa es la cuestión, la diatriba en la que don Juan se verá envuelto sin ni tan siquiera imaginarlo; pues, cuando ya, al fin, después de dos años de lucha, pensaba que había logrado materializar sus deseos, alcanzar la felicidad, el premio a la constancia en el amor, descubre que no, que el corazón de su esposa no tan solo no le pertenece, sino que le corresponde a otra persona que, para colmo, es su gran amigo: don Enrique. Nunca nada le hizo prever una traición de tal magnitud, ni mucho menos que se vería en la obligación de ser el juez y el verdugo, el brazo ejecutor de la pena social que pertocaría a su amada y a su amigo; puesto que, ante los ojos del mundo, el doble engaño recibido no podía quedar olvidado.

No obstante, con sentimientos de por medio, no será fácil castigar a los agraviadores. Lo demuestran los extensos soliloquios que reflejan la confusión que don Juan siente al verse entre la espada y la pared del deber y del querer. Sabe que, para recuperar su honor, debe ejecutar con firmeza y dureza un castigo ejemplar contra su amada y amigo; pero, a su vez, también sabe que ese castigo supone la muerte y pérdida irreparable de su amor. Pese a todo, acaba imponiéndose como vencedor el sinsentido y don Juan antepone la justicia a los sentimientos, por fuertes que fueran. En esta ocasión, el *amor NON omnia vincit*, pues el código de honor masculino ha prevalecido por encima del noble sentimiento.

Así pues, como la mayoría de actantes de la comedia, Juan, encorsetado en las convenciones establecidas por la sociedad, no dispone de libertad de actuación y, a pesar de que, en algún momento, se plantea perdonar a los traidores, pronto se disipa esa benévola idea y opta por imponer la justicia social, aunque vaya contra su voluntad. Sin embargo, por lo que se deduce de sus monólogos, no creo que la idea del perdón se desvanezca solo por la presión social, pues no hay testigos del agravio y bien podría haber quedado en un secreto a tres. En mi opinión, los celos y la rabia también juegan un papel importante en la decisión de don Juan, ya que son sentimientos y emociones que obcecan y ofuscan la mente, y hacen que don Juan acabe considerando que los traidores son merecedores del trágico desenlace que les va a imponer. Así lo dejan entrever las últimas palabras de don Juan en la obra:

Señor, mi esposa,
y tu sobrino mancharon
lo cándido de mi honra,
siendo él desleal amigo,

siendo ella mujer traidora,
como de mi cruel **venganza**
este espectáculo informa.

El hecho de que hable de venganza denota que, aunque se haya visto empujado por el dictamen social a restaurar su honor a través de la sangre, también le ha impulsado a tal reprochable acción su ira y despecho que, a medida que avanza la escena, van *in crescendo*. No obstante, en ningún caso reconoce que estos sentimientos hayan contribuido al asesinato; sino que, todo lo contrario, tal como reflejan las palabras que dirige a don Lope cuando es tomado preso, su acción está justificada por el mal comportamiento de los agraviadores. Sin embargo, las razones que aduce no convencen a los presentes, ahora sí conocedores del oprobio, y no le libran del encarcelamiento, algo que resulta extraño, pues, si el castigo impartido por don Juan hubiese sido justo y hubiese estado justificado socialmente, nadie lo hubiera aprisionado, ya que no hubiese habido motivo, puesto que don Juan, simplemente, habría llevado a cabo aquello que debía como hombre deshonorado y agraviado. No obstante, esto no sucede. Pero..., ¿por qué? Varias son las razones que he podido inferir. En primer lugar, podría deberse a que el castigo de don Juan no es objetivo y, por consiguiente, tampoco es justo, puesto que, embebido por los celos que enloquecen y alienan, quizás, no ha interpretado bien la realidad y ha exagerado los hechos que considera determinantes para llevar a cabo lo que él mismo denomina su “venganza”; pues Violante, en ningún momento, ha sido infiel físicamente a don Juan. El único agravio que se le puede reprochar es haber mantenido una conversación a solas con Enrique. En esa conversación, sí que es cierto que Violante reconoce que la llama de amor por Enrique arde en su interior, pero esta confesión, en realidad, no es una infidelidad. En primer lugar, porque en ningún momento hay ni ha habido contacto carnal entre ella y Enrique; y, en segundo lugar, porque no está confesando su amor a un desconocido o a un amante ulterior a su matrimonio, sino que al verdadero dueño de su corazón, ese que existía mucho antes de la llegada de don Juan, ese con el que muy seguramente hubiese compartido su vida si don Juan no hubiese cometido el reprochable atrevimiento de entrar en el jardín, cuyo acceso tenía prohibido; y si Celia no hubiese intervenido en el discurrir de su vida. Así pues, don Juan llegó a su vida de forma fortuita rompiendo en dos lo que era una única alma y, por tanto, según se mire, más que la víctima, don Juan es, aunque no sea consciente, el verdadero tercero en discordia y el que realmente arrebató el amor a un amigo. Sin embargo, el desconocimiento de la relación entre Enrique y Violante antes de su enlace hace que don Juan tenga una percepción totalmente opuesta a la real, que crea que Enrique se ha entrometido en su matrimonio y que su mujer está siendo deshonesto, por lo que

considera que debe actuar de forma drástica y poner remedio a la burla a la que cree que está siendo sometido.

Por otra parte, otro de los motivos que podrían justificar que la acción de don Juan no sea aceptada en la comedia, podría ser que su concepto del código de honor es bastante inestable y poco ecuánime e igualitario, puesto que no es el mismo, o no utiliza la misma vara de medir, cuando Violante es su mujer que cuando la está pretendiendo. Con esto quiero decir que, si don Juan realmente fuera un ferviente defensor del honor y de las convenciones sociales, no hubiese invitado a Violante a saltarse dichos códigos ni a mantener relaciones amorosas antes de contraer matrimonio con la excusa de que solo sería un anticipo a su compromiso¹²⁴. En esos momentos de impaciencia sexual, a don Juan no le importaba manchar la honra y el honor de su amada. En esos momentos, era única y exclusivamente Violante quien cuidaba cuidadosamente de su honra. Algunos podrían decir que ese recato podría deberse, más que a un respeto férreo de los códigos sociales, a que Violante no siente interés por don Juan. Sin embargo, eso no es lo que evidencian sus actos; pues, si esto hubiese sido así, Violante, en esa conversación con Enrique, que supondrá su fin, no hubiera ido en contra de sus sentimientos como sí hace, al menos en un principio, por preservar el decoro que se le exige como mujer. Una mujer casada, pero enamorada de otro que no tiene en cuenta el honor, no hubiera intentado evitar en todo momento a su amado don Enrique, el cual, cabe decir que, aunque provoque la conversación y, de alguna forma, sea el máximo responsable de que se desencadenen los tristes acontecimientos¹²⁵, también se preocupa por salvaguardar el honor y la honra, ya no solo de su amada o suyos, sino que los de todos los implicados en el triángulo amoroso: los de Violante, los de su amigo don Juan y los suyos propios¹²⁶. Así pues, aunque es contradictorio, quien se cree con la potestad y obligación de impartir castigos de honor es, precisamente, quien cuida el honor solo cuando le es conveniente. Quizás, por eso, no se acepta en la obra su castigo, por su falsa moralidad, por su hipocresía. De alguna manera, esto podría relacionarse con el pensamiento hurtadiano y la reforma olivariana; de modo que, ¿podría haber un motivo extratextual que llevara a don Juan a actuar de tal forma? ¿Sería un modelo de la hipocresía

124 A dicha propuesta, Violante responde que no vale la pena arriesgar ni el honor ni la vida.

125 Don Enrique fuerza a Violante a mantener esa fatídica conversación que llevará a don Juan a ejecutar el asesinato y que ella quería evitar a sabiendas de que despertaría las brasas del fuego débilmente sofocado tras la marcha de Enrique a Barcelona.

126 Enrique, por un lado, cuida el honor de su amigo, pues, ante la solicitud de doña Violante a que su amor lo obligue a recuperarla, él responde que al amor, antepone la lealtad, la fama y el honor. Por otra parte, el iluso don Enrique piensa que hablar no manchará a su amada: “ni te mancha, ni te quita/ el ser quien eres, ni yo/ tal daño permitiera” (f. 35).

social? ¿De quienes se creen que están más allá del bien y del mal, cuando ellos no son limpios moralmente? Quizás habría que leer *No hay amor donde hay agravio* bajo el prisma de la reforma olivariana que Hurtado, de una u otra manera, va difundiendo sutilmente en sus piezas teatrales.

2.1.3.5.1. Un galán antagonista

Dos son los galanes que aparecen en *No hay amor donde hay agravio*: don Juan y don Enrique, los cuales, aunque encarnan al mismo tipo teatral, desempeñan funciones muy distintas en la pieza.

Si Enrique es el amante cortés que acaba siendo merecedor del premio de ser correspondido por su dama, don Juan es el amante desdeñado que está aún muy lejos de ser "bienmirado" por su amada. Quizás esto se deba a que, a diferencia de Enrique, don Juan ya no entiende el amor como su amigo, es decir, como antaño, sino que su concepto amoroso ha evolucionado y se ha adaptado a las nuevas formas de vida, por lo que, en el cortejo, combina tanto patrones del amor cortés como fórmulas del galanteo. El encuentro provocado por don Juan con Violante en el jardín es un ejemplo de esa combinación de artes amatorias llevada a cabo por el galán. Según cuenta el propio don Juan, lleva dos años pretendiendo a Violante sin éxito. Aun así, como un buen amante cortés, no cesa en su empeño y, pesar de sus constantes negativas, incansable, lucha por su amor. Hasta aquí no hay nada que reprocharle a don Juan como amante cortés. Sin embargo, sí que se le puede reprobar que, a medida que avanza la conversación con Violante, le reprehenda su desdén y le pida una recompensa, un anticipo al premio que merece como fiel amante y como futuro prometido. Esta actitud ya no es la del hombre cortesano que entiende el amor como un sentimiento noble que lleva a la perfección, sino que evidencia el nuevo y emergente concepto amoroso que tanta presencia tendrá en las comedias mendozianas: el galanteo.

A pesar de lo dicho, cabe decir que este tipo de cortejo, el del galanteo, también se puede vislumbrar, aunque no sea característico de su personalidad ni de su forma de hacer, en Enrique, en ese pasaje de 147 versos en el que narra a don Juan cómo se enamoró de Violante: la vio bañarse en el río, cerca de la alameda del Prado y, en ese mismo instante, se desató su pasión. Si bien es cierto que esto nos podría hacer pensar que Enrique hacía uso de prácticas propias del galanteo, ya que la asistencia al Prado era habitual en quienes galanteaban, el hecho de que una vez que se produce el flechazo y prende la llama del amor en el corazón de Enrique, su comportamiento siga exclusivamente los parámetros del amor cortés (sumisión y respeto absoluto a su amada, amor sin exigencias y sin búsqueda de premios o recompensas), nos hace desestimar la idea de que Enrique, como don Juan, pudiera simultanear fórmulas amorosas cortesanas con las del galanteo. Me permite

reafirmar esta idea el hecho de que don Juan sea capaz de arriesgar la honra de su amada con tal de sofocar su deseo, algo impensable para don Enrique. Por eso, quizás, Enrique sea el correspondido y don Juan, el desdeñado.

Por otro lado, cabe comentar la relación antagónica que se establece entre don Juan y Enrique. Si un antagonista representa que su función es oponerse y enfrentarse al héroe, en *No hay amor donde hay agravio*, ese antagonismo está presente, pero no se manifiesta exactamente así.

Si consideramos el conjunto de la comedia, podríamos coincidir en afirmar que el antagonista de la pieza es don Juan y que Enrique es el personaje que sufre las consecuencias de su inquina. Sin embargo, si analizamos la obra minuciosamente, ¿seríamos capaces de afirmar tan taxativamente que don Juan es el antagonista de *No hay amor donde hay agravio*? Seguramente no. Nos invadirían las dudas, pues, si bien es cierto que, en un primer momento, es don Juan quien perjudica a don Enrique casándose con Violante, también es cierto que, más tarde, cuando Enrique regresa de Barcelona en busca de su amada, es él quien se convierte en el "antagonista" de don Juan, puesto que su intención es recuperar a su dama, esa que se ha convertido recientemente en la mujer de su amigo. No obstante, podríamos decir que Enrique no estaría actuando exactamente como antagonista, pues, simplemente, estaría intentando recuperar lo que le correspondía.

Pero es más, también podríamos aventurarnos a defender que don Juan tampoco está comportándose como un verdadero antagonista, pues un antagonista al uso va en contra de los intereses de su contrario conscientemente en busca de su propio beneficio, algo que no hace ni don Juan ni Enrique, los cuales no son conscientes del daño que se están causando; puesto que, en esta primera parte de la comedia, don Juan actúa perjudicando a su amigo sin saberlo, pues desconoce que Violante y él mantienen una relación amorosa secreta previa a su reciente enlace; y, del mismo modo, Enrique, cuando llega a casa de su amigo en busca de refugio, tampoco sabe que hace un día que su amada se ha convertido en la esposa de don Juan y, por tanto, que va a provocar un gran revuelo en su hogar. Así pues, tanto Enrique como don Juan son dos antagonistas muy *sui generis*, que actúan como tal por desconocimiento.

Por tanto, la relación antagónica entre los dos galanes de la comedia es inconsciente y bidireccional, por lo que ambos son víctimas y verdugos del otro. Al menos en la parte de la pieza previa al descubrimiento de la existencia, mucho antes del casamiento entre Violante y don Juan, de la historia de amor entre Violante y Enrique.

En la segunda parte, las cosas cambian un tanto. Enrique descubre que don Juan se ha casado con su amada, pero lejos de atentar contra la lealtad que profesa a su amigo y de perjudicarlo, opta por resignarse y aceptar la situación con la que se ha encontrado (estoicismo),

actitud, tal como veníamos defendiendo, que no es propia de un antagonista prototípico. Sin embargo, don Juan, cuando es conocedor del peligro que supone la llegada de don Enrique para su relación con su esposa, decide actuar de la peor manera posible, que no es otra que asesinando a Violante, decisión que se aleja del antagonismo del que veníamos hablando y que entronca con otro tema fundamental en la obra que es el del honor y la honra.

En definitiva, no podemos afirmar que haya propiamente antagonistas masculinos en la obra, puesto que no hay relaciones antagónicas al uso, pero sí se puede percibir, tal como hemos visto, un cierto antagonismo entre los galanes de la comedia al estilo hurtadiano.

Por último, cabe comentar que un caso aparte es el de las damas de la obra. En este caso, sí que se puede hablar de la presencia de una antagonista clara: Celia, la cual actúa siempre en su propio beneficio, sin pensar en las consecuencias negativas que pueden acarrear sus actos a terceros. A lo largo de la comedia, la perjudicada directa de Celia será Violante, aunque luego también será ella quien salga salpicada, por lo que intentará poner remedio a los errores fruto de su impulsividad.

2.1.3.5.2. Un donjuan a lo Mendoza

Es una constante en la dramaturgia hurtadiana la toma de tópicos, personajes, argumentos conocidos de la tradición para reconvertirlos y personalizarlos con el fin de que el espectador sea capaz, en un juego de intertextualidad, de reconocerlos a la vez que de sorprenderse cuando se le rompan las expectativas que expresamente se le habrán creado. Todo ello, Hurtado lo conseguirá gracias al distanciamiento medido que hará de las fuentes en las que se habrá basado para crear su pieza.

Una muestra de este recurso dramático lo encontramos en *No hay amor donde hay agravio*, concretamente, en el personaje de don Juan, el cual, ya no sólo por el nombre, sino que por la escena en la que se le presenta, recuerda al famoso hombre sin nombre de Tirso de Molina. No obstante, como se podrá ir comprobando a medida que avance la comedia, el don Juan mendoziano no tiene tanto en común, como se nos podría hacer creer en un principio, con el personaje tirsiano.

Violante: ¿Qué es aquesto? ¿Hombre aquí?

Daré voces, mas no es cuerdo
parecer quien eres, di
hombre, ilusión, ¿a qué efecto
te has atrevido a violar
las leyes de mi aposento?
¿Quién eres?

Juan: Ya me conoces.

(Desembózase)

Violante: Señor Don Juan, ¿a qué fin
habéis llegado aquí dentro?

Juan: A gustar bella Violante,
en vaso de oro veneno.
A mirar entre las flores
mi esperanza, a ser incendio
de una llama que me abrasa
en el más ardiente fuego.

(f. 28r)

Un embozado que irrumpe por sorpresa, como si de una ilusión se tratara (rapidez, fugacidad característica del burlador tanto en la llegada como en la huida), y sin permiso en el lugar donde la dama goza de intimidad y de momentos de soledad (el jardín en el caso de Violante y la estancia, en el de la duquesa Isabela), remite inmediatamente a *El burlador de Sevilla*. Sin embargo, el don Juan de Mendoza, lejos de ser como el burlador tirsiano, no logrará, ante su atrevimiento, escapar (aunque tampoco lo pretende) de las garras del matrimonio, es más, acabará siendo un hombre casado y "burlado" por su mujer y por su amigo. En *No hay amor donde hay agravio*, el hermano de Violante, Lope, hace que Juan contraiga matrimonio con su hermana por el simple hecho de haber estado conversando a solas en el jardín; "obligación" que Juan acepta de buen grado, ya que era algo que venía anhelando desde hacía años. Sin embargo, en la pieza de Tirso, el rey Alfonso XI quiere obligar a don Juan a que se despose con Isabela tras haber gozado sexualmente de ella, algo que evita el burlador que, jamás ha sentido amor por esa dama, ya que simplemente quiso satisfacer sus impulsos con ella. Actitud ante el amor que los diferencia sustancialmente y que deja en evidencia que la intertextualidad/similitud entre ambos personajes literarios es muy superficial, un mero guiño que rompe las expectativas del espectador. También discrepan en que, mientras el don Juan tirsiano consuma el acto sexual y, por lo tanto, deshonra a Isabela, el de *No hay amor donde hay agravio*, no llega a "manchar" a su enamorada, aunque el simple hecho de haberse quedado a solas con ella, es más que suficiente para que deambule la sombra de la deshonra y para que se fuerce el compromiso cuanto antes.

No obstante, este no es el único guiño que Hurtado hace al burlador. También hay reminiscencias a la llegada del don Juan de Tirso a las costas de Tarragona y al incendio que esto provoca en la pescadora Tisbea que socorre de su naufragio a ese fuego que ha llegado a través del agua y que la abrasará por dentro.

Tisbea: Parecéis caballo griego
que el mar a mis pies desagua,
pues venís formado de agua
y estáis preñado de fuego.

Y si mojado abrasáis,
estando enjuto, ¿qué haréis?
Mucho fuego prometéis,
¡plega a Dios que no mintáis!

Tisbea: Por más helado que estáis,
tanto fuego en vos tenéis,
que en este mío os ardéis,
¡Plega a Dios que no mintáis!

Violante: y en tanta confusión, en tal encanto,
solo vivía mi dolor activo.
Ardía el corazón y con mi llanto
procuraba aplacarle, y él más vivo
ardía, con el agua en que me anego,
que hasta en mí son las lágrimas de fuego. (f. 30r)

La diferencia respecto al personaje de Tirso es que, en este caso, ese incendio que proviene del agua y que anega (agua proveniente, en *No hay amor donde hay agravio*, de las lágrimas) no se refiere, precisamente, al amor de Violante por don Juan (cosa que sí sucede en *El burlador de Sevilla*, pues Tisbea sí se enamora de don Juan) sino que por otro: Enrique. Sin embargo, aunque ese fuego formado de agua no sea el de Violante por don Juan, hay cierta similitud entre la obra de Hurtado de Mendoza y de Tirso de Molina en la relación que se establece entre amor y fuego que quema, y hielo que abrasa. Oxímoron que, por otro lado, es habitual en la poesía renacentista¹²⁷, barroca y que aparece de forma reiterada en *No hay amor donde hay agravio*, tanto en escenas que muestran los sentimientos de don Juan (algo que lo aleja completamente del tipo tirsiano, que no sabe lo que es el amor) como en otras en las que no hay referencias al burlador.

Juan: A cada paso que doy
más mi corazón se agravia,
porque su rostro me hiela
cuando mi enojo me abrasa.
¿Quién vio que el Sol cause hielos?
¿Quién vio que el hielo dé llamas¹²⁸?
(f. 40v)

127Esas sensaciones amorosas contradictorias no son algo novedoso de Hurtado de Mendoza, pues ya pueden rastrearse en la lírica petrarquista y en autores que, indudablemente, ejercieron influencia en Mendoza, como es Cervantes.

128Cervantes, en su *Galatea*, incluye un oxímoron parecido:

Afuera el fuego, el lazo, el yeso y flecha

Juan: pondré fuego al edificio,
pues tanto mi pecho arde.

(f. 42v)

Sin embargo, el fuego no siempre es símbolo de amor, pues también puede indicar enfado o ira, aunque siempre como resultado de un amor hiriente.

Juan: ya en mi pecho arde una llama,
que más mi enojo la sopla.

(f. 42v)

Y es que el amor es esencialmente contradictorio, puesto que, a su vez, es alegría y pena, hielo y fuego, vida y muerte, paz y guerra, serenidad e ira... sentimientos que vemos que genera el amor a través de las reacciones de los distintos personajes enamorados de *No hay amor donde hay agravio*. Y es que el amor es un tema fundamental en la comedia, tanto que, incluso, ese personaje que hace un guiño al don Juan de Tirso, don Juan de Guevara, participa de dicho sentimiento, aunque ello implique distanciarse de su fuente original. Y es que el don Juan de Mendoza siente y siente a la manera de la época, de ahí que no sea de extrañar que la visión neoplatónica del amor rezume por toda la comedia. Fácilmente perceptible es la influencia platónica en el concepto que tienen del amor, ya no solo don Juan, sino que todos los personajes de *No hay amor donde hay agravio*. El amor penetra por los ojos (amor a primera vista¹²⁹) y se imprime en el alma, y, una vez

de amor, que abrasa, aprieta, enfría y hierde;
que tal llama mi alma no la quiere,
ni queda de tal ñudo satisfecha.
Consuma, ciña, yele, mate; estrecha
tenga otra la voluntad cuanto quisiere,
que por dardo, o por nieve, o red no'spere
tener la mía en su calor deshecha.
Su fuego enfriar mi casto intento,
el ñudo romperá por fuerza o arte,
la nieve deseará mi ardientemente celo
la flecha embolsará mi pensamiento;
y así no te era en segura parte
de amor el fuego, el lazo, el dardo, el yelo.

129 *Violante:* Al punto que a Enrique vi,
todo el vivir le entregué,
forzoso quererle fue

sucede esto, ya no hay escapatoria posible. El enamorado/a pierde la cordura, enloquece y enferma de amor, pues no puede pensar en nada más que el/la amado/a. Y es que todo su mundo pasa a girar en torno a él/ella.

<i>Juan:</i> Abierta está, y con la llave en la puerta ¹³⁰ . Negligente era quien salió ... ¿Si entraré? Pues por qué no, si estoy sin sentido, y amando, persuadiendo y adorando? Nunca el valor me faltó.	<i>Enrique:</i> Ay, don Juan, que un grave mal me está dando al alma avisos. Yo, don Juan, estoy queriendo, tan loco, que en tal abismo, ni aún el alma puede obrar su potencia a los sentidos Para discurrir, ni yo Puede vencerme a mí mismo.
(f. 27v)	(f. 31r)

Enrique: Aquí, Violante, está Enrique
quien la vida te entregó. (f. 25r)

Violante: Todo en la ausencia de Enrique
me parece una ilusión.
No vive el alma sin él,
y solo vive el dolor. (f. 25r)

Por eso, cuando el/la amado/a no está presente, brota el dolor y la pena, la otra cara de la moneda del amor.

Violante: ¡Ay dueño del alma mía,
lo que debes a mi amor!
¿Que te has de ausentar, Enrique,
(ay cielos) y viva estoy? (f. 25r)

Enrique: Porque la ausencia en dos almas,
a quien el amor juntó,
es (más que tormento) muerte,
que no la impide el valor. (f. 26v)

<i>Violante:</i> En fin yo miro ausentarse, a lo que adorando estoy. Y a lo que tan juntamente tiene en mi pecho su unión;	<i>Enrique:</i> Vuelve a dar vida a estas flores, porque digan desde hoy, que como Sol las enjuga, quien como Alba las mojó.
---	---

cuando mis penas sentí,
vivo de haberle mirado,
mas también muerte me ha dado,
y en tan confuso sentido
ni muero de lo que olvido,
ni vivo de lo que he amado.

Paradoja de amor: el amor da vida, pero también puede matar.

130El término “puerta” podría hacer referencia, atendiendo a la lírica tradicional, al sexo femenino, por lo que el comentario de Juan puede esconder una connotación sexual. Enrique cometió la negligencia de marchar sin dejar protegida a su dama. La descuidó y es en ese momento cuando otro aprovechó la ocasión.

no he de ver. ¡Ay de mi triste,
si el consuelo no bastó!
Bien les debéis, ojos míos,
lágrimas al corazón.

Enrique: Yo que quise, sí, Violante,
y no temí tu rigor.
Estrella fue feliz mía,
pues siendo el mayor baldón,
el que tú no me quisieras,
allí amor no reparó.
Y hoy que me ausento de ti,
siendo el daño tan menos;
ojos, sed desde hoy arroyos,
dad lágrimas de afición,
si avarientos las negasteis
cuando más pidió el dolor.

(ff. 25r-26v)

Vuelve a serenar el Cielo,
que tu ausencia oscureció.
Vuelve y deja esta fatiga,
que nadie en el Cielo vio,
suceder a un tiempo mismo
llover y mostrar su albor.
Vuelve y débante mis ojos,
lo que no deben al Sol. (f. 26v)

Enrique: ¿Hay mayor mal que no verte?

Violante: No, que ese solo es mayor.

Enrique: ¡Ay mortal ausencia!

Violante: ¡Ay partida unión!

Enrique: ¡Ay noche sin día!

Violante: ¡Ay día sin Sol¹³¹!

(f. 27v)

La ausencia del enamorado mata por dentro. Y es que el tirano amor encadena, aprisiona y esclaviza al amante. Por este motivo, en ocasiones, el amador, desesperado por la no correspondencia o la ausencia del amado/a, se dirige directamente a Amor para reprocharle su crueldad.

Juan: Amor, deja tu poder,
tu tiranía reporta.
Que sea tan grande mi ardor
y tan confusa mi calma,
que padezca toda el alma,
aun declarado su amor? (f. 27v)

Violante: la muerte me das.

131 Parte de la canción que canta Laura para que a Violante se le olviden sus penas de amor. Recuerda a las cantigas d'amigo, que cantan a la ausencia del enamorado y a la tristeza que ello conlleva (*Laura:* De la ausencia cantaré, f. 25r).

Canta Laura: Bien les debéis, ojos míos
lágrimas al corazón,
si avarientos las negasteis,
cuando más pidió el dolor.

Canta Laura: Vuelve a serenar los cielos,
que tu ausencia escureció.
Vuelve y débante mis ojos,
lo que no deben al Sol.
¡Ay mortal ausencia!
¡Ay partida unión!
¡Ay noche sin día!
¡Ay día sin sol!

(f. 25r - 26v)

Esta canción se repite de forma fragmentaria más tarde en el diálogo amoroso entre los enamorados que estoy anotando, justamente al final de sus intervenciones.

Enrique: ¡Cómo Violante me tratas!
Yo quitarte a ti la vida.
Yo darte tantos enojos,
cuando pende de tus ojos
no tenerla yo perdida.

(f. 30r)

Lo único que puede sofocar el dolor de la ausencia del amado es la música. Lo muestra Violante que solicita a su criada Laura que le cante para evadirse del pensamiento tormentoso, torturador, de no tener a su lado a quien ama.

Violante: Divierte un rato mi pena,

Laura, con tu dulce voz,
mientras doy a su memoria
toda la contemplación. (f. 25r)

Canto que, a su vez, le permitirá recordar y contactar en la distancia con su amado cuya imagen se imprimió en su alma nada más verlo. Impresión en el alma que impide el olvido y que hace que el amado esté presente siempre aunque no lo esté físicamente. Así nos lo hacen saber los amantes de la comedia.

Enrique: No dudes, Violante, que

si soy sombra tras tu sol,
si soy imán de tu norte,
reflejo de tu candor,
no es mucho, que donde estabas,
Violante, estuviese yo.
(f. 25r)

Enrique: De esta suerte he de tenerte

presente siempre a mi amor,
siempre adorando tus soles.
Que aunque la envidia buscó,
para apartarnos, el medio
Más eficaz y mejor,
para poder olvidarte,
la ausencia no importa, no,
que eres alma de mi vida
retrato de mi fervor,
suspensión de mis sentidos,
de mi alma adoración¹³².

Violante: Enrique, mi bien, no olvides
a quien el alma te dio.
Ya sabes que solo has sido
objeto de mi fervor,

¹³²Es necesario comentar la influencia neopetrarquista en la elevación de la dama a la categoría de deidad, la cual se convierte en una diosa a la que el amante debe venerar (*religio amoris*).

Juan: Yo ha dos años que te adoro,
en todo este tiempo siendo
desde el principio criado
en manos de tu desprecio.
Y si conmigo y tu hermano
está nuestro casamiento
tratado, no fuera mucho
que anticiparas un premio. (f. 28r)

Como se puede observar, el amado es un feligrés, además de un siervo, vasallo, de su dama (influencia del amor cortés). Así pues, Juan encarna el motivo del siervo de amor. Sin embargo, hay un detalle que lo

blanco de mis pensamientos, (f. 26v)
 causa de esta distensión,
 dueño de mis ojos tristes,
 claro Planeta mayor.
Enrique: ¿Yo olvidarte?
 (f. 26v)

No obstante, el recuerdo duele porque indirectamente alude a la frágil situación en la que se encuentra el amante sin el amado. De ahí que Violante, a sabiendas de su sufrimiento por el distanciamiento forzado, diga que preferiría no haberse enamorado nunca.

Violante: ¿Esto es, Enrique, ausentarte?
 Ya no siento el verlo yo,
 como el haberte querido.

Violante: pues sucede en una flor,
 que siendo lustre del prado
 hoy, su heroica presunción
 halla fúnebre sepulcro
 adonde su cuna halló.
 Y así muerta mi esperanza,
 diré a mis ojos desde hoy:
 llorad, llorad, ojos míos¹³³,
 que os va la reputación¹³⁴. (f. 26r)

aleja del perfecto y verdadero amante cortés: la búsqueda y el reclamo de un premio por su amor, algo impensable en esos enamorados que, aun a sabiendas de que su amada era inalcanzable, le profesaban un amor incondicional. Y es que en el amor cortés, más que por la recompensa, se quería sentir amor porque era el incentivo de cualquier persona para ser mejor. Por consiguiente, el comportamiento dista del cortesano prototípico medieval, pues busca remedio a la enfermedad del amor (*Violante:* ¿Como, don Juan, si buscáis/ para vuestro mal remedio,/ venís gusano a la flor,/ sin temer su suerte?, p. 29 a), algo que la dama encuentra atrevido y arriesgado.

133 Importancia de los ojos, ya que, en ese juego de dualismos y contrastes del amor, muestra tanto los efectos positivos (es por donde entra dicho sentimiento) como los negativos (refleja a través del llanto el dolor que provoca).

134 Remite al temido desengaño o escarmiento que quería evitar la Princesa Fidelinda en *Más merece quien más ama*. Y es que la belleza de una dama joven atrae, engendra amores en galanes que no siempre actúan como fieles servidores de su amada. De ahí que la mujer sienta reparos a la hora de entregarse al amor, por miedo a que se ponga en juego su honra/reputación (*Violante:* ¡Oh hermosura prestada y no temida,/ más que adorno, cadáver de la vida!, f. 31v). Violante confió y se aventuró a amar a Enrique y ahora este marcha dejándola muerta en vida. Al oír estas quejas encubiertas, Enrique se defiende y aclara a su dama que su amor por ella fue verdadero:

Enrique: no piense mi bella ingrata,/ que fue fingido mi amor (f. 26r)

<i>Violante:</i> Siempre, ingrato, conocí	<i>Violante:</i> ¿Quiéresme Enrique?
de tu amor estas caricias,	<i>Enrique:</i> Sí quiero.
de tu trato, estos enredos,	<i>Violante:</i> ¿Pues este amor no te obliga?
de tu fe, aquestas mentiras.	<i>Enrique:</i> No, porque aunque él es tan grande,
¿Así me dejas, fluctuando	menos vale y más se estima.
entre borrascas y envidias,	Y así, adiós.
así entre llantos y quejas	<i>Violante:</i> ¿Que no has de verme?

A colación del amor, también conviene hacer referencia al espacio que propicia dicho sentimiento: el jardín, un escenario idílico, un *locus amoenus*, el nido en el que los amantes dejarán fluir sus sentimientos amorosos.

Enrique: declaro el galanteo
mi continuo paseo,
hasta que al verme ya favorecido
un jardín, mis amores, colmó nido
de dos aves, en cuyos corazones,
que bien vibró el amor de sus arpones.
Mas siéndome forzoso
vivir ausente, cuando amar es penoso,
aunque más lo porfío,
vence la obligación al albedrío,
pero el amor detiéneme el progreso.

(f. 33r)

Y es que el jardín es el espacio del amor, del mismo modo que la naturaleza, cómplice de amor, es lo único que puede empatizar y entender la pena de amor. Es por eso que la enamorada, de alguna manera, dialoga con la naturaleza cuando el amor se vuelve adverso.

Celia: Cielos, decid lo que he oído.
Flores, parlad lo que siento;
fuentes, murmurad mis quejas,
vientos, llevad mis deseos.
Muere ya esperanza mía.

(f. 28v)

Esa complicidad de la naturaleza con el enamorado/a y esa identificación del jardín como el lugar donde la dama tanto puede sentir consuelo a su dolor de amor, como puede ver aflorar la pasión, pueden rastrearse en la tradición hispánica, de donde bebe habitualmente Hurtado de Mendoza. De hecho, esa escena en la que Violante se encuentra recostado en el jardín podría recordar a esa otra escena de la *Tragicomedia de don Duardos* (obra que, como veremos en *Más merece quien más ama*, ejerció una gran influencia en Hurtado) en la que las damas Flérida y Olimpia, en lo que sería su gineceo (la huerta) tocan instrumentos, conversan y reflexionan sobre el amor.

me ves estar sumergida *Enrique:* No.
y no me amparas? Tú eres *Violante:* ¿Nunca?
de tan heroica familia? *Enrique:* Mientras yo viva.
No sino el más vil del mundo, (f. 35r)
de quien tu valor no estriba
en blasones heredados,
sino en torpe cobardía.

(f. 35r)

Cobarde porque el amor debería obligar a Enrique a defender a Violante y a no abandonarla.

(Veese un jardín, y en él *Violante en enaguas bizarra, recostada sobre las flores, y la cabeza reclinada sobre la mano, y Laura junto a ella, con un instrumento*¹³⁵.)

Huelga decir que, del mismo modo que en *No hay amor donde hay agravio* encontramos reminiscencias a otras obras literarias, también encontramos versos que, puestos en busca de sus personajes, crearán un precedente, un motivo sobre el que Hurtado construirá otras comedias. Me estoy refiriendo al concepto de que la correspondencia amorosa, el favor del amado, debe ganarse o merecerse.

<p><i>Violante:</i> En esta ausencia mortal, que más deseo tener penas, para más vencer, que son gloria del sentir, porque comienza a vivir el que empieza a merecer. (f. 28v)</p>	<p><i>Juan:</i> No, porque se ha de estimar más aquello que merezco, como deuda de mi amor, amante, pero no dueño. y si lo quieres saber, oye aqueste pensamiento. A un merecer infinito, querer privarle es error, mejor se logra un amor, que se comete un delito. (f. 29v)</p>
--	---

<p><i>Violante:</i> Posible es que no merezco contigo, que</p>	<p><i>Juan:</i> Calla, calla, no hables, que a tus acciones quiere falsear tus palabras. (f. 40v)</p>
--	---

Versos que recuerdan a una pieza dramática posterior del propio Hurtado de Mendoza: *Más merece quien más ama*. No obstante, hay una diferencia sustancial entre una y otra: mientras Rosauero no reclama recompensa por su amor a Fidelinda (al menos no hasta el final), aunque la merezca, Juan la solicita a pesar de que no es tan digno de ella como cree. Y es que el premio no se pide. La dama ya sabe cuándo agradecer la constancia de su enamorado.

<p><i>Violante:</i> Enrique, por tu constancia aun es corto el mayor premio. (f. 30v)</p>

En referencia a los merecimientos, hay que apuntar que no sólo son en positivo, sino que también en negativo. Con esto quiero decir que, cuando se actúa movido por el amor puro, uno merece una recompensa positiva; sin embargo, cuando uno se mueve de forma impulsiva por los celos, se suelen obtener resultados negativos o contraproducentes. Es el caso de Celia que, tras ver

135 Acot. f. 25r.

cómo su amado está a solas con Violante, decide interceder para que ese “idilio” no fructifere¹³⁶, pero, lejos de conseguir este cometido, acaba resultando todo lo contrario.

Celia: Así hallo lo que merezco.

(f. 30v)

Celia: ¿Hay más penas que me maten? *Celia:* ¡Qué bien tracé mi venganza!

(f. 29r)

...
¿Para cuándo es la venganza?

Que si es de mujer mi pecho, *Celia:* ¿Hay mayor mal que este, cielos?

y mujer qua está agraviada,

no es mucho que esté resuelto. *Celia:* ¡Que esto mis celos han hecho!

Haré a Don Lope su hermano (f. 30v)

que vea este atrevimiento.

(f. 28r)

Celia: Yo fui causa de mi mal. (f. 30v)

Como vemos, los celos agravan, sobre todo, si es la propia dama quien traza su propia venganza, algo que diferencia *No hay amor donde hay agravio* de la comedia nueva en la que la mujer solía encabezar el castigo de su agravio y salir triunfadora (cosa que cabe apuntar que sí sucede en otras comedias hurtadianas como *Los riesgos que tiene un coche* donde Ángela sale vencedora y consigue que Alonso se case con ella gracias a sus “fábricas” que logran alejar a Gerarda de su amor. Argumento similar al de *Don Gil de las calzas verdes* donde doña Juana viaja hasta donde se encuentra su amado Martín para imposibilitar que contraiga matrimonio con doña Inés).

Por último, me gustaría hablar sobre la influencia de la lírica tradicional en la pieza, ya que encontramos motivos de esta poesía mezclados con referencias a la nueva práctica amorosa del galanteo y con el bucolismo de la lírica renacentista.

136 *Celia:* ¡Oh, rigores
de un mal, que me busca el fin!
Mientras yo le estoy amando,
¿me ha de estar aborreciendo?
¿Ha de estar a otra queriendo
mientras yo vivo penando?

(f. 27r)

Celia: Don Juan a Violante adora.
y a mí que en don Juan poseo
esta vida como suya
(que por eso yo la quiero)
me mata, atropella, rinde,
al paso que le deseo.

(f. 28v)

Celia: Si a ingratitudes de amor
no dan venganzas los cielos,
¿qué hará quien amando vive?
¿qué hará quien ama con celos?

(f. 28v)

Celia: he de ver este suceso
para vivir sin la pena
o morir del escarmiento.

(f. 28v)

Laura: Ay señor, que fui por Celia
anoche y dejé el postigo
del jardín abierto y luego
lo demás no hay que decirlo,
pues por el suceso consta.

(f. 34v)

Enrique: Del coche ya apartada,
siguiéndola tan solo una criada,
lo oculto penetró de la arboleda,
y luego allí se queda,
junto a un brazo del río¹³⁷,

...
allí miré el bien mío
por entre una fiel rama,
que haciendo al prado cama¹³⁸

...
Empezó a despojarse
las joyas con que suele ataviarse,
con el cabello al aire¹³⁹,
que el viento bebió el viento en su donaire,
que el prado se bordó todo de estrellas,
pues sus rayos engendran las más bellas.
Donde su mano hermosa,
el oro dividiendo de la rosa,
pareció con decoro,
galera de marfil en ondas de oro¹⁴⁰.
Después su propia mano,
al labio toca, de gozarla ufano,
y en su floresta amena,
era un clavel injerto en azucena.

(f. 32r)

Aunque el fragmento se inicia con una clara referencia a la nueva forma de cortejo del siglo XVII, es decir, al galanteo, pronto empezamos a ver reminiscencias de otras corrientes amorosas, mucho más profundas, fruto del enamoramiento del galán.

Como tantos otros jóvenes que frecuentaban la calle Mayor, el Prado o los alrededores del río Manzanares para cortejar a las damas que asistían, a pie o en coche, acompañadas de sus criadas, a pasear, Enrique se encuentra por los alrededores de un río, seguramente del Ebro y no del Manzanares, puesto que la comedia se ambienta en Zaragoza, donde presencia cómo una hermosa dama, escondida entre la arboleda, se despoja de sus atavíos y se da un baño. Escena que, dejando a un lado las más que evidentes diferencias, podría recordar a esa otra escena de *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, en la que Tirant, escondido en un baúl que se encuentra en la habitación de su amada, observa cómo Carmesina, acompañada de su criada Plaerdemavida, se va desnudando y bañando, algo que hace que su pasión sea todavía más intensa. Pasión que, en el caso de Enrique, viene reforzada por el uso de símbolos de connotación sexual propios de los villancicos de la lírica

137Las damas de la época paseaban en coche o a pie, siempre acompañadas de sus criadas, por la calle Mayor, el Prado y cerca del río Manzanares.

138El hombre observa a su amada a escondidas o en la lejanía, así no daba de qué hablar.

139Soltar el cabello y el aire tienen una connotación sexual en la lírica tradicional.

140Rubia, como exigía el prototipo de belleza femenina en la época.

popular, como pueden ser el "cabello al aire", que es un símbolo de reclamo sexual, de llamada del amado por parte de la joven; o "el viento bebió", que alude tanto al poder polinizador y fecundador del viento, como al agua, fuente de vitalidad, de creación y de procreación como símbolo de la fertilidad.

No obstante, esa pasión no solo vendrá marcada por los indicadores mencionados, sino que también por otros como los que pueden observarse en este fragmento:

Enrique: En un caballo iba a quien el manto
de alguna sombra le tejió de espanto,
alado rayo, que feroz pudiera
ser eclíptica al Sol en corta esfera¹⁴¹.

...

Entonces, dando vida a todo el prado,
que se halló luego, al verla, matizado,
bajó mi bella Aurora
(sea este el nombre) y tanto se mejora,
entre las flores de la más hermosa,
que la cede la rosa,
púrpura a su mejilla,
al clavel, que del vulgo es maravilla,
y Reino de las flores,
el rubí de su boca dio colores.

(f. 32v)

Enrique: la nariz bella en proporción sacada,
cada diente una perla encuadrada,
la boca hermosa, de coral teñida,
cada aliento una flor del Sol herida.
Mas después su pie breve,
que Primavera errante, jazmín llueve,
hermoseando las flores,
al tocarlas no ajaba sus colores,
pues como en un clavel ponerse suele
o plata, o oro, con que luce, y huele,
así muy bien pudiera, sin ajarse,
su pie en cualquiera flor encadenarse¹⁴².

(f. 32r - 33v)

En estos versos se identifica a la amada con el Sol, con la Aurora, algo común en la poesía y el teatro de la época; y también se hace referencia al mito de Faetón (caballo, rayo, Sol, alado), algo que es muy habitual en la comedia barroca para referir al amor, pues así como Faetón pierde el control del carro de fuego tirado por corceles alados de su padre al acercarse al caballo demasiado al Sol y, como consecuencia, incendia toda la Tierra, el enamorado, al ver a su Aurora, siente cómo su corazón se desboca y se quema de amor. Asimismo, este mito también sirve para reforzar la pasión que siente Enrique, pues el caballo no deja de ser el símbolo de la vigorosidad, de la potencia sexual y, por tanto, de los impulsos sexuales que Enrique debió sentir al ver a Violante.

Desde el preciso momento en el que Enrique contempla a Violante en el escenario que hemos comentado, sus propósitos variarán y los paseos por esos lugares no se reducirán al simple entretenimiento del cortejo, sino que buscarán la correspondencia de esa dama que incendió la llama de la pasión en su corazón.

Una dama cuya *descriptio puellae* coincide con el prototipo de mujer descrito en los poemas

141 En estos cuatro versos se identifica a la amada con el Sol, algo común en la poesía y el teatro de la época; y, de forma indirecta, se hace referencia al mito de Faetón (caballo, rayo, Sol), algo muy habitual en la comedia barroca para referir al amor.

142 Además de la *descriptio puellae*, se hace referencia a que cualquier gesto, por pequeño que sea, puede poner en riesgo la honra de una dama.

renacentistas y barrocos. Rubia (ondas de oro), de mejillas sonrojadas (metáfora de la “rosa”), boca y labios rojos, nariz pequeña, dientes blancos (metáfora de “perlas”)... ¿No recuerda, en algunos aspectos, a los famosos poemas *En tanto que de rosa y de azucena* de Garcilaso de la Vega y *Mientras por competir con tu cabello* de Góngora?

Una idealización de la amada producida por el ciego amor (*Enrique*: quedé ciego piloto, f. 33v), que llega hasta el punto de asimilar la figura de Violante con la de la diosa del amor: Afrodita.

Enrique: Al río se arrojó, del cristal Diosa,
y del agua ya cisne, o mariposa,
allí dudé se hallase
otra Venus que el Ebro congelase.
(f. 33v)

Enrique: el cristal al cristal, el yelo al yelo,
pues tanto se mejora,
que por Venus tenida, o por Aurora,
en tantas luces bellas,
forma del agua amor vivas centellas,
y a quien las mira ciego,
no templá el agua lo que abrasa el fuego.
Mezcla el amor, a fin de su cautela,
en campos de Neptuno,
dos extremos, que el uno
el agua enciende, el otro el fuego yela,
y a quien verlos pretende,
no yela el uno, cuando el otro enciende.
(f. 33v)

La dama es identificada con el cisne por su belleza y por su color (“del cristal diosa”), pues la amada tenía, por estética, la piel blanca, y con Venus que nace del mar. El nacimiento de la diosa del Amor en el agua establece la relación entre el agua y el amor, relación que también es perceptible en el mito del burlador a la que se refiere en los versos subrayados de arriba.

2.1.3.5.3. Un diálogo intrautorial en *NHADHA*

No es nada peculiar ni singular que en las obras barrocas se incluyan guiños a otras piezas o autores contemporáneos, puesto que era un modo muy particular de comunicación entre creadores a través de la escritura en el Siglo de Oro. De hecho, esto, que podría denominarse diálogo interautorial, era algo muy común en el siglo XVII, por lo que no es de extrañar que en las comedias de Hurtado haya, tal como ya hemos visto y/o veremos en algún epígrafe de la presente tesis, menciones a otros escritores u obras de su tiempo. No obstante, el tema de las alusiones no queda aquí. Y es que Hurtado, además de participar de este tipo diálogo, también lleva a cabo otro que me he atrevido a llamar “diálogo intrautorial”, puesto que Mendoza ya no solo remite a obras de terceros, sino que también menciona y/o utiliza recursos, personajes... en sus comedias que, a su vez, recuerdan a otros utilizados en otras de sus piezas dramáticas.

Precisamente, a este diálogo intratutorial es al que voy a hacer referencia en este artículo. Y es que, así como hemos visto, en el epígrafe "Un donjuan a lo Mendoza", que la idea del merecimiento amoroso que aparece en *No hay amor donde hay agravio*, se repite en *Más merece quien más ama*, también podemos observar ciertas influencias de *No hay amor donde hay agravio* en otras obras, como la titulada *El marido hace mujer*, concretamente, en la confección de los personajes masculinos: Juan y Sancho. De hecho, el don Juan de *No hay amor donde hay agravio* sería un punto intermedio o, mejor dicho, una simbiosis de los dos tipos de carácter que representan los dos maridos de *El marido hace mujer*. Juan de Guevara es un hombre que confía en su esposa, confianza que le lleva, incluso, a pedirle que cuide y atienda a otro hombre: su amigo Enrique. Sin embargo, esta petición, fruto de la ingenuidad y del desconocimiento de la historia de amor entre Violante y Enrique previa a su enlace, se tornará perdición, pues el reencuentro y el acercamiento de los ex-amantes, le desvelará a don Juan una realidad que hubiese preferido obviar, ya que ese descubrimiento hizo que se nublara su carácter y que se desvaneciera la confianza, para dejar paso a los celos que ciegan y sacan lo peor del ser humano.

Como podemos observar, la confianza de don Juan de Guevara en su mujer sufre una evolución, evolución que no sufren los personajes masculinos de *El marido hace mujer*, los cuales mantienen la misma actitud con sus esposas desde el principio hasta el final de la pieza. Don Juan representa la fe ciega en el cónyuge, la confianza y el respeto por la libertad individual, conducta que corresponde con la primera actitud del don Juan de *No hay amor donde hay agravio*. En cambio, don Sancho, su hermano, representa todo lo contrario, pues es desconfiado, autoritario, paranoico, celoso compulsivo, como lo es don Juan de Guevara cuando descubre que Enrique y Violante se aman. Y es que, tanto a Juan como a Sancho, los celos los ofuscan y les hacen perder el seso, pues a don Juan le llevan a matar a su esposa y a don Sancho, a ejercer un control férreo e imponer castigos, encierros, a su mujer sin motivo, pues, a diferencia del don Juan de *No hay amor donde hay agravio*, cuyos celos sí tienen un fundamento, puesto que es verdad que Violante no le corresponde; los celos de Sancho de *El marido hace mujer* no tienen base alguna, ya que su esposa es un ejemplo de mujer virtuosa y de amor incondicional a su esposo, por lo que el comportamiento de Sancho es deleznable y podría considerarse una hiperbolización de esa parte celosa del carácter del don Juan de *No hay amor donde hay agravio*.

Así pues, podemos decir que el don Juan de *No hay amor donde hay agravio* encarna la ambivalencia, el contraste, los sentimientos opuestos (algo que es propio del Barroco), ya que su personaje abarca desde la comprensión a la crueldad más extrema, pasando por estados intermedios que podrían corresponder a esos monólogos en los que don Juan dialoga, debate consigo mismo

sobre cómo actuar con su esposa una vez conoce que está enamorada de un tercero. Ese dilema podría considerarse el punto medio de los extremos que suponen la ingenuidad y la confianza ciega del inicio de la comedia, y el instinto asesino provocado por los celos del final.

Esta bipolaridad del don Juan de *No hay amor donde hay agravio* se desdoblará en dos personajes muy distintos y de ideas inmutables, ya que en el don Juan de *El marido hace mujer* podría identificarse a ese don Juan de Guevara de la primera parte de *No hay amor donde hay agravio*; y en don Sancho, al don Juan celoso patológico de la segunda parte. Así pues, el carácter que variaba según las circunstancias en *No hay amor donde hay agravio*, se ha individualizado en dos personajes opuestos y totalmente independientes en *El marido hace mujer*. Y ese diálogo o debate sobre cómo actuar con la esposa, ya no se produce por un motivo concreto ni en el interior de una única persona, sino que se lleva a cabo sin que haya un comportamiento reprochable de la mujer y entre dos personas que opinan y argumentan de forma muy diferente sobre un mismo tema.

2.1.3.6. Clarín, un gracioso crítico con señor ridículo

Si hay un tipo teatral de vital importancia en las comedias del siglo XVII, ese es el de la figura del donaire, también llamado gracioso¹⁴³.

Su inclusión en las obras dramáticas del barroco fue una de las grandes innovaciones y aportaciones de Lope de Vega a la comedia nueva¹⁴⁴ por varios motivos: por ser un elemento que permite avanzar la trama, gracias a su papel, junto a las damas de la comedia, de personaje tramista que maneja, si no todos, la mayoría de hilos a partir de los que se construye la pieza; por permitir el contacto directo del espectador con la obra, ya que es el puente, el nexo de unión entre los personajes y el auditorio, entre el escenario y la realidad; por ser el conocedor y, por tanto, el creador de intrigas o el anticipador de la información que ni tan siquiera los personajes implicados conocen; y, por encima de todo, por su capacidad de crear contrastes, que refleja perfectamente la idiosincrasia barroca: funciona como contrapunto cómico de los momentos de máxima tensión dramática y evidencia diferentes puntos de vista, ya que su pragmatismo y realismo contrasta con el idealismo del galán, de quien es fiel servidor, cómplice amigo, avisado consejero, gran confidente

143 A pesar de que en el siglo XVII, sobre todo a partir de 1620, se extiende y se hace común el uso del término "gracioso" para hacer referencia al tipo teatral del que el Fénix se considera introductor, Lope de Vega prefería denominarlo "figura del donaire".

144 En la pieza *La francesilla* (escrita en 1596, pero publicada en 1620), Lope de Vega se presenta como el introductor de la figura del donaire.

(es conocedor de todos sus secretos) e ingenioso ayudante que vela porque sus anhelos sean alcanzados.

Estas, junto a su papel marcada y expresamente humorístico, son las principales características que pueden extraerse de lo que la crítica viene denominando "preceptiva no escrita" lopesca sobre el tipo del gracioso¹⁴⁵.

Un personaje de tal envergadura no podía faltar en ninguna comedia barroca que se preciara, por lo que Hurtado de Mendoza y sus obras no iban a ser menos. En *No hay amor donde hay agravio*, también hay espacio para la figura del donaire, aunque lo que cabría preguntarse es si cumple exactamente las mismas funciones que los graciosos del maestro o si, por el contrario, sus graciosos se distancian en algunos aspectos del "monstruo de la naturaleza".

Para poder resolver con criterio esta incógnita, es preciso observar qué peculiaridades comparte el gracioso de *No hay amor donde hay agravio* con la figura del donaire prototípica, y con cuáles difiere.

Empecemos por los rasgos compartidos. Como es lo habitual en las piezas teatrales del Barroco, en *No hay amor donde hay agravio*, el tipo del gracioso también será encarnado por el criado de la comedia, Clarín, el cual, como todo buen lacayo que se precie, es un fiel y obediente servidor de su amo. O, al menos, así se nos muestra nada más irrumpir en escena: acatando las órdenes de su señor, que no son otras que aguardar en la puerta del jardín en el que se encuentra la amada de don Juan: Violante. Como cualquier criado, Clarín ayuda a su señor en sus peripecias amorosas; sin embargo, no lo hará de forma activa, ni mucho menos se ensalzará personaje tracistista con el fin de facilitarle sus objetivos amorosos, como sí sucede en muchas comedias lopescas. A diferencia de la mayoría de graciosos del Fénix, aunque Clarín cumple las misiones que le encarga su señor, no ingenia tejemanejes de amor. Así pues, en este aspecto, es un personaje pasivo, por lo que se aleja del prototipo del tipo al que representa.

No obstante, esto no es determinante, puesto que en esta misma escena en la que Clarín está aguardando a su amo en la puerta del jardín de Violante, aparecen otros indicadores que sí conectan directamente a Clarín con la figura del donaire más típica, como por ejemplo, la cobardía. Tan solo hay que fijarse en las palabras que pronuncia cuando ve a un hombre que no es su señor saliendo del jardín, para percatarse de su tendencia a sentir miedo:

Clarín: Quisiera hacerme valiente,
pero el tablado desea

145 Con la poética no escrita del gracioso, me estoy refiriendo a la preceptiva extraída del análisis de las obras de formación de Lope de Vega, es decir, de aquellas que engloban desde sus inicios hasta 1604.

que el lacayo no lo sea,
y es ir contra la corriente. (f. 26r)

Estos versos, además de poner en evidencia la cobardía de Clarín, actitud propia de cualquier lacayo de comedia, deja ver, en un juego metateatral, cómo Clarín es consciente de que, lejos de ser un personaje que puede improvisar o evolucionar según los acontecimientos, es un simple tipo teatral, con una función determinada en la obra, que debe cumplir¹⁴⁶.

Una función que, como él mismo dice, no vaya "contra la corriente" y que cumpla con lo que "el tablado desea", es decir, con el gusto del público y con las exigencias de la intriga de la pieza. Y las exigencias del gracioso en cualquier comedia del XVII, tal como nos informa Clarín, no son otras que las de servir y hacer reír. Funciones que el criado de don Juan de *No hay amor donde hay agravio* se resigna a cumplir. Lo vemos cuando dice que no se hará el valiente por exigencias del guion o cuando se dispone a cumplir con su oficio y afirma que comunicará a su amo los secretos que haya podido averiguar y que puedan ser de utilidad para sus intereses, a pesar de sentir vergüenza de ser chismoso.

Aunque se podría decir que estos dos ejemplos están al servicio del humor de la comedia, no son su única finalidad. Las palabras de Clarín también guardan la opinión de Hurtado sobre el teatro.

De hecho, en muchas de sus comedias, Hurtado de Mendoza expone sus ideas y/o críticas sobre los aspectos que considera oportunos de forma soslayada a través de los criados y/o representantes de las clases bajas de la sociedad que se incluyen en la comedia. En este caso, podrían descifrarse básicamente dos. La primera, además de una crítica, podría ser también un guiño a su apodo, ya que Hurtado de Mendoza era conocido como el "discreto de palacio" por la discreción con la que llevaba todos los temas de la corte. Sin embargo, la discreción no era el punto fuerte de la sociedad española del XVII. Todo parecía tener ojos y oídos, y cualquiera podía ser un fisgón que andaba extrayendo información que pudiera utilizar para sacar beneficio. De hecho, había quien se dedicaba a ello. Basta con observar cuál era una de las principales tareas que los señores encargaban a sus criados: salir en busca de información útil para sus andanzas.

Este tipo de servicios siempre son presentados por Hurtado como vergonzosos, ya que no solo Clarín cumple con desgana su oficio, pues otros graciosos de otras piezas mendozianas también se muestran en desacuerdo con misiones similares que les han encomendado sus amos (así,

¹⁴⁶Según Domingo Ynduráin, los personajes de comedia son tipos definidos de antemano, es decir, no son personajes individuales, con un carácter específico y único, sino que son abstracciones de lo que se supone que debe ser un individuo concreto. Y cumplen una función en la pieza, que, como apunta Propp, es aquella acción que lleva a cabo un actante y que ha sido definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga.

por ejemplo, Gonzalo de *Los riesgos que tiene un coche*, aunque acaba haciendo lo que su señor le indica, muestra su desacuerdo con la orden de hacer de cochero y de descubridor de secretos de doña Gerarda).

Unos amos que ya no son presentados como merecedores del máximo respeto, pues no son ejemplo de nada, y, si lo son de algo, es de los vicios que acechan en la sociedad. O, al menos, esa es la imagen que Clarín proyecta de su amo y, por extensión, Hurtado, de la devaluación de la sociedad de su tiempo, la cual se ha convertido, incluidas aquellas capas sociales que antaño merecían un respeto por sus virtudes, en amoral, interesada e hipócrita; en definitiva, en un saco de defectos al que Mendoza intenta poner remedio mediante el ejemplo encubierto que pretenden brindar sus obras, las cuales, de una u otra manera, se enmarcan en la reforma social que emprende su amigo, el valido de Felipe IV. No obstante, a pesar de que Hurtado se atreve, aunque sea de forma soslayada, a llevar a cabo una crítica de la sociedad en general, Mendoza no es necio y sabe muy bien dónde están los límites. Es por ello que nunca encontraremos en sus comedias a personajes que representen las clases altas de la sociedad, encarnando los vicios que se pretenden reprehender. En su lugar, esos defectos que quieren corregirse, siempre estarán representados por miembros de las clases bajas, como criados o hidalgos nuevos o empobrecidos. Cabe decir que, sobre todo, estos últimos (los hidalgos) serán el foco de las críticas, puesto que englobarán la mayoría de los defectos que buscan erradicarse. Y, según podemos extraer de las intervenciones de Clarín, en *No hay amor donde hay agravio*, el actante que presenta actitudes censurables es don Juan, el cual es, quizás..., ¿un hidalgo empobrecido? Atendiendo a su comportamiento y a lo que Clarín comenta de él, podría ser. Por un lado, porque su concepto de honor es muy versátil y vulnerable (transigente cuando está cortejando y quiere gozar de la amada; y férreo cuando es esposo); y, por otra parte, porque no cumple con sus obligaciones como señor, pues la relación no es bidireccional como exigía el vasallaje, ya que don Juan ordena e, incluso, amenaza; pero, en cambio, no ofrece protección ni manutención a su criado, pues, como apunta Clarín, apenas tiene qué echarse a la boca cada día. De hecho, en algunos aspectos, el trato de don Juan a su criado recuerda al que recibe el Lazarillo por parte de alguno de sus amos, concretamente, del hidalgo empobrecido que vende una imagen hacia el exterior, una apariencia acorde con el nivel social del que representa que forma parte y una falsa ampulosidad cuando, en realidad, no tiene donde caerse muerto, pues, lejos de mantener a Lázaro, depende de él para comer a diario. ¿Acaso las siguientes palabras de Clarín no recuerdan a este argumento?

Clarín: tanto que le dijo uno
viéndome a mí flaco tanto,
este debe de ser santo,
pues va delante el ayuno.

Clarín: Pero mi amo (y aun todo
mi bien) se me fue sin duda.
Mas si más no se me ha ido,
no será desgracia mucha.

Clarín: o mi cabeza anda en buenas,
y mis tripas en maduras,
o porque ellas no han cenado,
se quejan de vagamundas.
(f. 27r)

Clarín, como Lázaro, pasa hambre, no se siente bien cuidado por su amo, por lo que no cree estarle tan en deuda como pudieran estarlo criados al uso con sus amos. De ahí que le dé igual que su señor desaparezca, que pueda llegar a abandonarlo o que no fabrique industrias para que su señor triunfe en amores con Violante o para que repare su honor.

Sin embargo, este no es el único guiño al *Lazarillo de Tormes*. El uso de la palabra “caso”¹⁴⁷ (“Infórmate bien del caso”, f. 29r) cuando Violante pide a su hermano Lope que, antes de tomar decisiones que van en contra de su dignidad como mujer y de su libertad, investigue qué ha pasado realmente entre don Juan y ella, también podría ser una reminiscencia al caso del que pide información “Vuestra Merced” a Lázaro sobre el rumor que circula de su confesor.

Cabe decir que la influencia de la novela picaresca en la configuración del criado en la comedia barroca, no es un caso aislado de Hurtado de Mendoza, pues, como apunta Montoliu, "lo picaresco se refugió también en el tipo del gracioso del teatro español, que hace a la vez los oficios de criado, amigo y consejero del protagonista... Muchos graciosos pueden interpretarse como figuras de pícaros auténticos retratados en una de las etapas de su azarosa vida de criado de muchos amos" (Arango, 1980:378 y, a su vez, dentro de Montoliu, 1924:321). Así pues, podría decirse que la influencia de la picaresca supone una evolución respecto a los primitivos graciosos lopescos¹⁴⁸ de los que, tal como refleja Clarín en *No hay amor donde hay agravio*, Hurtado se había distanciado, pues sus graciosos ya no sólo se limitan a servir y hacer reír. Si bien es cierto que cumplen sus originarias y principales funciones en la comedia, también es verdad que estas se difuminan o pierden fuerza en favor de nuevas misiones que se entremezclan con esas primeras. Para entender a qué nos estamos refiriendo exactamente, basta fijarse detenidamente en Clarín de *No hay amor donde hay agravio*, el cual, aunque genera la comicidad que como gracioso se le exige, no todo el peso del humor de la pieza recae en él como hubiera acaecido en las *operae primae* lopescas; sino

147 La palabra “caso” aparece al principio y al final del *Lazarillo de Tormes*, y se refiere al rumor de que la mujer de Lázaro es amante del arcipreste de San Salvador, su último amo: “Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso” (p. 29) y “Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso” (p. 120) en Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, Biblioteca Didáctica Anaya, Anaya, Madrid, 1985.

148 La crítica ha apuntado que la figura del donaire que introduce Lope de Vega en la comedia nueva, es una evolución del bobo de Lope de Rueda.

que se lo reparte con otros personajes de la obra para poder llevar a cabo otras funciones nuevas que le ha otorgado el dramaturgo, como es la de adoptar una voz crítica bajo la máscara de las gracias que, además de despertar la risa del público, ahora buscarán transmitir un mensaje subliminal reformativo de la sociedad acorde con la opinión del autor. De ahí que no sea extraño que salga de la boca de Clarín palabras como "se perdió la honra en el mundo". Sin embargo, estas no son las únicas funciones de Clarín en la comedia, pues también se encarga de representar una nueva realidad social: la moda de trasladarse a la nueva capital, a la Corte (Madrid), con el fin de enriquecerse y ascender socialmente.

Antes de continuar y de centrarnos en las diferencias entre los graciosos lopescos y los "nuevos" o "evolucionados" hurtadianos, analizaremos un aspecto más en el que coinciden ambas figuras del donaire: son el contrapunto cómico del galán. Así, por ejemplo, si el galán de la comedia tiene un comportamiento refinado y elevado, el criado, como su correlato opuesto y miembro de las capas sociales más bajas, no actuará según esos parámetros cortesanos; sino que, todo lo contrario, actuará de forma grotesca e impulsiva, cosa que despertará la risa del espectador y potenciará el contraste entre los diferentes estamentos sociales representados en la pieza.

Cabe decir que esa diferencia de comportamiento se hace especialmente patente en las relaciones amorosas; puesto que, mientras el uno sigue, de forma más o menos fiel, las premisas de la *fin'amors*, el otro encarna, junto a la otra criada de la comedia, Laura, un amor carnal, irreverente, descarado, sexual, picante, pícaro, bruto, incluso, a veces, irrespetuoso, ya que no era extraño que llegaran a las manos o al insulto¹⁴⁹.

Clarín: Haz cuenta, Laura, que estamos
 los dos con mil atenciones
 representando, y que tú
 empiezas a darme voces
 porque yo no te doy nada;
 y yo juzgando del corte
 de gracioso, no te doy
 sino porrazos y azotes.
 Y tú viéndome tonto,
 como eres cuerda, te corres,
 y por no verme te vas
 sin pedirme los listones¹⁵⁰.

Laura: Pues cuanto es mejor, que yo,
 viendo tus locas pasiones,
 te quite todo el cabello,
 toda la cara te corte,
 que también en la Comedia
 la graciosa se descoge,
 para dar muchos porrazos?

(f. 37r)

149 Este tipo de relación amorosa entre criados también podemos observarla en *Los riesgos que tiene un coche*.

150 *Dicc. Aut.*: Se llama comúnmente cierto género de cinta de seda más angosta que la colonia.

Clarín: Doña Laura, que te miro!
Ruego a Dios que yo te vea
hecha hoja de su árbol,
escabeche a berenjenas.

Laura: ¿Posible es, infame, que
a mí atrevido te llegas?

Clarín: Mala mujer, y aún la peor
lacaya de las Comedias;
mala y tan malo, que solo
en ser mala tú eres buena. (f. 34v)

Clarín: O he perdido las narices,
o muy adentro se esconden.
Por Dios, que para ponerlas,
donde le faltan, señores,
se las ha llevado Laura,
y así pues ella del golpe
me las quitó, voy a hacer
que por mis narices doblen. (f. 37r)

Broma, la de la pérdida de las narices, que Clarín retoma más adelante al hablar con su amo.

Juan: Pues mira, que he de quitarte.
Clarín: Como sean las narices,
tú te cansarás en balde¹⁵¹. (f. 41r)

En definitiva, un tipo de amor que contrasta con el ejemplar, idealizado, melifluo, recargado y edulcorado de damas y galanes cortesanos, del que los bajos estratos sociales hacen cierta parodia. Parodia que puede llegar hasta el punto de invertir los papeles establecidos por el amor cortés. Me estoy refiriendo concretamente a la actitud desafiante de Clarín que, ya no solo se atreve a contradecir a su amada, sino que va más allá en eso de contravenir los roles del amor cortés e insta a Laura a que sea ella quien tenga que ganarse su amor. ¿Algo novedoso en el teatro barroco?

Como criado-gracioso, en quien recae mayoritariamente el humor de la comedia, Clarín puede permitirse los comportamientos expuestos, las salidas de tono, que, como sucede en la comedia nueva propuesta por Lope de Vega, sirven para dar un toque cómico o rebajar los momentos de alta tensión dramática de la pieza. No obstante, esos toques humorísticos, en ocasiones, van más allá y cumplen, además de su función principal, que es la de despertar las risas, la de anticipar o comentar, de forma cómplice con el público-espectador y en un juego metateatral, la acción de la obra. Lo vemos en los comentarios que llevan a cabo tanto Clarín como Laura, la versión femenina de la figura del criado:

151 Es imposible que encuentre sus narices porque ya se las quitó Laura.

Laura: Todos confusos se miran,
y sola yo lo he entendido. (f. 33r)

Clarín: Pero volviendo a mi caso,
a uno de estos dos amantes
le huele muy mal la vida,
no daré por ella un ...
(f. 41v)

Este tipo de versos ponen en evidencia, por tanto, otra de las funciones básicas que Lope de Vega consideraba que debían tener sus graciosos y que, por lo que vemos, comparten los de Hurtado: ser el enlace entre la ficción (la representación) y la realidad (el espectador). Y es que es la figura del donaire el único tipo teatral que puede dirigirse al auditorio directamente, que es consciente de su ficcionalidad y que sabe que tiene un papel concreto que desempeñar en la comedia. Esta autoconsciencia de personaje de ficción recuerda, de algún modo, a esos pasajes en los que don Quijote dialoga con Sancho sobre su naturaleza ficticia, sobre su éxito como personajes de ficción, etc. Intertextualidad con la obra cervantina que no es aislada en la dramaturgia mendoziana y que ya analizaremos en otro epígrafe de la presente tesis.

Hasta el momento hemos estado observando, mayoritariamente, las coincidencias que la figura del donaire de *No hay amor donde hay agravio* presenta con el gracioso lopesco, cosa que nos podría llevar a pensar que apenas presentan diferencias y que, por tanto, Hurtado y su obra son simples seguidores del modelo dramático expuesto por el creador de la comedia nueva. Sin embargo, extraer estas conclusiones no sería lo más correcto, pues, aunque *No hay amor donde hay agravio* pertenezca al primer período de composición hurtadiana y que, por tanto, sea menos evidente su impronta personal, presenta una serie de elementos que dejan entrever un estilo propio, así como una tendencia a la experimentación creativa que, en algunos casos, podrían distanciarlo del maestro.

Uno de esos elementos diferenciadores se encuentra en el tratamiento del humor, pues, aunque, como hemos dicho, en *No hay amor donde hay agravio*, el gracioso y la criada son los principales encargados de dar toques de comicidad a la pieza, no cargan con toda esa responsabilidad, algo que sí es habitual en los criados de Lope de Vega.

En la pieza de Hurtado, el humor se reparte entre otros personajes que, en un principio, en la comedia nueva, no tenían dicha función. Así, por ejemplo, sin buscarlo, el galán, en *No hay amor donde hay agravio*, acaba resultando un personaje cómico en algunas circunstancias debido a lo ridículo de su carácter o a que actúa, aunque inconscientemente, en contra de sus propios intereses creando situaciones que resultan irrisorias y/o absurdas al público que asiste a la representación.

<p><i>Juan:</i> Señor Enrique, ¿a esta casa? <i>Enrique:</i> Sí, porque de vos me fio yo, don Juan, tan solamente. <i>Juan:</i> Ya veis que soy vuestro amigo, pero en Zaragoza vos tan presto, de ayer partido? <i>Juan:</i> Digo que has de cuidar mucho de él. <i>Violante:</i> Tú solo eres dueño mío. <i>Juan:</i> No como dueño lo mando, como amante lo suplico, que no estorba el ser amante la ocasión del ser marido.</p>	<p>(f. 31r)</p> <p>(f. 33r)</p>	<p><i>Juan:</i> Enrique, ya fuera agravio para mí, muy conocido, que en esta ocasión faltarais de mi casa y de conmigo, pues negarais la amistad, con quien Curialo y Niso¹⁵² no pudieran competir.</p>	<p>(f. 31r)</p>
---	---------------------------------	--	-----------------

La ingenuidad, la ignorancia, el desconocimiento y la fe ciega que se profesan Juan y Enrique, resultan ridículas, pues Enrique confía en quien se ha casado con su amada y Juan, en quien está enamorado de su esposa. Del mismo modo, es ridículo ver cómo Juan pone en manos de su mujer el hacer sentir como en casa a su amigo.

Todo ello debía parecer gracioso a ese público que jugaba con ventaja informativa. Así pues, el humor no se reducía a la comicidad simplista de un criado que juega a ser galán o a hacerse el valiente, a sus chascarrillos cómplices con el auditorio o a su parodia del amor cortesano. Ahora el humor ya no está concentrado en un único personaje, sino que está repartido entre otros en los que la comicidad florece de forma más espontánea que en los graciosos, ya que las gracias no son tan buscadas y/o previsibles como eran las del criado, el cual era consciente en todo momento de su función cómica. Ahora esa labor también la lleva a cabo otro tipo teatral (el galán) que tiene otros cometidos y que, del mismo modo que puede despertar compasión, odio u otros sentimientos, puede despertar risas sin que este sea su principal propósito. Y es que los rasgos del gracioso han

152Se remite al mito de Eurialo y Niso, dos personajes que aparecen en dos episodios de la *Eneida* de Virgilio. Se dice que Niso, movido por las ganas de llevar a cabo una gesta heroica en el marco de la Guerra de Troya, le cuenta a su amigo Eurialo, que pretende atravesar las líneas del campamento enemigo, por la noche, cuando estos bajan la guardia (pues están borrachos o dormidos). Eurialo, al oír las intenciones de Niso, decide no dejarlo solo ante el peligro y opta por acompañarlo en su empresa. Niso trata de convencer a Eurialo de que no es necesario, ya que teme que sufra algún daño por su culpa. Sin embargo, de nada sirve y, al final, ambos amigos atraviesan el campo enemigo, combaten y matan a todo aquel que se interpone en su camino y roban un botín. Cuando ya están a punto de reprender el regreso, ya como héroes, el reflejo de un casco advierte a los enemigos dormidos, entre los que se encontraba Volcente, un aguerrido soldado, de su presencia. Así que, raudos, se lanzan contra los visitantes no deseados. Niso huye, pero Volcente captura a Eurialo y amenaza con matarlo. Al verlo, Niso sale de su escondite y pide que lo maten a él antes que a su amigo. No obstante, Volcente atraviesa cruelmente con su espada el pecho de Eurialo ante la mirada de Niso, que, henchido de venganza, corre contra el asesino de su compañero para matarlo hundiéndole la espada en la boca. En ese enfrentamiento, Niso también sale malherido y decide ir a morir cerca de Eurialo. Es por eso que se recuesta sobre el cuerpo exánime de su amigo y se deja morir plácidamente habiendo vengado su muerte.

traspasado tímidamente las fronteras que tradicionalmente separaban las funciones de la figura del galán y del donaire, es decir, el galán, miembro de la clase dominante, se ha degradado, rebajado y ha asumido ligeramente algunos rasgos del gracioso. Es por este motivo que algunos críticos han considerado a estos personajes, si no prefigurones, un elemento clave, un ingrediente necesario, para la configuración del tipo del figurón y de la comedia de figurón¹⁵³ que se desarrollará años más tarde, concretamente a finales del siglo XVII. Por último, respecto a la figura del criado de *No hay amor donde hay agravio*, vale la pena detenerse en el nombre que le otorga Hurtado, puesto que guarda una estrecha relación tanto con su misión en la obra como con la función que, en un principio, se le exige como gracioso de comedia: advertir tanto a su amo de las entradas y salidas en las que Violante esté implicada, pero también emitir críticas ante el auditorio.

Si tenemos en cuenta la definición que el *Diccionario de Autoridades* hace del término "clarín"¹⁵⁴ y la labor que, tal como acabamos de enunciar, lleva a cabo el criado de don Juan en la comedia, podemos observar que el nombre del gracioso de la pieza no es nada casual, sino que guarda un ingenioso e intencionado motivo: referir a una de sus misiones en la obra. Y es que, al igual que el clarín se utilizaba cuando el cónsul o el general romano de turno quería dar a las legiones la señal de ataque o era el instrumento que precedía a personas de alta alcurnia cuando se quería resaltar su fama, don Juan utiliza a Clarín como el instrumento que le tiene que dar la voz de aviso sobre su noble dama y, por tanto, la señal para llevar a cabo sus ataques amorosos, al principio, y vengativos o de restauración de honra, al final de la comedia. El hecho de que Clarín sea el encargado de dar avisos al inicio y al final de la pieza hace que podamos considerar que dicho personaje presenta una estructura circular.

Volviendo al tema de los avisos, cabe añadir que, con esa misión, don Juan ordena a Clarín aguardar ante la puerta del jardín de Violante, al inicio de la comedia, y vigilar que no huya sin pagar su pena, al final.

Juan: Ven acá, dime
¿has mirado salir alguien? (f. 41r)

Juan: Ven acá Clarín, de donde
te dejé, ¿tú te quitaste? (f. 41r)

153 La pieza *Un bobo hace ciento* (1651) de Antonio de Solís es considerada paradigma de la comedia de figurón.

154 *Dicc. Aut.:* Instrumento musical similar a la corneta pero de menor tamaño y sin llaves o pistones. También persona que toca este instrumento.

Sin embargo, Clarín no siempre se percata de lo que debería y eso enfada a su amo, sobre todo, cuando entorpece sus planes de venganza.

Juan: Sí, cómplice eres, traidor.

Clarín: Cómplice yo, yo, no trates
de quererme deshonrar,
duélete de mi linaje,
que nunca cómplices tuvo.
(f. 41r)

Clarín: El que me tiene de matar,
si ahora el mentir no me vale;
señor, señor la verdad
...
en casa está mi señora,
ahí dentro está Violante
escondida en esa cuadra.
(f. 42v)

Cegado de ira, don Juan solicita bruscamente la información que le había encargado a su criado, el cual, preso del miedo, se inventa una respuesta para salir del paso que le ayude a salvar su pellejo.

Clarín: Vive Dios que lo que dije
de burlas, que verdad sale.
¿Qué he de hacer ya? Pero quiero
yo por el virrey llegar me,
porque si no lo estorba él,
cierto es que muere Violante. (f. 42v)

Como vemos, al final, esa invención resulta ser cierta y altamente peligrosa para Violante, por lo que Clarín intentará poner remedio al daño, aunque no intencionado, causado. Actitud que, además de ser admirable y digna de aplauso, deja en evidencia la devaluación moral, cada vez más acusada, de la nobleza, pues, mientras un simple criado es capaz de reconocer una situación desmesurada y de intentar imponer la cordura, don Juan no hace uso de la razón y se deja llevar por las pasiones que no le permiten dominarse, por lo que acaba alejándose del comportamiento virtuoso que, como miembro del estamento al que pertenece debería.

Por último, y retomando el tema de la relación metonímica que hemos comentado que Hurtado establece entre el antropónimo del gracioso de *No hay amor donde hay agravio* y su función en la obra, cabe comentar que Hurtado no es el único que utiliza el recurso estilístico mencionado para sugerir, con el nombre, la misión que tiene un personaje en la obra. Encontramos un precedente en *El burlador de Sevilla* de Tirso, autor con cuya producción dramática Hurtado guarda una estrecha relación ya no sólo en *No hay amor donde hay agravio*, sino que, como veremos en el análisis del resto de obras hurtadianas, en muchas otras de sus comedias. Además de las evidentes reminiscencias al don Juan tirsiano, que ya hemos analizado en el epígrafe titulado "Un donjuan a lo Mendoza", también podemos observar, una vez más, en *No hay amor donde hay agravio*, otro guiño a la mencionada obra de fray Gabriel Téllez. En esta ocasión, se trata del

recurso escogido (metonimia) y la intención, nada inocente, que tiene la decisión de nombrar de una determinada manera al gracioso de la comedia. Cuando Tirso de Molina decide llamar Catalinón al criado de don Juan, lo hace con la intención de advertir al espectador cuál va a ser el carácter del tipo que llevará dicho nombre; de modo que, si en la época el término Catalinón servía para designar grotescamente, en los ámbitos populares, a aquel que, siempre temeroso, es capaz de defecar, literalmente, de miedo en los calzones, el hecho de otorgarle dicho nombre a un personaje debía sugerir inmediatamente al espectador que ese actante sería de todo, menos valiente. Y así es. A medida que avanza la comedia, se confirman las sospechas del auditorio: Catalinón es cobarde, como lo es todo gracioso de comedia, pero esa cobardía, lejos de ponerse exclusivamente al servicio de la comicidad, también guarda una segunda intención mucho más importante: poner en evidencia al contrario, a ese amo al que advierte de los peligros en los que se está metiendo, al que aconseja, como si fuera su voz de la conciencia, que cambie sus actos; actos con los que, en más de una ocasión, se muestra en desacuerdo¹⁵⁵.

Sin embargo, invadido por el miedo de las amenazas de don Juan, acaba callando y acabando, contra su voluntad, las órdenes de su señor. ¿Acaso no recuerda esta escena a esa otra de *No hay amor donde hay agravio* en la que Clarín intenta frenar y convencer a don Juan de que su determinación de matar a su esposa es un error, y en la que, bajo amenaza y muerto de miedo, se ve en la obligación de contribuir a lo que su razón no entiende ni ve correcto, pero su amo reclama?

¿Acaso no evidencia el nombre de Clarín, como el de Catalinón, su función en la pieza? ¿Acaso la labor de Clarín, como la de Catalinón, no va más allá de la de contribuir al humor de la comedia? ¿Acaso Clarín y Catalinón no comparten amo con idéntico nombre y actitud similar? Vale que los motivos por los que se mueven sus respectivos amos no son los mismos, pero sí comparten ese carácter autoritario que les hace tan incapaces de entrar en razón. Por lo tanto, su esencia sí es muy similar. Por todo ello, puedo afirmar que Hurtado, muy seguramente, tomó aquellos ingredientes de la pieza tirsiana que más le agradaron para su obra y que los vertió en el molde del que acabaría saliendo *No hay amor donde hay agravio*, una obra que presenta elementos que ligeramente podrían recordar argumentos, tópicos, personajes, ya existentes en el panorama teatral español; pero Hurtado les da una forma tan personal que cualquier coincidencia parece casual, puesto que son guiños, que no copias, a elementos de obras que, en su opinión, seguramente serían de valorar. Pero en esto consistía la *imitatio*, por tanto, siempre y cuando un dramaturgo tenga un estilo personal, la crítica no tendrá motivos para degradar su obra, pues simplemente ha participado de lo que podríamos denominar el “diálogo interautorial”, tan característico del Barroco. Diálogo

155 En la segunda jornada, Catalinón expresa abiertamente a su señor don Juan, su desacuerdo por el engaño que está tejiendo contra el marqués de Mota y su dama.

del que también participa, por ejemplo, Calderón, al que nombro porque, al igual que hemos podido ver que Hurtado bebe de Tirso, he advertido que Calderón hace guiños en algunas de sus piezas a Hurtado y sus comedias.

La primera coincidencia entre Hurtado y Calderón la podemos ver en esa relación metonímica, que ya hemos comentado, existente entre los nombres de los personajes de las obras y su función. Así, por ejemplo, en *La vida es sueño*, además de coincidir el nombre del gracioso, Clarín, con el de *No hay amor donde hay agravio*, coincide que Calderón le ha otorgado a su figura del donaire un antropónimo que sugiere su función en la pieza, función que, en parte, también comparte con el Clarín mendoziano. Y es que Clarín, como el instrumento al que refiere su nombre, anuncia y aclara informaciones a su señor.

Este dato podría considerarse una simple casualidad, sin embargo, cuando se analiza el conjunto de la producción dramática hurtadiana y se observa que hay más similitudes entre ambos autores,

cobra

importancia.

Además de las coincidencias ya expuestas entre el Clarín mendoziano y el calderoniano, se hace necesario advertir también que, como el gracioso de Hurtado, el de Calderón ya no es un simple tipo teatral cómico, sino que va más allá: cumple, a través del humor, un cometido moralizante y lleva a cabo una crítica mordaz, por lo que presenta cierta complejidad que ignoramos en Lope, que vislumbramos en Tirso y en sus graciosos híbridos, hechos de risas y lágrimas, de comentarios jocosos y condenas morales; que percibimos en Alarcón que, lejos de construir graciosos convencionales, crea criados dignos, cuyo comportamiento, si se compara con el de sus amos, les ennoblece¹⁵⁶ y cuyo pensamiento refleja el de su creador y el del sentir del hombre real; y que observamos claramente en Hurtado, cuya obra tiene un marcado tinte crítico y reformador.

Sin embargo, no son solo estas las concomitancias entre Hurtado y Calderón: al igual que en *No hay amor donde hay agravio*, la influencia de la picaresca también se hace notar en algunos de los graciosos calderonianos, concretamente, en Clarín de *La vida es sueño*, el cual, como el criado del don Juan mendoziano, sufre en sus carnes la desatención de su señor. Así pues, si el Clarín de Hurtado, en tono jocosos, comenta, cuando cree que ha podido ser olvidado por su amo, que eso no sería un grave problema, puesto que tampoco es que don Juan se ocupe demasiado de él, el Clarín de Calderón, a sabiendas de la despreocupación de Rosaura, le pide que no se olvide de él.

Por último, nos gustaría comentar el cierto parecido entre el argumento de *No hay amor donde hay agravio* y *El pintor de su deshonra* de Calderón.

¹⁵⁶En *La verdad sospechosa* (escrita entre 1618-1621), el galán don García es un mentiroso patológico y su criado Tristán, un hombre leal y digno de confianza.

En la obra mendoziana, Violante se ve obligada a separarse de su amor, don Enrique, porque a este le ordenan viajar a Barcelona a cumplir órdenes del virrey. Aún sin asimilar este distanciamiento forzado, Violante, sin saber cómo, se encuentra a solas, en su jardín, siendo cortejada por don Juan, con quien acaba casada en contra de su voluntad por culpa del enredo generado por Celia y por el mandato de su hermano Lope, que no va a dar pie a que pueda caer sobre la familia una acusación de deshonor. Un día después de su marcha, don Enrique regresa a Zaragoza en busca de su amor, pero ya es demasiado tarde. Violante se ha convertido en la esposa de su amigo Juan. Viendo la situación, Enrique se resigna a renunciar a su amada; sin embargo, esto no le impide mantener una conversación a solas con Violante, en la que ambos comentan todos sus sentimientos. A escondidas, Juan oye la conversación de los enamorados y, al oír todo lo que siente su mujer por su amigo, le invaden los celos y una sed de venganza que lo empujarán a dar muerte a su amada, muerte que intentará justificar amparándose en la ley marital. No obstante, esta justificación no debió parecer suficientemente sólida, pues don Juan acaba preso por su mala acción.

Siguiendo una línea argumental similar, en *El pintor de su deshonor*, también se produce un matrimonio concertado en el que la dama, Serafina, se desposa con quien no ocupa su corazón, pues acaba casada con Juan Roca y no con su amado don Álvaro, al que cree muerto. A diferencia de su esposa, don Juan, mayor que Serafina, queda locamente enamorado de ella nada más verla. Amor que lo llevará a enfermar de celos y, más aún, cuando su criado Juanete, llamado así porque como un callo en el pie, es molesto dando informaciones (relación metonímica entre nombre y función del personaje de cuya presencia ya hemos hablado en otras obras calderonianas y en piezas mendozianas), le anuncia que sospecha que hay un hombre escondido en su casa. Obsesionado y atormentado por la desconfianza en su esposa, don Juan empieza a vigilar de cerca a todo aquel que se acerque a su mujer. Sin embargo, tanto control no sirve de nada y, un día, cuando se incendia la quinta en la que se encuentran y deja a su esposa, desmayada y sola, para continuar rescatando de las llamas al resto de parientes en peligro, un marinero, que resulta ser don Álvaro, reconoce a su amada y la rapta. Lleno de rabia, don Juan saldrá en busca de Serafina y buscará restaurar su honor dando muerte a la amada y al raptor, crimen que le es perdonado.

Aunque *No hay amor donde hay agravio* y *El pintor de su deshonor* presenten en sus argumentos elementos fácilmente identificables en cualquier comedia barroca, como podría ser el matrimonio concertado y en contra de la voluntad femenina, y aunque presenten diferencias importantes, puesto que, si no, estaríamos hablando de dos obras idénticas, ambas piezas presentan una serie de coincidencias que me llevan a pensar que Calderón debía conocer la comedia hurtadiana y que debió tener en cuenta algunos de sus elementos (a unos les hace guiños y otros los

remodela según su opinión sobre el mundo) para confeccionar *El pintor de su deshonra*. Que sean dos dramas de honor, que el marido no querido se llame don Juan, que el nombre del criado (Juanete) guarde relación con su función en la pieza, que aparezca como escenario Barcelona, que haya un amante que desaparezca y que, posteriormente, vuelva para recuperar a su amada (Álvaro), que el marido despechado y celoso busque venganza y que mate a su esposa y al amante, son demasiadas coincidencias para considerarlas simple casualidad.

No obstante, hay una diferencia muy importante en la que conviene detenerse y que localizamos al final de las respectivas comedias. Mientras la de Calderón es un drama de honor al uso, cuyo desenlace muestra la impunidad con la que un marido, don Juan, podía y debía dar muerte a su esposa para sobreponerse de los agravios, supuestos o verídicos, infringidos por ella; la de Hurtado acaba con el encarcelamiento de un marido que, como el don Juan de Calderón, defiende haber asesinado a su esposa con el fin de recobrar y limpiar su honor manchado.

Seguramente, ambos autores tenían ideas dispares respecto al agravio o, lo que es más seguro, Calderón optó por seguir los preceptos más comunes y extendidos en la sociedad sobre el honor y la honra; mientras que Hurtado, movido por las ideas reformistas olivarianas, prefirió incluir en sus obras cambios sustanciales con el fin de contribuir a dar un giro ideológico en la sociedad, labor que la Junta de Reформación ya había puesto en marcha.

Llegados a este punto y tras el exhaustivo análisis llevado a cabo de Clarín de *No hay amor donde hay agravio*, creo que tengo material suficiente como para dar respuesta a la pregunta que me planteaba al inicio de este artículo: ¿el gracioso hurtadiano cumple a pies juntillas con las funciones que marcan los graciosos lopescos o, por el contrario, Hurtado se distancia del maestro hasta el punto de crear una figura del donaire propia? Aunque no existe una respuesta contundente, la cual solo podría ofrecérsela el propio Hurtado, teniendo en cuenta todo lo analizado, podríamos afirmar que, pese a que el dramaturgo cántabro toma como base los cimientos existentes para crear a su gracioso en *No hay amor donde hay agravio*, le añade una serie de ingredientes personales, que lo harán un tanto diferente a los que Lope de Vega estableció como prototípicos en sus primeras piezas.

Por tanto, podríamos observar en la figura del donaire mendoziano cierta originalidad, lo cual nos permitiría enaltecer su talento dramático. Y es que, como dice la Dra. Lola Josa, en la configuración del gracioso es donde un dramaturgo se juega la originalidad de su obra, y Hurtado, de esa prueba, sale airoso gracias a esas aportaciones personales que recaen sobre Clarín. Singularidad que reside, tal como ya hemos dicho, en la desestimación de peculiaridades del gracioso primitivo, de modo que Clarín no será especialmente tracista ni tendrá toda la información

sobre lo que ocurre en la comedia; en el aprovechamiento de elementos propios de los graciosos lopescos, tales como su función metateatral, su misión de ser el enlace entre la ficción de la comedia y la realidad del espectador, su importancia como generador de comicidad (aunque todo el peso del humor no recaiga sobre él) o su función de ser el contrapunto del galán; y en la añadidura de nuevos elementos propiamente mendozianos, así como otorgar al criado una voz sutilmente crítica, que, en el fondo, esconde la opinión e ideología de su creador: Hurtado.

De la conjunción de todo lo expuesto, nace Clarín.

2.2. *Más merece quien más ama y Querer por solo querer*

Pese a que cada libro es un mundo, un viaje único, una aventura distinta por los laberintos mentales de la fantasía y del imaginario de su autor, a veces, podemos encontrarnos obras que, aun siendo muy distintas, comparten tantos rasgos que llama la atención.

Esa consustancialidad es evidente en *Más merece quien más ama* y *Querer por solo querer*, dos comedias que, aunque presentan un argumento muy distinto y pese a que cada una hace un uso particular de los elementos de construcción teatral que comparten, presentan una base muy parecida; de ahí que se haya decidido escribir un epígrafe en el que ambas comedias se analicen conjuntamente.

2.2.1. Los frutos del mecenazgo real o cuando la realeza sube a escena

Bajo el reinado de Felipe IV, el rey mecenas de las artes y de las fiestas cortesanas, se enmarca la producción dramática de don Antonio Hurtado de Mendoza, uno de los hombres de confianza del Conde-Duque de Olivares y uno de los más importantes escritores de la corte.

En la década de los veinte del siglo XVII, a dicho cargo solo podían acceder unos pocos, concretamente, aquellos que gozaran del favor de Olivares y/o del rey, el cual dependía directamente de si eran considerados aptos para su empresa, que no era otra que la de llevar a cabo una importante labor propagandística que potenciara la reputación de España y de la figura del monarca por toda Europa.

A dicho propósito contribuirían los poetas, los cuales, a través del arte, defenderían, mediante la palabra, la forma de hacer de su Estado de ataques enemigos. Asimismo, exaltarían los logros y victorias reales, proclamarían e inmortalizarían las virtudes y logros del rey, y difundirían el modelo virtuoso del buen hacer social.

En ese propósito de crear una imagen ejemplar de la figura real española y de su corte, el Conde se esfuerza para que el joven rey desarrolle y favorezca la cultura. Propósito que sobra decir que alcanza fácilmente, pues Felipe IV resulta ser un lector empedernido¹⁵⁷, un apasionado del arte en general y de la pintura en particular, y un gran amante del teatro¹⁵⁸, a cuyos espectáculos, en los corrales de comedias, acudía de incógnito tanto a disfrutar de las representaciones como a gozar de las damas o actrices que pudieran rendirse a sus encantos. Bien es sabida su historia con “La Calderona”. Sin embargo, esto no es más que una anécdota que no debe enturbiar lo verdaderamente importante: el probado gusto real por estas actividades lúdicas, que lo llevan a patrocinarlas y promoverlas siguiendo la estela que había iniciado su padre Felipe III. Si su asistencia al teatro, lejos de ser un reflejo de su pasión por dicha actividad, hubiera sido una excusa para acceder a la pasión carnal, hubiese seguido asistiendo a escondidas a los corrales y no hubiera impulsado el traslado de las representaciones y de los escritores y compañías más importantes a la corte para que crearan por encargo fiestas teatrales, ni hubiese hecho construir y abrir nuevos espacios para las puestas en escena de las diferentes obras teatrales de la época (como por ejemplo el Teatro del Buen Retiro).

En este contexto de gusto y pasión por el género dramático, de desarrollo e impulso del teatro cortesano, de la fiesta teatral y del teatro por encargo real, se sitúan *Más merece quien más ama* y *Querer por solo querer*.

2.2.1.1. *Más merece quien más ama*: una comedia escrita al calor de las fiestas de Aranjuez

Según Davies, *Más merece quien más ama* debió representarse, como mínimo, dos veces ante la reina en ese período en el que la monarca marcó como costumbre la representación de obras dramáticas de forma regular en el palacio, y en el que la corte se convirtió en un lugar importante para la representación teatral. De hecho, en su artículo "A chronology of Antonio de Mendoza's plays", Davies apunta concretamente dos fechas: el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623. De modo que a la hora de proponer la fecha más temprana de composición de *Más merece quien más ama*, escoge el año 1622. Sin embargo, aunque esta es la fecha que acaba tomando para poder

157“Fuera de esto, me pareció también leer diversos libros de todas lenguas, y traducciones de profesiones y artes, que despertasen y saboreasen el gusto de las buenas letras... Para esto, estudié también, con mucha particularidad, noticias generales de historia, la geografía... y aunque algunos de estos libros leí más por entretenimiento que por otra razón, con todo eso, no dejan de causar noticias dignas de leerse y entretienen algún rato; que es preciso buscar el divertimento donde hay poco en que divertirse por el continuado de trabajo y obligaciones”, Elliott, 2005:47.

158Se dice que escribió piezas dramáticas, que pintó cuadros y que compuso música, y que todo ello se custodió en el Real Alcázar de Madrid, el actual Palacio Real.

clasificar *Más merece quien más ama* en el conjunto de la dramaturgia hurtadiana, clasificación que atiende a la cronología en la composición y/o aparición de las diferentes obras, la pone entre signos de interrogación, algo que no nos debe extrañar, puesto que, muy seguramente, era consciente de que sus argumentos para relacionarla con ese año eran bastante débiles, ya que se sustentaban en suposiciones tan simples como que era muy improbable que fuera anterior a 1622 debido a que, tras la muerte de Felipe III, transcurrió un año de luto en el que no se representaron obras teatrales en la Corte. Para Davies, este es un motivo más fuerte que las referencias internas del texto, para decantarse por la fecha de 1622. Algo con lo que no concuerdo, puesto que creo que, cuando no disponemos de documentos que acrediten la fecha de composición de una obra (y, en ocasiones, ni aun así), es fundamental que el investigador atienda cuidadosamente a las pistas que el dramaturgo haya podido dejar disueltas en su obra para datar la pieza. Es por ello que no entiendo que, aunque lo haga notar en su artículo, descarte la posibilidad, más que probable, de que *Más merece quien más ama* fuera escrita antes de 1622.

Una evidencia interna que permitiría defender dicha aseveración sería la que el propio Davies apunta en "A chronology of Antonio de Mendoza's plays": la mención en la pieza hurtadiana del comentario que Lope de Vega incluyó en la dedicatoria a su obra *El verdadero amante* (Parte XIV de sus obras), comedia que, aunque fue escrita alrededor de 1574¹⁵⁹, fue editada en 1620.

Yo he escrito novecientas comedias, doce libros de diversos sujetos, prosa y verso, y tantos papeles sueltos de varios sujetos, que no llegará jamás lo impreso a lo que está por imprimir; y he adquirido enemigos, censores, asechanzas, envidias, notas, reprensiones y cuidados; perdido el tiempo preciosísimo, y llegada la *non intellecta senectus*, que dijo Ausonio, sin dejaros más que estos inútiles consejos. Esta comedia, llamada *El verdadero amante*, quise dedicaros, por haberla escrito de los años que vos tenéis; que aunque entonces se celebraba, conoceréis por ella mis rudos principios; con pacto y condición que no la toméis por ejemplar, para que no os veáis escuchado de muchos y estimado de pocos.

-

Dios os guarde.
VUESTRO PADRE.

¹⁵⁹De hecho, Lope de Vega reconoce que es su *opera prima*, la cual escribió a la misma edad que tenía su hijo cuando le dedicó esas palabras en la dedicatoria de *El verdadero amante* en 1620.

En esta dedicatoria, Lope de Vega explica a su hijo Lope, a quien dedica la obra, que un docto envidioso anda virtiendo rumores sin fundamento sobre él, rumores que se aclaran en *Más merece quien más ama*.

Burón: Un Poeta celebrado,
y en todo el mundo excelente,
viéndose ordinariamente
de otro ingenio mormurado,
de que siguiendo un galán,
en traje de hombre vestía
tanta Infanta cada día,
le dijo: Señor D. Juan,
si vuessarce satisfecho
de mis Comedias mormura,
cuando con gloria y ventura
novecientas haya hecho,
verá que es cosa de risa
el arte y sordo a su nombre
si yo visto en traje de hombre,
usted las pondrá en camisa.
Todo lo decente es justo,
y es necio aquel que imagina,
que esto ser puede doctrina,
sino desenfado y gusto. (f. 205r)

En estos versos, Burón recuerda cómo un poeta celebrado, Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, murmura sobre las obras de Lope de Vega por el hecho de incluir personajes femeninos que se visten de hombre para perseguir galanes. Ante tal acusación, Lope de Vega se justifica diciendo que, cuando el acusador escriba, como él, 900 comedias, entonces entenderá que todo lo que hacen sus personajes es fruto de la ficción, pues "es cosa de risa/ el arte" (f. 205r), por lo que necio es quien piense que "esto ser puede doctrina", puesto que es "desenfado y gusto" (f. 205r).

Esta alusión directa a las palabras escritas por Lope en 1620 sería un motivo por el que se podría pensar que la obra se pudo escribir por esos años y no en 1622, pues era habitual, en el diálogo "interautorial" que establecían los dramaturgos barrocos a través de sus obras, hacerse eco de este tipo de ataques o defensas de forma inmediata, y no dos o tres años después de que se

dieran. No obstante, tampoco podemos afirmar con rotundidad esta fecha, puesto que hay otra evidencia interna que llama considerablemente la atención y que podría llevar a pensar en otra posible fecha de composición de la obra aún anterior a la de 1620.

Burón: ¿Pérdida Infanta? (f. 202r)

Dentro: ¡Oh, mal perdidos
diez y seis años floridos! (f. 202r)

Esa Infanta de dieciséis años seguramente es Isabel de Borbón¹⁶⁰ (Fontainebleau, 22 de noviembre de 1602 - Madrid, 1644), la cual, como Fidelina, destacó y fue conocida por doquier por su admirable belleza física, por su gran inteligencia y por su imponente personalidad¹⁶¹, características que la llevaron a ser un perseguido objeto de deseo, de ahí su sobrenombre "La Deseada". Y el año en el que ella tenía esa edad y aún era infanta, es decir, en el que todavía no había subido al trono era 1618¹⁶².

En ese mismo año, 1618, también se produce un acontecimiento al que subrepticamente podría referir *Más merece quien más ama*: la publicación del entremés de figuras hurtadano *El Examinador Miser Palomo*, que, aunque consta que se estrenó por primera vez en las fiestas de Lerma, en 1617, no se publicó hasta un año después como respuesta al éxito y al clamor del público. De hecho, su editor, Sancho de Paz, afirma en el prólogo que precede a la pieza que, cuando se imprime, la obra ya había sido representada diecinueve veces. Que dicho entremés de figuras se publicara en esta fecha y que en *Más merece quien más ama* se haga una sutil alusión a este tipo de piezas breves, tan en boga por aquellos años, cuyo fin era retratar, de forma más o menos crítica, los diferentes tipos sociales, hace pensar en una cierta proximidad compositiva, al menos inicial, entre *El Examinador Miser Palomo* y *Más merece quien más ama*.

Pintor: Aquí verás retratados
 cuantos hombres generosos,
 cuantos Príncipes famosos
 del mundo son celebrados (f. 200v)

Princesa: Es hermoso y hermoso

160Isabel de Borbón es hija de Enrique IV de Francia (1589-1610) y de María de Médici.

161Su fuerte personalidad la llevó a ser la máxima enemiga del conde-duque de Olivares, con el cual discrepaba, además de por el libertinaje al que lanzaba a su marido, por el desacuerdo con su política.

162Felipe IV, figura a través de la cual Isabel de Borbón consigue reinar, no sube al trono hasta 1621.

solamente es fealdad,
no tiene espíritu.

Felisbella: Advierte
en este viejo.

Princesa: ¡Ay, qué susto
tener tan cerca del gusto
un vecino de la muerte!

Felisbella: Este moreno.

Princesa: No es bueno.

Felisbella: ¿Por qué?

Princesa: Dame pesadumbre
que se tenga por costumbres
el donaire de moreno.

Felisbella: Este es feo y causa enojos.

Clorinda: O será muy entendido.

Princesa: No hago lisonja al oído,
tan a costa de mis ojos,
no más, que estoy ofendida
del arte, que al rostro atento,
no pinta el entendimiento,
que es la parte más lucida. (f. 200r)

Estos son los versos en los que Hurtado podría haber hecho una sutil referencia al entremés de figuras que tantos éxitos le había dado. Como se puede observar, el pintor que, tal como su profesión requiere, ha captado la esencia de cada uno de los personajes que lleva retratados, da pie a que las damas, al ver el catálogo de galanes que les muestra, hagan una brevísima descripción de los diferentes tipos de hombres que existen en el mundo real: el hermoso por fuera y no tanto por dentro, el cual no es digno de amor, pues, así como defendía la teoría neoplatónica, solo puede despertar amor lo bello, ya que la belleza es símbolo del bien y, por lo tanto, la vía de acceso a lo divino; el viejo, con quien la mujer se ve obligada en múltiples ocasiones a contraer matrimonio, a pesar de no compartir edad, lozanía, alegría, vitalidad y gustos, y que la acaban convirtiendo en una triste “malcasada”, tipo social del que Hurtado se compadece y al que no se cansa de defender en toda su producción dramática; el moreno, del cual se tenía una consideración negativa, debido a que

se relacionaba con el tráfico de esclavos de las Indias; y el feo, que con halagos intenta compensar su fealdad y que se pone como ejemplo de que hay que desconfiar de las palabras.

Otra evidencia interna que me permite asegurar que bajo el personaje de Fidelina se encuentra Isabel de Borbón es, por ejemplo, el aborrecimiento que, desde el principio, muestra la Princesa hacia el enamorado, sentimiento bajo el que podría esconderse la anécdota que cuenta que, mientras Felipe IV quedó obnubilado al ver a su futura esposa Isabel de Borbón, ella, por el contrario, quedó totalmente defraudada, puesto que conocer a Felipe IV le causó más bien rechazo que amor. Asimismo, apoyan la identificación de Isabel con Fidelina versos como los siguientes:

Florindo: Dos años ha ya que es muerto.

Versos que podrían remitir muy sutilmente a que el matrimonio pactado de Isabel se pactó en 1612, dos años después de la muerte de su padre Enrique IV de Francia en 1610; o

Rosauro: Este Príncipe que adoras
es Felisardo, a quien diste
la hermosa parte que pierde
de tres años infelices. (f. 216r)

En esta escena, Rosauro se está refiriendo, posiblemente, al matrimonio de Isabel y Felipe IV, el cual, aunque se concierta en 1612, no es hasta tres años después, en 1615, que se materializa y se efectúa la boda por poderes¹⁶³. Este enlace matrimonial permite la unión y “reconciliación” entre Francia y España, países a los que, a lo largo de la comedia, se dedican buenas palabras. Véase lo que dice Burón:

Burón: Eres francés y español
en el brío, en la modestia
inglés, y en todo una bestia,
sino te hace mal el Sol. (f. 201r)

¹⁶³El matrimonio no lo consumaron los monarcas hasta el 25 de noviembre de 1620, cuando ambos ya habían alcanzado la mayoría de edad.

Rosauero: Hijo soy del duque Carlos,
cuya sangre y blasón tiñe
del ínclito¹⁶⁴ Clodoveo¹⁶⁵
las claras Francesas Lises¹⁶⁶.
Del gran Duque de Borgoña
es hija mi madre, estirpe
famosa, que ha dado al mundo
tantos ilustres Felipes. (f. 216r)

Burón: ¡Viva Francia! (f. 217v)

Tantas referencias a Francia, solo podían ser consecuencia de la presencia en la Corte de una monarca de origen francés como es Isabel de Borbón, de la cual siempre desconfiaron y vieron como enemiga, sobre todo, el Conde-Duque de Olivares con quien la relación nunca fue buena. En ese sentido, discrepa con su marido, el cual, lejos de hacer caso a las advertencias u opiniones de su esposa, otorga cada vez más poder a su valido.

Burón: Porque me diste
dos mil ducados de renta
y me has hecho Conde. (f. 217r)

Estas palabras de Burón a Rosauero podrían remitir tanto a la concesión, en 1621, del título de Grande de España por parte de Felipe IV a Gaspar de Guzmán y Pimentel¹⁶⁷, como al salario de

164 *Ínclito*: Ilustre, esclarecido, afamado. (*DRAE*).

165 Clodoveo fundó la primera dinastía de reyes de Francia (la dinastía merovingia). El nombre equivalente a Clodoveo (“ilustre en la batalla”) en español moderno es Luis, de ahí que la mayoría de reyes franceses se llamaran Luis.

166 La flor de lis ha sido considerada el símbolo de la realeza francesa desde la Edad Media. Existe una leyenda que cuenta que el día de la coronación de Clodoveo I acudió una paloma con un ramillete de flores de lis, las cuales se pusieron en la Sagrada Ampolla, que era el objeto que contenía el óleo que permitía santificar al rey. Tras el ritual, el monarca alcanzó el título de máxima autoridad debido a su origen divino. Por otro lado, la flor de lis simboliza la perfección, la luz y la gracia de Dios que ilumina.

167 En 1615, Gaspar de Guzmán fue nombrado por el duque de Lerma gentilhomme de cámara del príncipe Felipe IV. En esos tiempos, hubo luchas de poder entre el valido del rey Felipe III (el duque de Lerma) y su hijo (Cristóbal Gómez de Sandoval, el duque de Uceda). Olivares apoyó al segundo, con lo que,

dos mil ducados que el rey le brinda a Olivares en 1623 cuando lo nombra canciller y registrador mayor de Indias¹⁶⁸. No obstante, esta no es la única referencia al valido real. En la pieza también se menciona el carácter reformador de Burón, personaje que, por todos los motivos que estamos exponiendo, podría identificarse con Olivares¹⁶⁹.

Burón: No digas por Dios, señor,
que es imagen de la guerra,
que estoy perdido y cansado
de oírlo.

Rosauero: Si en eso das,
también de todo serás
reformador muy pesado. (f. 205v)

Todas las evidencias internas enumeradas hasta el momento, aunque no me permiten contradecir taxativamente la datación de la comedia propuesta por Davies, ni apostar o proponer otra fecha de composición incuestionable, como mínimo, sí que me permiten poner en entredicho la datación aceptada hasta el momento o defender la hipótesis de que pudiera existir una primera versión de la comedia que fue reescribiéndose, modificándose al calor de los acontecimientos reales y/o cortesanos, que irían enriqueciendo la pieza.

Esta idea no es tan descabellada, como algunos podrían creer, pues no es ninguna novedad en Hurtado esta forma de escribir comedias. De hecho, en otras obras, como por ejemplo *Los empeños del mentir*, los críticos han defendido la hipótesis de que pudiera existir una primera

cuando en 1618 cayó el primero, Olivares, que se encontraba en el bando ganador, aprovechó para crear un poder alternativo que le permitiera ascender posiciones en la corte. Su labor fue tan excelente que el rey, una vez accedió al trono en 1621, le concedió el título de Grande de España y, más tarde, concretamente en 1622, el cargo de valido real.

168El 19 de julio de 1623, Elosu redacta por orden del monarca un Real Decreto en el que se anuncia la elección del conde-duque de Olivares como canciller y registrador mayor de Indias, cargo perpetuo que permitía nombrar sucesor indefinidamente, que era equiparable al de presidente de la institución y que suponía un salario de dos mil ducados. No obstante, no es hasta el 27 de julio del mismo año que Olivares no jura el cargo ante el rey.

169Con el nombramiento de valido de Olivares, se iniciaron una serie de reformas cuyo fin era reprehender las malas costumbres y mejorar la situación sociopolítica de un gran imperio en declive. El principal órgano encargado de proponer y controlar la ejecución de estos cambios fue la Junta Grande de Reformación. La primera Instrucción Real para el funcionamiento de la Junta se escribió el 1 de mayo de 1621 y los Capítulos de Reformación se publicaron en Madrid el 11 de febrero de 1623.

versión a la cual se le fueron añadiendo pasajes que permitieran actualizar la representación. Y si, en *Los empeños del mentir*, los añadidos son una suposición, en *Más merece quien más ama* es una evidencia, al menos, en el final, donde el propio editor de la pieza, Don Juan de Vera y Villarroel, admite y se disculpa por la intervención de su mano:

Rosauro: Oídme,
 más merece quien más ama,
 y pocas veces os sirve
 su dueño, porque no digan
 más yerra, quien más escribe.

Burón: Y para el grande Mendoza
 hoy don Juan de Vera os pide
 aplausos, pues le merece
 y a él perdón, pues que se os rinde. (f. 217r)

Así pues, del mismo modo que don Juan de Vera introdujo, por mínima que fuera, una variación en la comedia, ¿quién nos asegura que esas referencias a sucesos de 1620 o posteriores no fueron añadidos a una edición anterior? El teatro barroco era un género vivo que permitía este tipo de modificaciones.

No obstante, pese a los intentos y al estudio y relación detallados de las pistas internas de la comedia que nos pudieran ayudar a determinar su fecha de escritura son tantas y tan laxas en el tiempo que no permiten fijar una fecha exacta e inamovible. Lo único que podemos afirmar es que pertenece a la primera etapa dramática hurtadiana y que, indudablemente, es una pieza cortesana, escrita por y para la Corte.

Sin ni tan siquiera adentrarnos en la obra, ya, desde el principio, el espectador puede percatarse de que no está ante una pieza como *Cada loco con su tema*, *El marido hace mujer* o *Los riesgos que tiene un coche*, pues con tan solo oír los nombres de los personajes, ya se le traslada a un ambiente mucho más lejano y regio que al que pueden reportar los de las comedias mencionadas, que se sitúan en un espacio urbano, pues los ampulosos nombres de Fidelina¹⁷⁰, Felisardo¹⁷¹ o

170Según la onomástica: “La que es digna de confianza”.

171En portugués existe “felizardo” y significa “un cara extraordinariamente feliz”. Sin embargo, Felisardo también podría provenir de la combinación del inicio del nombre de Felipe (Fe) y Lisardo, antropónimo característico de la novela pastoril, género con el que *Más merece quien más ama* comparte varios rasgos.

Felisbella distan mucho de los típicos don Juan, doña Isabel o doña Leonor, antropónimos más comunes y cercanos que, si bien también pueden ser nombres nobles, no son los que se utilizan más habitualmente para referir a príncipes, princesas, infantes o infantas, que son los personajes que actúan en *Más merece quien más ama*.

Esta sutil pista podría ayudar al “lector” moderno (y digo lector porque actualmente queda mucho por hacer hasta conseguir volver a ver sobre el escenario las obras de Hurtado de Mendoza) y al investigador que pretenda acercarse a la producción mendoziana a discernir si está ante una comedia que originariamente iba dirigida exclusivamente a un “Auditorio discreto” (como apunta Octavio al final de *Los riesgos que tiene un coche*) o a un amplio público, que podría incluir también a ese que asiste a los corrales, pues hay que recordar que, aunque no siempre, en ocasiones, los espacios cortesanos se abrían al público en general. No obstante, el precio de la entrada era tan elevado que no todo el mundo se lo podía permitir, por lo que la criba y el veto lo establecía el poder adquisitivo.

Si consideramos los antropónimos y el estatus social de los personajes que actúan en la comedia (príncipes y princesas), la atmósfera cortesana que se respira y la infinidad de referencias palaciegas (palacio, meninas, infantas) que ya hemos ido comentando a lo largo del capítulo, se puede concluir, así como también defendió en su día Davies, que *Más merece quien más ama* es una pieza dramática de corte llevada a cabo para entretener a los monarcas y a quienes les rodeaban.

2.2.1.2. *Querer por solo querer*: un regalo de cumpleaños

Algo similar, y de forma más contundente si cabe, podemos decir de *Querer por solo querer*, comedia que fue escrita por encargo de la hija del valido, María de Guzmán, como regalo a la reina Isabel de Borbón a sus veinte años (1622). Dicha pieza que, de algún modo, sigue la estela de las magnas celebraciones que se iniciaron con las fiestas de Aranjuez para celebrar el cumpleaños de Felipe IV, así como para demostrar la renovación dinástica que significaba su subida al trono, fue considerada un hito dentro del teatro cortesano, debido a su extensión (6300 versos), que le hizo ganarse el título de obra más larga de los Siglos de Oro; y al costoso gasto económico que supuso llevarla a escena¹⁷². Un coste desmesurado que pretendía hacer alarde del poderío del imperio

¹⁷²Fue necesaria una reforma general de la administración de adquisiciones en la Corte por parte del Tribunal de Cuentas para pagar los 49000 reales que costó la espectacular puesta en escena de *Querer por solo querer*.

español; de ahí que se contrataran a los mejores diseñadores¹⁷³ y se pusieran al servicio de esta representación, que pretendía ser rica y suntuosa, todos los recursos posibles¹⁷⁴.

En cuanto a la fecha de representación, aunque hay varias teorías al respecto, no presenta tantas dudas como en *Más merece quien más ama*. Algunos críticos apuntan que se puso en escena el nueve de julio de 1622, mientras que otros consideran que fue en el Salón Grande del Real Alcázar de Madrid el uno de enero de 1623, año en el que la pieza apareció por primera vez impresa en Madrid. Lo cierto es que las dos fechas son posibles, pues se sabe que la obra se representó en más de una ocasión. En ella participaron como actrices las meninas de la reina en una máscara bailada por la infanta María y por las damas de la corte, en la que no pudo participar Isabel de Borbón, la cual precisaba descanso debido al embarazo de su segundo hijo. No obstante, su *alter ego* sí estuvo en el escenario. Además de mediante personajes como Celidaura, cuya bizarría y capacidad de gobierno se asemejan a las que, con el tiempo, demostró la joven Isabel¹⁷⁵, a través de la mención a Belisa¹⁷⁶ en ese canto con el que se inicia la segunda jornada, el cual se encarga de

173El diseño de la producción estuvo a cargo de Juan Gómez de Mora, Maestro Mayor de las Obras de Su Majestad, y de su homólogo napolitano Giulio Cesare Fontana, quien meses antes había colaborado en la representación de *La gloria de Niquea*. El montaje duró cuatro semanas en realizarse y lo llevaron a cabo los mayores maestros de Palacio: los carpinteros Lorenzo de Salazar y Alberto Ribero, los pintores y doradores Julio César Semín y Urbano de Barahona, y el escultor Antonio de Herrera.

174Para hacer de *Querer por solo querer* una obra espectacular, se contó con todo tipo de tramoyas y efectos especiales. Para ello, fue necesario comprar varios dragones (cinco grandes y dos pequeños), una tarasca, dos leones, dos cabezas, tres mazas, ciento cincuenta varas de holandilla azul que servirían para crear el cielo, doce garruchas, dieciséis varas de tafetán de nácar de Granada para confeccionar la inmensa nube movediza en la que bajaría Cupido y su carro, seis pantallas de hojalata para la iluminación, ciento dos estrellas grandes de espejuelo, treinta cubillos de humo y dos matahumos.

175La historia ha descrito a Isabel de Borbón como una mujer inteligente, culta y muy capaz de gobernar en ausencia de su marido. También se la conoce como una buena negociadora, sobre todo, desde que en 1626 consiguiera que Francia y España firmaran un armisticio. A pesar de todo, su naturaleza femenina y su origen extranjero hizo que su capacidad y logros no fueran valorados ni por su marido ni por el pueblo. No obstante, finalmente, consiguió ganarse la admiración de ambos hacia 1642, cuando la reina logró recaudar lo suficiente para poder sufragar los gastos del ejército y tomó las riendas del gobierno. Su buena gestión y su actitud resolutiva la ayudaron a ganarse el sobrenombre de “valerosa matrona”, apodo que el pueblo pensó que merecía y, más aún, teniendo en cuenta la pasividad del rey a la hora de solucionar los problemas de España. Asimismo, su marido, por fin, reconoció la valía de su esposa por encima de la de su hombre de confianza.

176El canto con el que se inicia la segunda jornada alude a Fileno y Belisa, los cuales se identifican con el rey y la reina respectivamente. Dichos nombres, además de recordar a personajes habituales de las novelas pastoriles y de trasladar el amor que estos encarnaban en los monarcas, remiten al mito de los jóvenes pastores reales que, como muestra el poema que Góngora dedica a los reyes tras su casamiento en 1620 (véase Luis de Góngora y Argote, *Obra completas*, editadas por Juan e Isabel de Millé y Jiménez, Madrid, Aguilar, 1951), viven en un *locus amoenus* con la esperanza de llevar a cabo la renovación dinástica. Esta alusión cobra relevancia si se tiene en cuenta que Felipe III, padre del rey Planeta, había descuidado sus deberes regios cediendo demasiado poder a sus validos el duque de Lerma y el de Uceda, que con él había comenzado el declive de los éxitos de Felipe II y que se habían volcado todas las esperanzas en que Felipe IV materializara un programa de renovación que pusiera fin a los

recordar, además de lo que se espera de los jóvenes monarcas, la finalidad última de la pieza: celebrar el cumpleaños de la esposa del rey: “todas celebran agora/ en el oriente español/ los bellos años de un sol”, vv.1537-1539.

No obstante, tal como hemos dicho, el encomio a la cumpleañosera no es el único, aunque sí el más importante, cometido de la comedia. Las alabanzas al monarca o la mención a la victoria de Fleurus¹⁷⁷, por ejemplo, nos llevan a pensar en otras intenciones como puede ser la propagandística que tantas comedias del siglo XVII perseguían. Asimismo, nos permite observar, además de la estrecha relación entre dramaturgo y corte, y del tipo de espectador al que iba dirigida la pieza, la adscripción de *Querer por solo querer* en la comedia palaciega, en la que los elogios a los gobernantes del momento eran indiscutibles. Así se explica el inicio de la pieza, la cual comienza con el reconocimiento de la labor del ejército del rey¹⁷⁸ y con la exaltación de Felisbravo, al cual se le compara con Neptuno, debido a su inmenso poder, puesto que abarca todos los mares (“rey de su tridente,/ en ambos mares dueño/ pondrás, Marte segundo,/ freno al mar, ley al sol, envidia al mundo”, vv. 63-66), y, dado su carácter belicoso, con Marte. Si a estos rasgos, se le añaden la moderación, ya que el personaje hurtadiano puede ser severo a la par que apacible, y la capacidad de favorecer a aquellos que lo merecen, podemos ver identificado en Felisbravo al recién nombrado rey Felipe IV. Así pues, de este modo, Hurtado de Mendoza consigue dibujar y representar a los dos monarcas en su comedia.

Otro dato que nos sirve para constatar el fuerte arraigo de la pieza a la comedia de corte por encargo es su repercusión. Se tiene constancia de la existencia de una edición traducida al inglés dedicada a la reina Cristina de Suecia (1654) y de que gozó de gran popularidad entre la sociedad inglesa¹⁷⁹. No obstante, no es hasta 1670 que aparece impresa por primera vez en inglés en Londres. La traducción fue a cargo de Sir Richard Fanshawe, el cual la llevó a cabo tiempo antes,

males del imperio.

177La victoria de Fleurus (1622) se enmarca en la Guerra de los Treinta Años, concretamente, en ese período en el que Felipe IV, tras su subida al trono en 1621, decide reanudar su guerra con los Países Bajos. Dicho enfrentamiento militar fue impulsado por Olivares, el cual sabía de primera mano que en las Provincias Unidas, Mauricio de Nassau-Orange encabezaba un grupo de calvinistas y comerciantes que estaban interesados en volver a las armas. De este modo, se inician operaciones de bloqueo contra los intereses holandeses en los puertos europeos, a los que estos responden con ofensivas que se concentraron en el mar (“cosarios isleños”, v. 15).

178Posiblemente, el ejército al que refiere la comedia es la escuadra de Dunkerque, formada entre 1621 y 1622 para reforzar el poderío naval español tanto en aguas septentrionales como en todo el Atlántico, y que causó importantes destrozos en naves holandesas.

179 En la dedicatoria que escribe Fanshawe a *Querer por solo querer*, indica que, incluso habiendo transcurrido treinta años desde su representación, la comedia hurtadiana seguía siendo de interés para el público, el cual veía cómo se agotaban los ejemplares y cada vez le era más difícil hacerse con una edición.

concretamente entre 1653-1654. La fama de la obra se debe, principalmente, a la admiración que despertó en el príncipe de Gales, el cual pudo verla representada en su estancia en Madrid en 1623, y en otras personalidades como el embajador Lord Aston o Fanshawe, que en su segundo viaje a Madrid como secretario de Lord Aston pidió escenificar *Querer por solo querer* haciendo participar a sus hijas.

Parece que lo que pretendía ser un “simple” regalo de cumpleaños resultó ser una pieza teatral con gran repercusión europea¹⁸⁰. Así pues, la inversión económica llevada a cabo para la realización de *Querer por solo querer* no fue un desperdicio, y menos aún, si tenemos en cuenta que, además de entretener, la obra guardaba un valor mucho más trascendental, pues contenía mensajes que a la Monarquía le interesaba difundir por toda la Península y que, debido al éxito alcanzado, llegaron también al resto de Europa, la cual entendió que, como mínimo, se había iniciado una nueva etapa que pretendía revitalizar y recuperar los mejores tiempos del imperio español; de ahí la subida al escenario de personajes identificables con miembros de la corte, la mención a victorias que demuestran la fortaleza y valentía de un reino, y los halagos a unos buenos monarcas.

En definitiva, tanto *Más merece quien más ama* como *Querer por solo querer* presentan una serie de características que la adscriben, principalmente, en el teatro de corte por encargo. No obstante, también poseen otras peculiaridades, sello personal de Hurtado, que analizaremos a continuación.

2.2.2. *MMQMA* y *QPSQ*: “invenciones” con tintes pastoriles y sentido reeducador

Tal como hemos visto en el epígrafe anterior, *Más merece quien más ama* y *Querer por solo querer* presentan una serie de rasgos y motivos que llevan a adscribirlas en el teatro de Corte, ese que tiene su origen en la fiesta principesca que nace en Italia, desde donde llega a otros países europeos como Francia o España, y que tiende a unir poesía, artes plásticas y música dando como resultado lo que Ettinghausen denominó un “espectáculo multimedia”. Esos fastos teatrales,

180Según Fanshawe, el traductor de *Querer por solo querer* al inglés, Sir John Suckling puso en boca de uno de los personajes de su obra *The goblins* (1637-1641) las siguientes palabras: “Carer per so lo carer, or he that made the Fairie Queene” (acto IV, escena V). De este modo, el personaje, que encarna a un poeta borracho, alude directamente a la comedia mendociana.

inscritos en las fiestas cortesanas¹⁸¹ y caracterizados por el lujo, fueron denominados “invenciones”¹⁸², término que se forjó alrededor de 1622 para diferenciar este tipo de representaciones en las que predominaba el espectáculo visual del texto de las comedias de corral.

Si se toma como punto de partida para establecer las características de la fiesta teatral española *El premio de la hermosura* (1614) de Lope de Vega, pieza que ha sido considerada la primera fiesta principesca en España, veremos que, como la obra lopesca, *Más merece quien más ama* y *Querer por solo querer* manifiestan muchas de las peculiaridades que toda pieza cortesana de este tipo solía presentar. Entre esas particularidades, cabe mencionar el empleo de personajes principales como pueden ser príncipes y/o princesas (“Felisbravo,/ un Príncipe generoso”, f. 205r; “La Princesa viene”, f. 198r; “majestades”, f. 198v; “ha llegado a Palacio”, f. 198r; “Yo soy la Princesa altiva/ de Polonia”, f. 208v; o “eso tienen las Infantas”, f. 208v), personajes que, muy seguramente, serían interpretados por verdaderos miembros de la realeza, damas de corte y/o meninas; o, en su defecto, por actores de compañías que, por orden real, habían recibido el encargo de escribir e interpretar una comedia en la Corte con el fin de amenizar la celebración de algún acontecimiento alegre relacionado con la familia real.

Como la pieza iba dedicada a miembros de la monarquía, era lógico que los protagonistas fueran príncipes o princesas y que, bajo unos nombres ficticios, se escondieran personajes reales (en el doble sentido de la palabra) asistentes al espectáculo. Así, por ejemplo, como ya se ha comentado en “Los frutos del mecenazgo real o cuando la realeza sube a escena”, bajo el nombre de Fidelina, muy seguramente, se encontraba Isabel de Borbón, a quien, posiblemente, en un primer momento fuera dedicada *Más merece quien más ama*, así como también lo fue *Querer por solo querer*. Y es que, por aquellos años, se generalizó la costumbre de asociar teatro con celebración regia, es decir, cualquier hecho que fuera motivo de fiesta (un santo, un aniversario, un nacimiento, una victoria, la visita de algún príncipe extranjero, la jura de algún cargo, etc.) se celebraba con una representación teatral. Entre los ejemplos que atañen a Hurtado de Mendoza, cabe destacar, además de *Más merece quien más ama* y *Querer por solo querer*, una obra (de la que se tiene constancia, pero de la que no se ha conservado ni un verso) que escribieron por encargo Hurtado de Mendoza, Mateo Montoro (mayordomo mayor de Felipe IV y gentilhombre de cámara) y Quevedo para obsequiar a la reina

181 Tal como apunta Jordi Bermejo en su artículo “La expresión caballeresca en las fiestas reales barrocas españolas”, “en el ámbito general y social de las fiestas cortesanas nació en la fiesta real barroca”; de modo que “la fiesta cortesana es el hiperónimo y la fiesta real... los hipónimos” (2015:30).

182 Hurtado entiende por “invención” lo siguiente: “la fábrica de variedad desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve, que en lo que se oye”.

(09/07/1625), o la que inventó íntegramente Hurtado de Mendoza en 1632 para celebrar la jura de Baltasar Carlos.

Este tipo de piezas, generalmente, iban acompañadas de una loa inicial en la que se aclaraba el motivo de la celebración y en la que se informaba de los asistentes regios. De hecho, en *Querer por solo querer* de Hurtado de Mendoza, se conserva esa loa que precedía a este tipo de comedias.

Sin embargo, en *Más merece quien más ama*, no disponemos de ninguna loa introductoria, sino que, por el contrario, la pieza comienza de forma abrupta, es decir, *in media res*, con la exposición de un conflicto que parece que, aunque al espectador pudiera resultarle desconcertante, bien conocen los personajes implicados: hace dos años que la Princesa, tal como había dejado fijado su padre, debería haber contraído matrimonio y, por consiguiente, haber subido al trono y gobernar el desgobernado que imperaba en el reino; no obstante, Fidelina no ha cumplido esta última voluntad, no tiene intención de elegir esposo y no siente preocupación alguna por la desorientación que sufre su pueblo al no tener un cabeza de estado que guíe sus pasos.

El hecho de que no presente loa no sería un motivo de peso para decir que *Más merece quien más ama* no es una pieza cortesana, pues, posiblemente, cuando se compuso, sí tendría esa loa introductoria que pretendía guiar o enmarcar el espectáculo. No obstante, como viene siendo habitual en la dramaturgia hurtadiana, la cual durante siglos ha estado totalmente descuidada, muy seguramente, esa loa se perdió o anda extraviada en el sinfín de misceláneas barrocas que aún quedan por estudiar y analizar.

En relación con la peculiaridad de incluir a personajes de la realeza en las piezas cortesanas, cabe decir que, en este tipo de obras que iban dirigidas a la Corte, no tenían cabida, al contrario de lo que sucedía en la comedia nueva, las capas bajas de la sociedad, las cuales no hacían acto de presencia, a excepción de la figura del criado, pero como un miembro, aunque del peldaño más bajo, de la corte.

Sin embargo, estos no son los únicos rasgos que determinan que *Más merece quien más ama* o *Querer por solo querer* sean consideradas invenciones. El uso de motivos del mundo pastoril y mitológico, o de los libros de caballerías son otros indicadores que ayudan a sostener esta hipótesis. Veámoslos con detalle.

Entre los motivos propios de la novela de caballerías, se podría mencionar la inclusión de príncipes de países lejanos que emprenden viaje movidos por el amor a una dama (Rosauero viaja en busca de Fidelina en *MMQMA* y Felisbravo, de la bella Celidaura en *QPSQ*). Rosauero, Felisardo o Felisbravo podrían encarnar, perfectamente, a esos nobles, linajudos, bizarros, inteligentes y fuertes jóvenes de las novelas de caballerías, que se lanzaban a la aventura en aras de conquistar la hermosura de una princesa. En las comedias de Hurtado, la inclusión de este tipo de personajes

servirá para mostrar el tipo de amor (idealizado, cortés, de servicio a la dama) que entiende el autor que deberían profesarse los enamorados en la vida real, por lo que actuarán como modelo de cómo debe ser el comportamiento noble y caballeresco, un comportamiento que, idealmente, debía seguir o aproximarse al máximo a los antiguos valores encarnados por el Cid, personaje al que, como ya vimos en “Los moldes dramáticos y los guiños cidianos de *No hay amor donde hay agravio*”, Hurtado hace más de un guiño a lo largo de su producción dramática. Y es que no hay que perder de vista la doble intención de Mendoza en sus comedias, la cual manifiesta de una forma muy sutil, amparándose en la situación dramática contemporánea, tanto en *Más merece quien más ama* como en *Querer por solo querer*: entretener a la vez que reeducar a una sociedad cortesana perdida en los excesos y devaluada moralmente.

Rosauro: En sus comedias contemplo,
 que las celebran y admiran
 cuando juntamente miran
 al deleite y al ejemplo. (f. 205r)

Propio también de la “invención” y de las novelas de caballerías es el uso del elemento exótico, consustancial al marco festivo del teatro de Corte. Por exotismo se entiende la inclusión de personajes lejanos, provenientes de países extranjeros. Así, por ejemplo, en *Más merece quien más ama* se menciona al Príncipe de Tracia (f. 205r), Fidelina se presenta como la “Princesa altiva/ de Polonia” (f. 208v), o se hace referencia a los tigres de Ircania¹⁸³; y en *Querer por solo querer*, los personajes son de lugares como Persia, Arabia o Tartaria.

No obstante, a pesar de que ambas piezas hacen uso de motivos caballerescos, conviene observar una diferencia importante entre ellas. Y es que, mientras en *Querer por solo querer* aparece una geografía fabulosa, embrujos y seres maravillosos, así como sucede en los libros de caballerías, en *Más merece quien más ama*, no. En esta última, no hay rastro de ese elemento mágico y sobrenatural tan característico de este tipo de obras que, si bien Hurtado lo utiliza en otras de sus piezas de corte, en *Más merece quien más ama* opta por obviarlo. Del mismo modo, también decide prescindir de las máscaras, de los juegos, de los bailes y de la música o, al menos, esto es lo que se puede decir si nos ceñimos estrictamente a los testimonios textuales que han perdurado; pues, aunque es cierto que, en los impresos, en esa parte reservada a dar relación de los personajes que van a aparecer en la obra, se mencionan músicos y acompañamiento, también lo es que a nivel interno no hay ni rastro de ellos a lo largo de toda la comedia. No obstante, que se incluyan en esa relación inicial de personajes, podría ser un indicador de que, pese a que no hay acotaciones

183Selva de Arabia, fría y repleta de fieras.

expresas que muestren esos momentos dedicados a la música, seguramente, los habría, aunque no de forma tan recurrente como en otras fiestas teatrales como *Querer por solo querer*, la cual presenta explícitamente dos momentos musicales: el canto pastoril del inicio de la segunda jornada (“Lo que se cantó al principio de este acto segundo”) y el de final de obra (“Cantan dentro” o “Y en acabándose esta danza se tocaron todos los instrumentos”). La hipótesis expuesta respecto a *MMQMA* vendría reforzada por la evidencia de que en el teatro barroco las didascalias son mínimas y tienden a dar pocos detalles, por lo que no sería de extrañar que, incluso, se hubiese prescindido de las referidas a la música.

Dicho esto, también cabe decir que el hecho de que en una fiesta teatral como *Más merece quien más ama* no se le conceda tanta importancia a la música, como quizás se debería atendiendo al subgénero dramático al que se adscribe, o, mejor dicho, el hecho de que no se caracterice por incluir diversiones cortesanas, algo común, por no decir imprescindible en las fiestas principescas, cuya intención principal era divertir a la corte, debe atribuirse a que Hurtado no compartía esa idea sobre la finalidad del teatro. Y es que si consideramos en conjunto su producción dramática, la obra hurtadiana tiene una intención de reeducación social dentro de los valores olivarianos, intención en la que no tendría cabida única y exclusivamente el divertimento. Así pues, de alguna manera, Hurtado de Mendoza vuelve, muy sutilmente (ya que, si no, en una época en la que el teatro estaba puesto al servicio del gusto del espectador, Hurtado hubiese fracasado como dramaturgo, algo que no sucedió, puesto que tenemos constancia del éxito de sus comedias y entremeses), al *docere et delectare* horaciano, es decir, a ese enseñar, “manipular” o dirigir el pensamiento a través del ocio sin que el destinatario se percate de que su comportamiento está siendo reconducido (no hay que olvidar el desorden de la sociedad española en el siglo XVII).

Otro elemento propio de la “invención” que aparece en *MMQMA* y *QPSQ* es la mitología, la cual pudo ser tomada, a su vez, de la novela pastoril y/o de las églogas renacentistas, cuyo papel, tal como se explicará en el epígrafe “Ecos de la *Tragicomedia de don Duardos* en dos comedias palaciegas mendozianas”, fue muy importante en la aparición y desarrollo del teatro de Corte. Debido a la vinculación de *Más merece quien más ama* y *Querer por solo querer* con el teatro cortesano, ambas piezas presentarán muchas más referencias mitológicas que, por ejemplo, otras obras hurtadianas como *Cada loco con su tema*, *El marido hace mujer* o *Los riesgos que tiene un coche*. No obstante, a su vez, su presencia será muy distinta en las dos fiestas teatrales mendozianas que estamos comentando. Y es que la inclusión de elementos mitológicos es mucho menor en *Más merece quien más ama* que en *Querer por solo querer* u otras fiestas principescas al uso, pues, si bien es cierto que en *Más merece quien más ama*, hay constantes referencias a dioses como Diana, Apolo, Amor, Adonis o Marte, en ningún caso, las deidades acaban convirtiéndose en personajes de

la obra ni intervienen en el transcurso de la acción de la comedia como sí sucede en *Querer por solo querer*¹⁸⁴; ya que su mención, más bien, responde a una advertencia del autor al espectador de que debe transferir las peculiaridades de estos seres mitológicos a los personajes con los que se les relaciona. De este modo, si se vincula a la Princesa con la figura de Diana es porque Hurtado, mediante este recurso, pretende que el público entienda que esa misma rebeldía por la que es conocida Diana también se le debe atribuir a la joven Fidelina. Siguiendo el mismo procedimiento, de igual modo que Afrodita, tras recibir inesperadamente el impacto de la flecha de oro de su desobediente y travieso hijo Cupido, se enamora de Adonis, un hermoso joven que, en ese momento, anda cazando por los alrededores del bosque y que resulta ser la primera imagen que ve tras recibir el flechazo; Fidelina, la Princesa cazadora, un día, paseando por el monte, se encuentra, herido y medio muerto, a Felisardo de quien cae inmediata e irremediamente enamorada. Si se tiene en cuenta este mito, cobran sentido unos versos previos al flechazo de Fidelina, en los que Rosauero y Burón hablan de un jabalí al que Rosauero se dispone a aniquilar (*Rosauero*: “Este furioso/ jabalí voy a matar”, f. 202r; y *Burón*: “pues una dama dejaste,/ por seguir un jabalí”, f. 205v). De alguna forma, estos versos enlazan con el mito, ya que, de manera alusiva, refieren a cómo Ares-Marte, amante de Afrodita, al que representa Rosauero tanto por su carácter luchador (“La guerra esta caza encierra”, f. 205v) como por sus sentimientos hacia la Princesa (Venus), celoso de Adonis, se convirtió en jabalí y atacó a su rival hasta matarlo. Casualmente, justo después de que Rosauero comunique a Burón que va a derribar a un jabalí, se oyen voces de que un joven caballero, Felisardo, “matóse” (f. 203v). Si bien es cierto que, finalmente, el Príncipe está vivo y, por tanto, la historia no prosigue como en el mito de Adonis y Venus, la fábula sirve para anticipar la rivalidad que va a haber entre ambos amantes, sobre todo, por parte de Rosauero, que es quien encarna a Marte. En la misma línea, cuando el pintor llama Apolo a Felisardo, le está atribuyendo la belleza y perfección de dicho dios. Asimismo, cuando se habla de la Princesa como de una Ninfa es porque comparte con esta divinidad la belleza, la juventud y el gusto por habitar los bosques y las montañas (“y ella cazando, no sale/ de estos montes”, f. 198v); y cuando se la denomina Cloris, tampoco es algo casual, pues como Flora, la diosa de los Jardines, bella y eternamente joven, habitante del monte Nifates desde que, tras raptarla, Bóreas la llevó allí, Fidelina también es joven, bella, pasa

184En *Querer por solo querer*, la intervención de los dioses mitológicos es directa y repercute claramente en los personajes. Cabe recordar esa escena en la que aparece Cupido para poner a prueba el verdadero amor y ayudar a discernir a Claridiana si es mejor tomar como esposo a Felisbravo, Claridoro o Floranteo. El resultado incuestionable no gusta a la joven desencantada y esto provoca una serie de consecuencias que la llevarán, incluso, a perder el reino. Un reino que será repuesto cuando acate su sino y acepte la decisión de los dioses. Marte descenderá “en un carro de leones con una lanza de fuego” y, en medio de la guerra, determinará quién debe casar con quién y quién gobernará qué.

gran parte del tiempo en el campo y, quienes la conocen, coinciden en que ella actúa como si jamás fuera a desvanecerse su juventud.

Así pues, aunque con ciertos matices, todas las referencias mitológicas que aparecen en la comedia deben entenderse como traslados de las actitudes o de las vivencias de esos dioses a los personajes hurtadianos.

Felisbella: hacéis campañas de Marte (f. 198v)
Pintor: Es un Apolo. (f. 200r)
Felisardo: No llores mi Cloris bella (f. 203v)
Rosauero: ¿Si es de aquella soberana
Ninfa el albergue? (f. 205v)
Rosauero: Será Diana,
que con alma soberana
es de vidas cazadora. (f. 205v)
Princesa: Así del querido Adonis,
menos lindo y más sangriento,
Venus miraba el desnudo
hermoso, y nevado cuerpo. (f. 207r)

Otra referencia mitológica que se ofrece subrepticamente en la obra y que sirve de guía al espectador para entender el comportamiento y carácter de los personajes es, por ejemplo, la mención a la fábula de Chipre¹⁸⁵, con la que se pretende que el auditorio establezca un paralelismo entre la historia de Pigmalión y la de Fidelina, pues, así como Pigmalión, rey de Chipre, se resistía a casarse, debido a que no encontraba a ninguna mujer que reuniese las características que, a su entender, debía tener su futura esposa, y, que, tras soñar que una de sus esculturas (la de Galatea, de la cual se enamoró) cobraba vida, su sueño se hacía realidad gracias a la intervención de Afrodita; Fidelina tampoco encuentra al hombre en el que confiar, al caballero que merezca su amor, el goce de su hermosura y el privilegio de subir al trono y de gobernar tras su enlace matrimonial. Sin embargo, tiene un sueño en el que se le desvela que pronto perderá el seso por un joven que caerá de su caballo en el prado, sueño que le atemoriza y que acabará tornándose, como el de Pigmalión, en realidad. En relación con el caballo, podemos advertir otra referencia mitológica: la del mito de Faetón, relacionada con el amor y de uso tan recurrente en las comedias barrocas. No es casual que, cuando hacen su aparición los príncipes Rosauero o Felisardo, se mencione a dicho animal.

Princesa: Solo esta noche soñaba,
que un mancebo como el Sol,

185 *Rosauero:* La fama de tu hermosura,
ofensa de cuantos fingen
plumas, pinceles de aquella
fábula hermosa de Chipre. (f. 216r)

en un caballo español,
viento, y no tierra, pisaba.
Y de su furia llevado,
caía airoso y violento,
desde los hombros del viento,
en los umbrales del prado. (f. 201v)

Burón: Los caballos deajo.
Rosauro: Gusto
por esta selva escondida
andar a pie. (f. 201r)

Princesa: despeña un caballo fiero
un gallardo caballero. (f. 203v)

Aunque, cuando se habla de Felisardo, la alusión al mito de Faetón es más evidente, no debe pasarnos por alto que, cuando aparece Rosauro y se habla de sus caballos¹⁸⁶, se está aludiendo igualmente al amor y a la pasión desatada que sentirá por la Princesa. Por último, no podemos olvidar la mención que se hace en la comedia a la guerra de Troya:

Rosauro: hermoso incendio de Troya,
vengada injuria de Aquiles (f. 216v)

Así como Helena de Troya despertó una gran pasión en los corazones de dos hombres (el de su esposo Menelao de Esparta y el de Paris de Troya) que acabaron enfrentándose en un guerra que trajo el incendio de Troya, a Fidelina se la disputan con similar intensidad dos caballeros: Rosauro y Felisardo.

Además del uso de elementos mitológicos, hay otros rasgos propios de la materia pastoril que han sido utilizados por Hurtado de Mendoza para la creación de comedias cortesanas. Entre ellos, cabe destacar las reflexiones o conversaciones que giran en torno al amor (tema de plática por excelencia entre los pastores de las églogas) y que se dan en un lugar bucólico (como una floresta, un jardín, el monte, en definitiva, en un *locus amoenus*) que se pone al servicio del amor y que se opone al acuciante y falso ambiente urbano o palaciego:

Burón: Estas son las que llamamos
selvas y bosques de amor. (f. 202r)

Estos motivos aparecen en *Más merece quien más ama* y en *Querer por solo querer*, aunque no exactamente como en las novelas pastoriles, pues sí que es verdad que, como en esas, en la

186 Ya, en la lírica tradicional, el caballo simbolizaba la pasión, el deseo y los impulsos sexuales.

comedia se habla acerca del amor, pero esas conversaciones no las llevan a cabo pastores ni reflejan una confrontación, en forma de debate, entre dos representantes de dos ideas dispares respecto al amor. En su lugar, encontramos a un enamorado quejoso (Rosauero) que vierte sus preocupaciones amorosas a su criado en el campo (*locus amoenus*) o el dúo lamento de amor y naturaleza como paño de lágrimas, donde se encuentra la respuesta a las dudas o el desahogo al desconsuelo del enamorado. Un ejemplo de este binomio lo vemos gracias al personaje de la Fidelina de *MMQMA*, la cual, con intenso lirismo, se dirige en más de una ocasión a la naturaleza para explicarle su desazón interna, sus preocupaciones, causadas por Amor.

Princesa: Ya en el campo estoy (f. 207v)

Solo ahí, en las afueras del palacio, es decir, en el campo, es donde ella da rienda suelta a esos diálogos internos cargados de lirismo sobre el sentimiento amoroso, cosa que no es casual, puesto que la selva, la naturaleza, es el lugar apropiado tanto para la expresión del amor como para el nacimiento de dicho sentimiento. No olvidemos que es en el campo donde se produce el flechazo amoroso entre Felisbravo y Fidelina, el de Rosauero por la Princesa o el de Felisbravo y Celidaura. No obstante, es conveniente aclarar que, aunque la naturaleza se caracteriza por ser un espacio reservado para el amor, su presencia no persigue únicamente este fin. Como en cualquier obra de tipo pastoril, en *Más merece quien más ama* y en *Querer por solo querer*, el espacio bucólico en el que se enmarca principalmente el argumento, además de tener connotaciones amorosas, remite al tópico horaciano del *beatus ille*¹⁸⁷, pues el campo se considera un remanso de paz, un lugar en el que huir de toda responsabilidad y/o atentado contra la libertad y dignidad humana. Tan solo hay que observar el comportamiento y las palabras de la princesa Fidelina de *MMQMA* para entender a qué nos estamos refiriendo. Y es que Fidelina prefiere estar en contacto con la naturaleza antes que en Palacio, puesto que la tranquilidad que siente en el campo, no la encuentra en ese espacio cortesano en el que la presionan para contraer matrimonio lo antes posible para gobernar y acarrear con las responsabilidades que el cargo conlleva.

Por otro lado, también me gustaría comentar respecto a las huellas de la novela pastoril en las “invenciones” mendozianas, la aparición de la mujer “desamorada”, es decir, de aquella hermosa

187“*Beatus ille qui procul negotiis, tu prisca gens mortalium paterna rura bobus exercet suis, solutus omni faenore, neque excitatur classico miles truci neque horret iratum mare, forumque vitat et superba civium potentiorum limina*” (Dichoso aquel que lejos de los negocios, como la antigua raza de los hombres, dedica su tiempo a trabajar los campos paternos con sus propios bueyes, libre de toda deuda, y no se despierta, como el soldado, al oír la sanguinaria trompeta de guerra, ni se asusta ante las iras del mar, manteniéndose lejos del foro y de los umbrales soberbios de los ciudadanos poderosos), Horacio, *Epodos*, 2, 1.

muchacha que, a pesar de haber tenido múltiples pretendientes intentando persuadirla y enamorarla, ha conseguido, como fiel discípula de Diana (diosa de los bosques), librarse de las falsas tentaciones del amor. Esa joven “desamorada” bien podría ser Fidelina, Celidaura o Claridiana, aunque solo en un principio, pues, a su pesar, acabarán cayendo en las redes de Amor.

Como se puede observar, para la configuración del personaje de las princesas, Hurtado ha tomado el motivo pastoril de la “desamorada”, el cual, a su vez, podría beber de la actitud desdeñosa de la dama de la lírica provenzal, de la pastorela o de las *virgo bellatrix*. No obstante, cabe decir que este tipo de personajes femeninos, así como que el eje central de la pieza sea, principalmente, el amor, también son rasgos propios de la comedia de corral, con lo que quiero decir que no es exclusivo ni destacable de las “invenciones”.

Por último, en referencia a las influencias de la materia pastoril, es necesario hacer notar la alusión que se lleva a cabo en la comedia *Más merece quien más ama* a la que se ha considerado la primera obra lopesca: *El verdadero amante*, pieza, precisamente, de temática pastoril y que podría querer indicarnos la tipología de motivos que iban a prevalecer en dicha comedia mendoziana. Por otro lado, cabe remarcar la inclusión de alusiones históricas y políticas que, así como sucedía en las novelas pastoriles o en las églogas (también en las petrarquistas), aparecen enmascaradas y diluidas en la obra. Para finalizar, conviene hacer hincapié en el uso del disfraz, propio de las piezas pastoriles (los enamorados se esconden bajo el disfraz de pastor), aunque también de la comedia nueva. En *Más merece quien más ama* y en *Querer por solo querer*, tiene un papel especialmente importante el uso del disfraz de jardinero, el cual tiene su origen en la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente.

En conclusión, son *Más merece quien más ama* y *Querer por solo querer* dos piezas dramáticas de Corte, escritas por encargo real, ricas en motivos literarios, fruto de ese diálogo constante entre distintas tendencias literarias que caracterizan y nutren a la literatura; a la vez que profusas en materia histórico-social, la cual solo es perceptible si el espectador-lector utiliza unas gafas exegéticas.

2.2.3. Ecos de la *Tragicomedia de don Duardos* en dos comedias palaciegas

Como ya se ha explicado en el epígrafe anterior, tanto *Más merece quien más ama* como *Querer por solo querer* presentan una fuerte influencia del género pastoril, ese cuyo punto de partida se encuentra en los *Idilios* de Teócrito¹⁸⁸ y que asienta Virgilio con sus *Bucólicas*, obra que

¹⁸⁸Teócrito ofrece la materia (canto amoroso entonado por pastores que están integrados o conviven con la mitología) y la estructura (forma dramática por encima de la narrativa) del género.

determinará los motivos y rasgos propios del género: la expresión o reflexión sobre el amor en un espacio natural, la unión del bucolismo con la mitología, la presencia de un personaje-pastor integrado en un ambiente idílico con el que dialogará, la defensa de que la felicidad se encuentra en un modelo de vida austero y sencillo (*beatus ille*), la idea de que el amor lo puede todo¹⁸⁹ y/o la inclusión del elemento mágico que favorecerá la voluntad del amado (véase la Bucólica VIII).

Dicho género será seguido por Ovidio, el cual lo enriquecerá con una propuesta de comportamiento amoroso¹⁹⁰ que será aplicada en los libros de pastores. Posteriormente, en la Edad Media, en el marco del humanismo medieval, renacerá el gusto por los autores clásicos, muy especialmente por Virgilio y sus *Bucólicas*, de ahí la influencia del género pastoril en las obras de los grandes poetas italianos del *dolce stil nuovo*. Así, por ejemplo, Dante escribirá entre 1319 y 1320 dos *eclogae*¹⁹¹, aunque no lo haría *motu proprio*, sino que motivado por Giovanni de Virgilio, el cual, conocedor de su talento¹⁹², lo invita, a través de una epístola, a escribir al modo virgiliano, églogas en latín con las que pudiera cantar sucesos históricos contemporáneos¹⁹³. De este modo, ya no solo gozaría de la admiración del vulgo, sino que también del respeto de la gente docta que desconocía su talento debido a que no se acercaban a aquellas obras escritas en lengua vulgar. Ante tal propuesta, Dante responde con la redacción de una égloga pastoril, *Vidimus in migris albo patiente lituris*, escrita a imitación de la primera égloga virgiliana, con la que se gana el sobrenombre de “Virgilio redivivo” y la admiración de otros autores como Boccaccio, el cual, además de seguir su ejemplo escribiendo dieciséis églogas que se recogen en *Bucolicum carmen*, se encargará de copiar y conservar las églogas intercambiadas entre Alighieri y Giovanni. Así pues, con Dante se propagará la égloga epistolar y, por tanto, su papel será fundamental en la revitalización del género pastoril.

Seguirán su estela otros autores italianos como Petrarca, el cual, con *Bucolicum carmen*, un conjunto de doce églogas escritas entre 1346-1347 en la lengua de Virgilio, conseguirá reelaborar el género que florecerá con fuerza en el siglo XVI. Entre las novedades petrarquistas, cabe mencionar

189El verso virgiliano *omnia vincit Amor et nos cedamos Amori* fue el origen del tópico literario.

190Nos estamos refiriendo a la *Ars amatoria* ovidiana.

191Las dos églogas que escribió Dante se titularon *Vidimus in migris albo patiente lituris* y *Velleribus Colchis prepes detectus Eous*.

192Por aquellas fechas, Dante ya había escrito los dos primeros cantos de la *Divina Comedia* en lengua vernácula.

193En las églogas dantescas, se esconden personajes reales bajo el disfraz de pastor. Así, por ejemplo, detrás de Títiro se encuentra el propio Dante y detrás de Melibeo, Dino Parini, y ambos conversan sobre su destierro.

el uso extremado de la alegoría, la cual, situada en un escenario pastoril, incluye significados ocultos de tipo político, religioso, literario y/o personal que sin una mirada exegética podrían pasar desapercibidos.

A la costumbre de escribir “al modo pastoril” también se sumará Jacopo Sannazaro (1457-1530), el cual dará a luz su obra *La Arcadia* (1504), novela pastoril escrita en italiano, que ha sido considerada el germen del mencionado subgénero narrativo, puesto que fue la obra que fijó sus bases: el argumento narrativo debía mezclarse con canciones o momentos poéticos de tema amoroso, cantados por pastores, los cuales se encontraban en un ambiente campestre, idílico, que les hacía recordar con nostalgia la Arcadia perdida.

Estas influencias llegarán a España gracias a la estancia de autores españoles en Italia, como por ejemplo la de Garcilaso en Nápoles en los años 1522-1523, que lo llevaron a escribir sus *Églogas*; o a través de la importación de obras italianas a la Península. Todo ello provocará que durante el Renacimiento se produzca un *boom* de la temática pastoril. De hecho, el siglo XVI es la época de esplendor de los libros de pastores en España, pues es en esa época cuando aparecen aquellas novelas pastoriles que dejarán una mayor impronta en la literatura española. Véanse los ejemplos de *La Diana* (1558) de Jorge de Montemayor, *La Galatea* (1585) de Cervantes¹⁹⁴ o *La Arcadia* (1598) de Lope de Vega.

Otra vía mediante la que arraiga lo bucólico y/o pastoril en las lenguas vernáculas es la de la pastorela provenzal, composición poética que relata el encuentro en el campo de un caballero con una pastora a la cual intentará seducir. Este tipo de composiciones solían presentar una forma dialogada, tonos moralizantes o picarescos, relataban una historia inventada aunque, a veces, ambientadas en lugares identificables; y solían acabar con el rechazo amoroso del caballero por parte de la pastora. La primera pastorela conservada es *L'autrier jost'una sebissa* del trovador Marcabré y data de mediados del siglo XII. No obstante, a pesar de su existencia desde el Renacimiento del siglo XII, no llega a la Península hasta la segunda mitad del siglo XIII.

194Si con *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Cervantes ya demostró su sentido crítico hacia la literatura del momento, en concreto, hacia los libros de caballerías tan en boga durante el siglo XVI a la vez que tan distanciados de la realidad; en su *Coloquio de los perros*, nuevamente, hace una crítica literaria. Esta vez el objetivo es la artificiosidad e idealización del mundo que se refleja en la novela pastoril, que nada tiene que ver con la vida real. Véase lo que apunta Berganza: “Digo que todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores, y todos los demás de aquella marina, tenían de aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros; porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un “Cata el lobo dó va, Juanica”... y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncadas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gritaban o gruñían... por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna” (Cervantes, 2015:221).

Estas composiciones derivarán hacia una vertiente más rústica, las serranillas¹⁹⁵, y nutrirán o se entremezclarán con las églogas y/o el bucolismo revitalizado por los *stilnovisti* italianos. Todo ello dará lugar a la pastoral dramática representada por las églogas de Juan del Encina (1468-1529) o a las farsas pastoriles de Lucas Fernández, que, a su vez, derivarán hacia el teatro pastoril que consolidará Gil Vicente (1465-1536).

Todos estos autores deben enmarcarse en el teatro cortesano y en el mecenazgo real, que son los artífices del relanzamiento tanto del género dramático como, más concretamente, del pastoril, puesto que el reclamo, el gusto cortesano por este tipo de composiciones y de temáticas conllevan que la égloga tienda a desarrollarse dramáticamente y que contribuya al género cómico aportando nueva materia dramática. No obstante, no toda la crítica coincide con esta tesis, pues, mientras unos creen en esa fuerte y continuada interrelación entre las églogas, el fasto teatral y la comedia pastoril; otros, disienten, puesto que defienden que hubo un vacío entre la dramaturgia pastoril de la primera mitad del siglo XVI y las piezas pastoriles lopescas. Con esta teoría, defendida, por ejemplo, por López Estrada, se le otorga a Lope de Vega el mérito de asumir dicha materia, después de un sequía dramática de tipo pastoril de unos cuarenta años, y de integrarla en la nueva comedia dando lugar al nacimiento del subgénero cómico de la comedia pastoril barroca. En mi opinión, considero que es muy atrevido y presuntuoso pensar que un solo hombre fuera capaz de tal empresa. Es por este motivo que mi postura respecto al tema se acerca más a la teoría propuesta por Joan Oleza, el cual defendía la presencia de un eslabón entre la églogas y la comedia pastoril barroca: Lope de Rueda (1510-1565), el cual, según Oleza, sumaría a la práctica escénica cortesana de la églogas, en las que se incluirían motivos pastoriles como el marco bucólico, las interpolaciones de canto, música y baile, o las quejas de amor; mecanismos de intriga o enredo (influencia de la comedia latina) y la comicidad de los pasos que se aplicaría al argumento de la comedia (influencia de la novela italiana).

En todo caso, lo que sí está claro es que la representación cortesana y la materia pastoril parecen dos elementos indisolubles. Tan solo hay que ver el importante número de textos dramáticos de temática pastoril representados en las máscaras o fiestas cortesanas y el patrocinio que de ellos hacen los monarcas a lo largo de los siglos XVI y XVII. Del mismo modo, también es indiscutible que de todo ello bebe Hurtado de Mendoza, el cual, como ya hemos visto en “*Más*

195Las serranillas eran composiciones líricas, equivalentes a las pastorales provenzales, protagonizadas por una serrana, que era un personaje femenino rústico, habitante de la sierra y de carácter legendario, del cual se decía que habitaba escondido en los pasos de montaña con el fin de interceptar a los viajeros. Estos, extasiados, le pedirían albergue y ella, aprovechándose de la ocasión, se lo ofrecería, pero solo a cambio de un peaje sexual o de otro tipo, que se veían obligados a pagar si querían permanecer con vida. Destaca la leyenda de *La serrana de la Vera*.

merece quien más ama y *Querer por solo querer*: “invenciones” con tintes pastoriles y sentido reeducador” utiliza abundantes motivos pastoriles para escribir sus fiestas teatrales.

En este apartado nos vamos a detener exclusivamente en uno de esos motivos: el uso del disfraz de jardinero, el cual, como ya se ha mencionado en el epígrafe anterior, remite directamente a la *Tragicomedia de don Duardos* y a su autor don Gil Vicente (1464-1536), a quien se le debe, según Shergold, que el fasto cortesano adquiriera una dimensión literaria, puesto que, en una época en la que lo que prevalecía era el espectáculo al texto, el cual funcionaba como mero guion, Gil Vicente logra integrar teatralidad cortesana y texto dramático.

2.2.3.1. Un disfraz duardiano y unos cuantos equívocos: elementos clave en el desarrollo dramático de *MMQMA*

Si hay un elemento fundamental que aparece en todas las comedias barrocas ese es el del disfraz, el cual contribuye activamente en el desarrollo argumental de las piezas. Esa constante dramática del siglo XVII también hace acto de presencia en varias ocasiones en *Más merece quien más ama*. Véase, por ejemplo, la ocultación de identidad de la Princesa o de Felisardo por miedo a ser rechazados por su fama de soberbios, altivos y desdeñosos; o el intento de Felisbella de hacerse pasar por su hermana con el fin de obtener información sobre las verdaderas intenciones de Rosauero por Fidelina.

Todos estos secretos e intrigas o trazas llevarán a confusiones que favorecerán el desarrollo dramático, puesto que serán elementos creadores de historias, que configurarán el argumento de la comedia. Así pues, en este aspecto, aunque *Más merece quien más ama* sea una pieza cortesana, no se aleja tanto de la estructura que se establece para la comedia nueva, concretamente, para la comedia de enredo, pues comparte con dicho subgénero dramático, si no el mismo, un molde estructural muy similar basado en los equívocos de los personajes.

Seguramente, Hurtado de Mendoza, con la maestría que le caracterizaba, logró aunar armónicamente elementos que le ofrecía tanto la comedia regular como el fasto teatral o el género pastoril (especialmente, la *Tragicomedia de don Duardos*) a la hora de tejer, ya no solo los “embozos” de *Más merece quien más ama*, sino que toda la comedia.

Sin embargo, de todos los disfraces que suceden en la pieza, hay uno que cobra vital importancia debido a que, además de ser el embozo sobre el que, principalmente, girará toda la comedia, porque alude explícitamente a una de las obras de los máximos representantes del teatro primitivo español, del que, como se podrá comprobar en este epígrafe, Hurtado bebe directamente:

el del jardinero, máscara cuyo perfil fue trazado por María Rosa Álvarez a partir del personaje de don Duardos.

La primera alusión directa a un disfraz la encontramos en esa conversación en la que Rosauero comenta a Burón cómo piensa acercarse a su amada Princesa:

Burón: Si es por ventura señora
de estos montes?
Rosauero: Será Diana
que con alma soberana
es de vidas cazadora.
...
La guerra esta caza encierre/a,
que es tu imagen este ardor.
Rosauero: Yo me resuelvo en servir
en traje de cazador
a esta Princesa. (f. 205v)

Tras analizar, mínimamente, el comportamiento y forma de ser de Fidelina, análisis basado, más que en información obtenida de primera mano, de las habladurías que le han otorgado una determinada fama a la Princesa, Rosauero concluye que la única forma de poder acercarse y de tener posibilidades amorosas con ella, es adoptando un disfraz que no le haga sentir que está siendo acechada, pues su carácter bizarro, defensor de la libertad, en definitiva, cercano al de la diosa Diana, no permitiría su acercamiento; de modo que, como dice Rosauero, “la guerra esta caza encierra” (f. 205v), pero, para que sea un éxito, debe ser una guerra y una caza¹⁹⁶ totalmente encubierta y paciente, pues, tal como apunta Burón, “poco a poco/ se ha de amar” (f. 202v). Tras tomar esta determinación, toca escoger disfraz y Rosauero apuesta por el de cazador. No obstante, su criado, fiel servidor y consejero, le advierte de que yerra en su elección, pues todo el mundo sabe que la mejor forma de encubrir la identidad del amante es adoptando la máscara de jardinero. Es más, está tan convencido de lo adecuada que es esa máscara a la hora de tratar con Infantas que, incluso, en clave humorística, dice al ver a Felisbella:

Burón: una Infanta sale de aquí,
mas otra Infanta que espero,
yo también soy jardinero. (f. 205r)

Burón: Señor,
¿qué dices? **Si has de encubrir
quién eres, decirte quiero**

¹⁹⁶Esta conversación entre Burón y Rosauero, además de introducir una alusión directa a la *Tragicomedia de don Duardos*, recrea el tópico de la *militia amoris* y del *venatus amoris* tan característicos de la lírica provenzal, de la que se ha nutrido la dramaturgia hurtadiana.

**que yerras en lo que haces,
que la ley de los disfraces
es servir de jardinero.**

Cala montera y sayo
te pon, serás escondido
en este jardín florido,
verde ministro de Mayo,
que es forzoso que al instante
esta Infanta se enamore
de ti, que lo encubra y dore.
Y tú, mudo y tierno amante,
después que por mil caminos
equivocos declarado,
le digas nombre y cuidado,
entre dulces desatinos,
de las flores en que empieza
su nombre, harás alcahuete
un vistoso ramillete
y ella, con fácil belleza,
bajando a verte al jardín,
resuelta ya en adorarte,
te dirá que quiere hablarte
por la pared de un jazmín.
Tú mostrarás en su gracia
desconfianza cortés,
y amaneciendo después,
cual que Príncipe de Tracia,
se irá contigo al momento
y acabará en la montaña
el río de la maraña,
en el mar del casamiento. (f. 205v-r)

Es evidente que Burón está parafraseando las palabras que Olimba dirigió a don Duardos en la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente, cuando, como consejo para conquistar a Flérida, le dice:

Olimba: Dígolo porque si a Flérida
amáis, como habéis contado
y referido,
cúmpleos mudar la vida
y el nombre y el estado
y el vestido. (vv.471-476)

Olimba: Iros hes a su hortelano,
vestido de paños viles,
con paciencia,
de príncipe hecho villano,
porque las mañas sotiles
son prudencia. (vv. 483-488)

Como se puede observar, Olimba, a sabiendas de la difícil empresa que don Duardos se ha propuesto con Flérída, la cual es más difícil de alcanzar que vencer a los más fuertes y difíciles contrincantes de guerra, recomienda exactamente lo mismo que aconseja Burón a Rosauero, el cual también pretende a una joven de las mismas características que la amada duardiana.

Sin embargo, las reminiscencias a la pieza de Gil Vicente no quedan aquí. Si leemos con detenimiento las palabras de Burón, podremos ver que en su discurso también se incluye un sucinto y sutil resumen de la *Tragicomedia*: “serás escondido/ en este jardín florido,/ verde ministro de Mayo” (f. 205v), “jardín” que equivale a la huerta en la que don Duardos traza su conquista, y “mayo”, época estacional en la que, tal y como apunta el romance final de auto de la pieza de Gil Vicente, se desarrolla la historia de amor de don Duardos (“En el mes era de abril,/ de mayo antes un día”, vv. 1992-1993); “es forzoso que al instante/ esta Infanta se enamore/ de ti, que lo encubra”, versos con los que Burón se está refiriendo a cómo Flérída se enamoró perdidamente y sin saber cómo del desconocido nuevo hortelano, sentimiento que calla hasta que no aguanta más y se lo confiesa a Artada entre lágrimas¹⁹⁷; “después de por mil caminos/ equívocos declarado,/ le digas nombre”, palabras con las que remite a esos intentos fallidos de Flérída de descubrir la verdadera identidad de ese jardinero que la pretende (“Decidle que no tengo nombre,/ que el suyo me lo ha quitado/ y consumido”, vv. 1569-1571; o “No me dirás,/ pues que me quieres servir/ quién tú eres?”, vv. 1766-1768), duda que solo se verá resuelta cuando ya no hay remedio para esa enfermedad de amor que le ha causado Julián-Duardos (“cuentan los vivos dolores/ que me diste aquel día,/ cuando con Primaleón/ fuertemente combatía./ ¡Señora, vos me matastes,/ que yo a él no le temía!”, vv. 2028-2033) y cuando ya ha tenido que decidir, a ciegas, si corresponderle y abandonar a su familia para marchar con él¹⁹⁸; “harás alcahuete/ un vistoso ramillete”, versos con los que Burón recuerda cómo los frutos o las rosas son los motivos por los que baja la dama a la huerta en la que trabaja don Duardos, de manera que actúan como alcahuetes que se ponen al servicio del enamorado, pues crean un espacio en el que el galán pueda encontrarse con la dama para galantearla y disfrutar de cierta intimidad; “y ella con fácil belleza/ bajando a verte al jardín”, palabras que remiten a cómo, en un momento determinado, Flérída, ya enamorada, no solo baja a por fruta o rosas, sino que esa es la excusa para ver al hombre que la está incendiando por dentro.

197 *Flérída*: No sé, llóranme los ojos
de contino;
y también mi alma llora,
y son tantos mis enojos
que me fino.

(vv. 1279-1283)

198 Don Duardos confiesa su verdadera identidad a Flérída en el barco de camino a sus tierras, es decir, cuando Flérída deja su hogar por amor y su decisión ya no permite una marcha atrás.

Flérida: Vamos pasar los calores
debajo del naranjal.
Don Duardos: Señora, ahí es natural:
caerá flor en las flores.
Flérida: ¿De manera
que siempre tienes ligera
la respuesta enamorada?

(vv. 1212-1218)

De hecho, se está tres días sin bajar a la huerta para desintoxicarse de ese amor creciente, pero, finalmente, no resiste más tiempo sin verlo y se acerca a ese espacio para hablar con él (“¿Y por qué se ausentó/ de dar vista al triste ciego/ extranjero/ que su alteza cegó?”, vv.1467-1470).

Por último, Burón dice “se irá contigo” y “acabará... en el mar del casamiento”. Matrimonio en el mar que recuerda a esa escena en la que don Duardos ofrece por última vez a su amada la posibilidad de tomar su amor. Y digo la última vez porque, en ese momento en el que don Duardos está a punto de convencer a Flérida de que puede confiar en él y de que no tiene nada que temer, puesto que escogerlo como esposo no implicará poner en riesgo el honor y la fama personal y familiar, irrumpe un patrón de galeras para avisar a don Duardos de que ya está todo preparado para iniciar el viaje de regreso a su tierra. En ese momento, don Duardos dice: “¿Qué decís, señora mía?” (v.1977), y Flérida se va con él. Se sube en las galeras llorando, debido al sentimiento agrídulce que le provoca tener que dejar su tierra, su familia, su huerta y, en definitiva, todo lo que hasta ese momento había sido su vida para marchar con quien ama. Un adiós a su pasado a través del mar que provoca esa “morriña”, esa nostalgia, tan característica de las *cantigas d’amigo* y de la lírica tradicional a la que recuerda este pasaje. No obstante, a pesar de ser un final con tintes de añoranza, es un final feliz, sobre todo para don Duardos que ve cumplido su anhelo de conquistar a Flérida.

Este éxito amoroso es el que Burón desea para su señor don Rosauero y el que, de alguna manera, se anticipa, pues, de la misma forma que don Duardos, tras su trabajo de conquista, acaba siendo correspondido y, por tanto, recompensado porque lo merecía; Rosauero, por su constancia y amor sincero, también lo será.

Princesa: Más merece quien más ama,
y así mereces por firme
más, pues más amas. (f. 217v)

Lo que sorprende es que no solo sea consciente y reconozca dicho merecimiento la dama, sino que el propio enamorado, Rosauero, que encarna al amante cortés, sea quien también solicite un premio, una recompensa, puesto que, a su entender, su entrega incondicional y el amor profesado a su dama, lo merece.

Rosauro: Ve, aunque más me aborrece,
que soy quien más la merece,
pues soy quien la quiere más.

Rosauro: ¿Pues he merecido poco? (f. 212r)

No obstante, es algo que también opina y expresa don Duardos, personaje que debe mucho a la configuración del Rosauro hurtadiano:

Duardos: Si al menor rincón llegáis
de mi ardiente corazón,
encenderéis
candela con que veáis
que os pido galardón
que me debéis. (vv.1936-1941)

Como puede observarse, como don Duardos, Rosauro, aunque cumple con muchos de los preceptos caballerescos, es un amante cortés atípico o, mejor dicho, una evolución del tipo cortesano establecido por Andreas Capellanus, puesto que dice merecer un premio (la dama) por su amor. Reclamo totalmente impensable en el canon establecido para el amor cortés. Véase, por ejemplo, las palabras que pronuncia Camilote de la *Tragicomedia* de Gil Vicente:

Camilote: Y cualquiera caballero
de esta corte, que dejere
que su dama
la merece por entero,
salga, y muera el que muriera,
por la fama” (vv. 406-411)

Sin embargo, hay que decir que, aunque Rosauro haga comentarios sobre merecimientos, también es cierto que, como amante incondicional, se resigna a aceptar el tajante “no” de la dama a corresponderle cuando esta, a pesar de haber descubierto su verdadera identidad y de haber reconocido su error al haberlo desdeñado y al haber amado a Felisardo, le dice que ya no puede aceptarlo, aunque quiera, puesto que debe cobrarse venganza y quitarle, a pesar de que lo aborrezca, Felisardo a Felisbella. Para Rosauro esta explicación es más que coherente y suficiente, ya que el simple hecho de pensar que Fidelinda, finalmente, lo habría amado, ya le satisface. Por eso, y porque es un amante verdadero, a pesar de todo y de la aparente imposibilidad de ser correspondido jamás, decide ayudarla y continuar amándola hasta el fin de sus días.

Princesa: Tú, Rosauro, solo fuiste *Rosauro:* No soy tan loco, señora,

de quien en todos los hombres
en mis pensamientos hice
más estimación, y ahora
el agravio no permite
amores, sino venganzas.

...

Rosauro, mi empeño impide
quererte, aunque más mereces,
que ya solo arrepentirme
puedo, pero no mudarme.

...

Yo he de morir o rendirle,
quitándosele a mi hermana,
si en ello quieres seguirme,
tu amparo quiero, que amarte
ya, Rosauro, es imposible.

que presuma que admitirme
puedes, defenderme solo
quiero, y si puedo rendirte
un ingrato, gloria mía
será, y amor encamino,
que él te adore y tú le vengas,
y que yo jamás te olvide.

(f. 217v)

Otra escena de *Más merece quien más ama* cuya comprensión viene facilitada por el conocimiento del argumento de la *Tragicomedia* de Gil Vicente es, por ejemplo, aquella en la que Felisardo se atreve a contradecir a la amada:

Felisardo: ¡Quién vio favor tan cruel!

Burón: ¡Qué concepto de jardín
perdonó!

Felisardo: No es recompensa
de su locura su amor.
Ya no quiero más favor
escondido en una ofensa.

(f. 209v)

El jardín, así como dejaba patente la *Tragicomedia*, es el alcahuete del amante, el espacio del amor por excelencia, que se pone al servicio de los enamorados (*Burón:* “¡Lo que encierra/ esta huerta! Un jardín es/ de amor; ¡culparán después/ los Poetas de mi tierra!”), f. 215v) y, sin embargo, Felisardo, en lugar de aprovechar la ocasión que le brinda el lugar y la correspondencia y/o entrega de Fidelina para avanzar en amores con su dama, opta por desechar esa oportunidad, es decir, prefiere anteponer su sentido de caballero y defender a quien le acaba de salvar la vida desinteresadamente, de la crueldad e injusticia cometida por la Princesa, antes que agradarla, consentirla e ir en contra de sus valores. Además, indirectamente, aunque sea por desconocimiento, la Princesa también está agrediendo con sus palabras a Felisardo, algo que, como altivo Príncipe, no va a aceptar de buen grado. Felisardo reprehende a la Princesa, cosa que sorprende y que hace notar Burón, que determina lo siguiente:

Burón: No es el jardinero, no.

Rosauro: ¿Pues quién es?

Burón: El camarero,
¿ya de librarle te pesa? (f. 209v)

Un “jardinero” no hubiera discutido ni contradicho a la amada, ni tampoco hubiese antepuesto la defensa de un desconocido a la de su dama; sino que, todo lo contrario, se hubiera puesto al servicio de su dueña como fiel y entregado amante. En cambio, Felisardo no se comporta así. Es más, se atreve a desafiar a la Princesa, actitud que, en circunstancias normales, podría poner en riesgo sus avances con ella, provocar que lo aborreciera y, en definitiva, perderla; por lo que Burón deduce que, si osa comportarse así, es porque ya debió pasar la fase de “jardinero” y debe encontrarse en la de “camarero”, es decir, ¿en la de compañeros de cama, quizás?

De ahí que, en tono humorístico, le pregunte a su señor si se arrepiente de haberle salvado la vida, pues se podría haber quitado de encima a un fuerte contrincante amoroso.

Otra referencia a la figura del “jardinero” la encontramos, nuevamente, en boca del gracioso en los siguientes versos:

<p><i>Burón:</i> Averiguo ya lo que no es; no hay que saber, entró el primero, por ser jardinero más antiguo. <i>Rosauero:</i> Agora gracias, villano! Con sus secretos le ayuda también la huerta.</p>	<p><i>Burón:</i> Sin duda que ya le han hecho hortelano. Entremos todos.</p>	<p><i>Burón:</i> Señor, pienso que es el jardinero. <i>Rosauero:</i> Estás loco. <i>Burón:</i> Vive Dios, que es el que labra el jardín. <i>Rosauero:</i> Malicia, escudero, en fin. (f. 214v)</p>
<p><i>Burón:</i> Ya querría que hubiese una Infanta un día, que se robe por la huerta. (f. 214r)</p>	<p><i>Rosauero:</i> Extranjero parece, ¿qué te parece su talle? <i>Burón:</i> Que merece la plaza de jardinero. (f. 214v)</p>	

Una vez más, se utilizan los términos “jardinero” y “hortelano” como sinónimos de “galán que se ha disfrazado de horticultor con el fin de poder estar cerca de la dama y de conseguir enamorarla”. También se menciona la huerta como el escenario cómplice de los amantes, es decir, como el lugar que guarda los secretos de lo que allí acaece entre los enamorados; y se habla de “labrar el jardín” en un sentido metafórico al más puro estilo gilvicentiano o duardiano, puesto que se está refiriendo a lo que en adelante designaremos tópico del “labrador o labriego de amor”, el cual consiste en atribuir a la conquista amorosa, términos que se relacionan con el duro, dificultoso y no siempre agradecido trabajo en el campo. Así, por ejemplo, del mismo modo que el motivo de la “caza de amor” hacía uso de vocabulario bélico (guerra, caza, etc.) para referirse a la conquista

amorosa, el del “labrador de amor” utiliza verbos como “cavar”, “regar”, “recoger frutos”, o sustantivos referidos a profesiones relacionadas con el cultivo de la tierra, como “jardinero” u “hortelano”, para sugerir el arduo proceso de la persuasión, de la seducción, del cortejo, del enamoramiento.

Duardos: Señora, soy singular
hortelano;
mas esta tierra es tan fuerte,
que pienso que el trabajar
será vano.
Cavaré de corazón
y regaré con mis ojos
lo sembrado.
No cansará su pasión,
porque mis tristes enojos
son de grado. (vv. 966-976)

También conviene advertir la referencia que se hace al robo de la dama por la huerta, esto es, a cuando el galán enamorado, tras haber llevado a cabo un laborioso esfuerzo de conquista, el cual pasa por abandonar su identidad durante un tiempo en la huerta, al fin, logra llevarse a su amada con él. No obstante, esta referencia también guarda otras connotaciones que se analizarán con detalle en el capítulo dedicado al estudio del espacio dramático del jardín en la dramaturgia hurtadiana.

Como hemos podido observar, son muchas las intertextualidades entre la *Tragicomedia de don Duardos y Más merece quien más ama*; no obstante, también hay que considerar las diferencias que presentan y que hacen que la pieza hurtadiana no sea una simple copia de la fuente.

Una de las diferencias la encontramos en la finalidad del uso del disfraz de jardinero. Si en el personaje de Gil Vicente, don Duardos se disfraza de jardinero en la búsqueda del amor verdadero, pues su propósito es enamorar a Flérida, ya no por su estandarte, sino que por su valía personal; el de Hurtado, Rosauero, lo hace para poder estar cerca de su amada y tener opciones y facilidades para conquistarla. Por tanto, Mendoza se acerca más a esas derivaciones del tipo teatral que representa don Duardos, que llevan a cabo las comedias del Barroco¹⁹⁹, que a la obra original.

En esas derivaciones encontramos a esos nobles que huyen de cuestiones políticas o personales y que buscan refugio en el campo; a esos héroes-villanos que han sido criados en el

199 Muchos dramaturgos barrocos utilizan la máscara del jardinero, aunque haciendo las adaptaciones oportunas respecto a la base duardiana. Véase el caso de Tirso de Molina, que hace un gran uso de este tipo en obras como *La venganza de Tamar*, donde el galán finge ser hijo del hortelano, o *La huerta de Juan Fernández*, en la que el personaje de Hernando se disfraza de jardinero para estar junto a su amada Laura; o de Lope de Vega, que, en *El soldado amante*, hace que su personaje noble se “rebaje” a ser un simple jardinero para cortejar a una dama.

campo (a diferencia del tipo del salvaje, criado en selvas y con fieras), forzados a vivir sin los privilegios de la condición a la que pertenecen por desconocimiento de sus ilustres orígenes, y que sienten un desasosiego que, en muchas ocasiones, ya sea por la soberbia inherente a la nobleza, ya sea por el amor que impulsa a ser mejor, les lleva a descubrir su verdadero abolengo; o a esas damas que se disfrazan de aldeanas para perseguir o vengarse de un amante infiel, o para pretender y conseguir al galán de quien están enamoradas. A esta última derivación es a la que se hace referencia, explícitamente, en *Más merece quien más ama*:

Rosauero: Culpa agora muy despacio
las Comedias, en que tantas
mal ofendidas Infantas,
sin decoro de Palacio,
se huyen cada momento,
siendo Palacio un sagrado,
adonde no entra el cuidado,
ni se atreve el pensamiento. (f. 205r)

Con estas palabras, Hurtado, que sabía muy bien para quién trabajaba y cuál era el fin de su teatro (entre otras cosas, estar al servicio de la monarquía), hace un paréntesis en *Más merece quien más ama*, para aclarar que lo que cuentan las comedias respecto a las damas de Palacio, es incierto, es pura ficción, puesto que el decoro en la corte es “sagrado” y, ya no es que no se transgreda, sino que ni se piensa en ello.

Otra derivación de la impronta duardiana la encontramos, precisamente, en el personaje más estimado en la pieza: Fidelina. La Princesa, así como don Duardos, oculta su fama porque quiere ser amada por su esencia. La diferencia entre ambos personajes radica en que, si en la *Tragicomedia* de Gil Vicente, don Duardos tiene una buena fama y esconde su nombre simplemente para comprobar que Flérída lo ama como persona y no por la posición social que ocupa; en el caso del personaje hurtadiano, la ocultación de la identidad juega un papel invertido: la Princesa quiere esconder su mala reputación, debido a su carácter déspota, para que ese hombre que la acaba de flechar no huya despavorido. La ocultación de su identidad permitirá darle la oportunidad y el tiempo necesario para que la conozca realmente y pueda amarla por lo que conozca personalmente de ella, sin dejarse influir por los rumores de mujer cruel, imposible de alcanzar y de cortejar, y difícil de tratar que muy seguramente prevalecerían.

Felisardo: Dime, ¿quién eres?
Princesa: No espero
decirlo, tan ciega estoy (*Aparte*)
que he de encubrirte quién soy
porque creas que te quiero.

Yo soy una cazadora,
que en este monte escondido
gente y noticia he perdido
y soy quien no soy agora.

Princesa: ...
¿Quién eres hombre que das
tal guerra al alma? (f. 203r)

Princesa: No me nombre
nadie agora. (f. 204r)

Princesa: No quiero
que le acobarde mi nombre.
Felisardo: ¡Ay, Cielos! ¿Quién eres, señora mía?

Princesa: Quien menos de amor sabía
y ya sabe más de celos. (f. 203v)

Sin embargo, como su fama es verdadera y su carácter realmente es arrogante y orgulloso, su amado Felisardo pronto se dará cuenta de que solo es comprensiva y cariñosa con él y que al resto del mundo, sobre todo hombres, lo trata con desprecio, algo que ni mucho menos aplaudirá.

Felisardo: Mira que debo, señora,
la vida.

Princesa: ¡Ay, Dios! ¡Qué rigor!
¿Cómo la vida, señor?

Felisardo: A este mancebo que agora
pudo hacer su heroica espada,
que de seis traidores quede
yo vitorioso.

Princesa: ¿Este puede
tener valor para nada?

Felisardo: ¿Pues en hombre tan gallardo
puede faltar?

Princesa: Y a quien más aborrecía,
y aun confieso que aborrezco,
era a un confiado, a un lindo,
dos veces se llama necio,
presumido Felisardo,
que osado de sus desprecios,
fiaba el ser de mi vida
falso, esquivo, ingrato dueño.

(f. 208v)

El aborrecimiento que abiertamente expresa Fidelina por Rosauero-Felisardo apabulla, en un principio, al verdadero Felisardo que prefiere no confesar su nombre ni deshacer la confusión por miedo a ser rechazado por la mujer que lo ha incendiado.

Felisardo: mas que me acobarda,

cuando de mi fe desvía,
si ella en quererme porfia,
y mi nombre le da pena,
y está de mí más ajena,
cuando más dice que mía.

(f. 208v)

Sin embargo, en algún momento, se plantea ser valiente y decir quién es en realidad.

Felisardo: ¿Diré quién soy? Si por mí
no me quiere, quedo en calma. (f. 208)

En este sentido, se acerca a la opinión de don Duardos de que el amor o el desprecio de un amante no tiene que depender del estatus social del amado ni de lo que se dice de uno, pues hay que detenerse a conocer realmente a las personas para sacar conclusiones propias y no dejarse llevar por lo que dicen los demás. Por eso, Felisardo, tras saber que la joven que le brinda amor es Fidelinda (“Yo soy Fidelinda, yo,/ que no lo dije primero,/ porque lástima me tengas,/ antes que me tengas miedo”, p.22), dice:

Felisardo: Si también la aborrecía
por vana, ya perdoné
la vanidad que escuché. (f. 208v)

No obstante, cuando vea la crueldad con la que trata una y otra vez a Rosauro (al que confunden con él), pronto se desengañará y cambiará de parecer.

Felisardo: No es recompensa
de su locura su amor.
Ya no quiero más favor
escondido en una ofensa. (f. 209v)

Esto exclama ante un Burón y un Rosauro sorprendidos por su reacción, pues no entienden que prefiera ser leal a su condición de caballero (que le obliga a estar siempre agradecido a quien le ha salvado la vida: *Felisardo:* “Voy con él,/ que si en ver que me libró/ de morir te desobligas,/ es bien, pues tú le castigas,/ que se lo agradezca yo”, f. 209v), antes que servir a su amada. No obstante, no solo lo hace por un tema de lealtad caballeresca, sino que, también, por un tema de venganza contra la Princesa, pues se siente vilipendiado y nota su orgullo y soberbia heridos, al ver su ofensa reflejada en un tercero.

Felisardo: ofendido de su ofensa,
 que me toca su defensa,
 si en él me ofenden a mí. (f. 209r)

Esos desdenes ajenos que sabe que, en el fondo, van dirigidos a él se dan en más de una ocasión, aunque destacan principalmente dos: el que corresponde a ese momento en el que, en presencia de Felisardo, Rosauero es tratado cruelmente por la Princesa, incluso después de haberse comportado como un gran caballero defendiéndolo del ataque desigual y por sorpresa de Rugero y Florindo; y el que, fruto del equívoco del criado de la Princesa, hace que reciba una carta de Fidelina cargada de crueles palabras de desprecio para Felisardo. Este segundo ataque de la Princesa despertará una furia y una sed de venganza en Felisardo que lo llevarán a trazar una *vendetta* que le vendrá tejida casi sin buscarlo. De pronto, ve a Felisbella y decide que será la persona indicada a quien hablar para ofender y encelar a la engreída Princesa: “Esta es Felisbella,/ disculparse puede en ella/ la justa venganza mía” (f. 209r). Justa porque, sin conocerlo personalmente, ha juzgado y condenado su nombre. Y digo su nombre y no su persona porque, a pesar de ser Felisardo, es bien tratado por la Princesa mientras desconoce su nombre. Y, en cambio, es tratado cruelmente Rosauero, a quien le han atribuido, sin saberlo, un nombre que no le pertenece y que lo hace víctima de la crueldad de Fidelinda. Así pues, a Rosauero le perjudica la ocultación de su nombre real, aunque lo cierto es que, no es que él haya decidido vivir en el anonimato, sino que, ni tan siquiera se le ha dado la oportunidad de decir quién es (*Princesa:* “Sin duda es este el gallardo,/ y animoso Felisardo,/ que fiado, y que enfadoso/ ¡venía de hallar amor!/ ¡Y no ha de hallar cortesía!” , f. 206v). Ha sido la Princesa quien, basándose en su creencia de que ningún caballero sensato se atrevería a pretenderla a sabiendas de su fama de desdeñosa, ha deducido que ese que le dedica bellas palabras solo puede ser el soberbio Felisardo, el cual se piensa el único capaz de rendirla. Por eso, sin la menor intención de corroborar su suposición, se refiere a Rosauero con el nombre de Felisardo.

Princesa: Sin duda es este el gallardo
 y animoso Felisardo,
 que fiado y que enfadoso
 venía de hallar amor!
 Y no ha de hallar cortesía

 ...
Clorinda: ¿De qué sabes tú, señora,
 que es Felisardo? Yo creo
 que erró el Pintor.

Princesa: Yo lo veo
 en que le aborrezco agora.

 ...
Princesa: ¿No lo confirma lo hallado
 de este necio a lo divino?
 Si no es Felisardo, ¿qué hombre

Lo que no pensó es que existía algo más fuerte y, evidentemente, más puro que la soberbia capaz de enfrentarse a su fama de cruel: el amor, ese sentimiento que siente Rosauero por Fidelinda, y que es la fuerza que todo lo puede (*amor omnia vincit*, tópico literario muy utilizado en el barroco).

Sin embargo, no todos los personajes están tan ciegos como la Princesa, por lo que hay quienes, a partir de la observación, ponen en entredicho que Rosauero sea realmente Felisardo, pues, del mismo modo que, por mucho que un noble se disfrace de rústico, su forma de hablar y su buen comportamiento lo acaban delatando (*Flérida*: “creer no quiero/ que es villano”, vv. 1168-1169), la actitud y las reacciones de Rosauero antes las reprochables contestaciones de la Princesa, evidencian que no pueden corresponder a un carácter déspota como el que se dice que tiene el altivo Felisardo.

<i>Felisbella:</i>	Este el esquivo se llama Felisardo, esto es mentira, que tierno el necio la mira, él miente o miente la fama.	<i>Felisbella:</i>	El triste la quiere bien, no es Felisardo, se engaña el mundo.
	(f. 206v)		(f. 215v)

De hecho, Felisbella, tras preguntar directamente a Burón quién es su señor y no obtener una respuesta clara (*Felisbella*: “Digno es el nombre”/ *Burón*: “No puedo, solo del hombre,/ diré fortuna y costumbres./ Él es un hombre en el mundo,/ de un grande Estado heredero,/ y con valor de primero,/ tiene agrado de segundo”, “Hace versos al intento,/ que le merece su pena,/ no de los que muestran vena,/ sino solo entendimiento” o “No hay queja de su sombrero,/ ni de su lengua un agravio,/ tan cuerdo, secreto y sabio,/ cortés, galán verdadero”, f. 209r), piensa en un modo con el que descubrir cómo piensan realmente los dos pretendientes de su hermana, para determinar cuál de los dos le conviene más a la Princesa.

<i>Felisbella:</i>	Ya es forzoso, este examen he de hacer de estos hombres.	(f. 214r)
--------------------	--	-----------

Para ello, Felisbella trazará una industria al más puro estilo de la comedia de enredo:

<i>Felisbella:</i>	Si el Francesillo no yerra el recado, yo seré quien hable a su amo, y sabré si quiere a mi hermana.	(f. 212r)
--------------------	--	-----------

Felisbella: No me pesa,
pues me finjo la Princesa. (f. 214r)

Felisbella, cubierta, pensaba hacerse pasar por la Princesa y provocar que Rosauero-Felisardo confesara sus verdaderos sentimientos e intenciones con ella. Sin embargo, la industria se tuerce debido a un cruce de trazas que, una vez más, lleva el equívoco a la comedia.

Rosauero: ¡Traidor, infame!
Burón: ¿Qué culpa
tengo yo, si en esta tierra
mienten las Infantas?
(f. 212r)

Felisbella: No te entiendo, Burón.
Burón: ¿No dijiste, que tu hermana,
allá, no sé por qué historia,
a mi amo quería ver?

Felisbella: Sí dije.
Burón: Debe de ser
muy estéril de memoria.
¿No se acuerda?

Felisbella: ¿Pues quién
le habló en ello?

Burón: Fue forzoso
que mi amo.

Felisbella: ¡Qué enfadoso!
¡Qué atrevido! (f. 213v)

Burón, tras pactar con Felisbella el encuentro entre su amo y la Princesa, entiende, erróneamente, que el criado que irrumpe en escena precisamente en el momento en el que Burón está informando a Rosauero del supuesto interés de Fidelina de encontrarse con él, que el destinatario de su mensaje es su señor.

Burón: la Princesa quiere amarte,
informada de quién eres.
Su hermana, la Infanta hermosa,
me llamó y con su risueña
salada boca pequeña,
que otro dijera de rosa,
me dijo.

Rosauero: Mientes.

Burón: Por Dios. (*Entra un criado*).

Criado: ¡Oh, lo que me cuesta hallaros!
Su Alteza manda buscaros.

Burón: Créelo, demonio.

Rosauero: ¿A mí?

Criado: A vos;
y a las doce en punto, en fin,
os aguarda.

Rosauero: ¿Por qué puerta

Criado: de la Quinta?
 Por la huerta.
 Rosauero: ¿No dijo por el jardín?
 ¡Malo! Aforremos los pechos
 por si acaso. (f. 211r-212v)

La confusión del criado “tonto” que no cumple correctamente con su misión, provoca un gran *imbroglio*, pues hace que se crucen las industrias pensadas por las dos hermanas de la comedia. De este modo, Fidelina se encuentra con quien pensaba que ya había alejado definitivamente con una carta cargada de desprecio: Rosauero. Ante tal encuentro imprevisto, la Princesa, lejos de bloquearse, reacciona rápidamente y empieza a decirle en persona todo aquello que le había escrito por carta, actitud que sorprende negativamente a Rosauero que jamás pensó que una cita concertada por la propia Princesa se convirtiera en un desagradable encuentro.

Tras aguantar estoicamente el cruel y detestable carácter de Fidelina, Rosauero se dirige airado hacia Burón para recriminarle su “engaño”, lo cual sorprende al criado que, simplemente había hecho de transmisor de un mensaje, pues ni tan siquiera había ingeniado él la traza. A su vez, Burón, cuya labor había sido cuestionada, va en busca de Felisbella para acusarla de haberlo engañado y de haberle hecho quedar como un embustero ante su amo. Felisbella, desorientada con esas noticias, reacciona, como su hermana, con un buen ataque.

Felisbella: Hizo mi hermana muy bien
 si avisó que por la huerta,
 ¿no era señal que encubierta
 quería verle? El desdén
 fue muy justo, y no se llama
 engaño el que ha sido error,
 que aún a sí mismo el amor
 debe negarse una dama.
 Vuelve y dile que por seña
 estará un lienzo.
 Burón: El mejor
 para señuelas de amor
 son las tocas de una dueña.
 Felisbella: Dale al pueblo esas malicias
 y a tu amo avisa. (f. 213v)

Felisbella se sale por la tangente y, astuta y rauda, organiza un nuevo encuentro que le permita su propósito.

Esta nueva traza sí permite el anhelado encuentro y permite a Felisbella aseverar que Rosauero no es ese famoso Felisardo altivo por el que ella siente interés y gusto por el simple hecho de ser diferente al resto de hombres, esto es, por no rendirse a su hermana y por aborrecerla.

Felisbella: ¡Albricias pido a la vida!
No es este, el otro merece
mi estimación y favor
y que le pague mi amor
cuanto a mi hermana aborrece.
Dejarle en su engaño quiero,
prosiga y canse a mi hermana. (f. 215v)

Por su parte, la Princesa, henchida de celos tras haber visto hablar amigablemente a su hermana con su amado, ingenia una industria con el fin de descubrir si se corresponden. La traza consiste en citar a Felisardo en nombre de Felisbella para tener un encuentro a solas.

Princesa: con industria he llamado
este infiel, que de un amado
se hace luego un enemigo.
Que de parte de mi hermana
le llamase le advertí,
los intentos veré así
de un falso y de una villana. (f. 212v)

Pero, como hemos podido comprobar en la explicación de la traza de Felisbella, la “fábrica” de Fidelina se ve en peligro por la aparición de Rosauero, de quien ella creía haberse deshecho con una carta cruel.

Rosauero: ¿Pues he merecido poco?
Si tú me mandas.
Princesa: Espera,
¿qué te mandé?
Rosauero: Que a las doce
te viese.
Princesa: ¡Todo lo erró
(¡ay, triste!) aquel necio! ¿Yo?
Rosauero: Por la huerta.
Princesa: Quien conoce
quien soy, villano atrevido,
¿esto presume de mí?
Lo que yo te mandé a ti,
viendo tu desvanecido
loco intento, fue volverte,
en leyendo mi papel,
sin esperar después de él
el desengaño en tu muerte.
Y otra vez y aún otras ciento
te lo mando agora, vete (f. 212r)

Como podemos ver, pronto pone remedio a ese error y consigue estar sola para comprobar si Felisardo acude a la fingida cita con Felisbella. Y poco se hace esperar su llegada. Felisardo se

presenta en el lugar concertado y confirma los peores temores de la Princesa: corresponde a su hermana y la aborrece a ella.

Felisardo: A gozar su dicha
viene vuestro Felisardo,
hermosa Infanta.
Princesa: ¿Qué aguardo?
¡Ay, tal pena! ¡Ay, tal desdicha!
¡También piensa que mi hermana
le quiere! ¡Ay, tal variedad!
¡Viose mayor necesidad!
¡Ay, tal hombre!
Felisardo: Si por vana
la Princesa me cansó,
ver que me quiso tan presto,
me ha cansado más.
Princesa: ¿Qué es esto?
Le canso y le quise yo? (f. 214r)

Respecto a cómo se descubre quién es quién, cabe decir que es la casualidad la que facilita en el descubrimiento. Rosauero oye cómo dos criados que andaban buscando a su amo desaparecido en el campo exclaman:

1: Sin duda es él, que testigos
son su traje y talle airoso.
2: ¡Oh, Felisardo famoso!
Entra Rosauero
Rosauero: ¡Este es Felisardo!
Felisardo: Amigos,
no fue nada la caída. (f. 213r)

Esta será la primera de una sucesión de revelaciones que conducirán al desenlace de la comedia, puesto que Rosauero pondrá cara a aquel por quien es confundido y odiado. Esta información le será vital en esa escena en la que, al fin, entenderá por qué la Princesa siente tanto aborrecimiento por su persona sin ni tan siquiera conocerlo. Y es que lo ha confundido con Felisardo, el cual, como le aclarará, no es él, sino que, precisamente, es ese por quien siente tantos desvelos.

Rosauero: ¿A quién llamas Felisardo?
¿Yo Felisardo? ¿Qué dices?
Princesa: ¿No eres Felisardo?
...
Rosauero: Oye, y sabrás que debiste,
y aún lo que debes a un alma,
que ama, siente, calla y sirve.

...

Hijo soy del Duque Carlos,

...

Del gran Duque de Borgoña
es hija mi madre, estirpe
famosa, que ha dado al mundo
tantos ilustres Felipes.

...

Ese Príncipe que adoras
es Felisardo

...

Y yo el Príncipe Rosauero. (f. 216r)

Ahí es cuando la Princesa reconoce su gran error y se arrepiente de su comportamiento con él, pues representa todo lo que siempre había anhelado y exigido a un hombre para hacerlo digno de su atención y estima.

Princesa: Fuiste
de quien en todos los hombres
en mis pensamientos hice
mi estimación. (f. 217v)

Como se puede observar, aunque la comedia empiece con una Princesa presumiendo de que, gracias a su actitud desconfiada y desdeñosa, difícilmente, sufrirá o será ejemplo de escarmiento, como lo fueron tantas otras (*Princesa:* “experiencias no dé mi desventura/ del estrago común de hermosa”, f. 201r), paradójicamente, acaba con una Fidelina desengañada, víctima de los desdenes de un hombre.

Así pues, al final, su altivez y soberbia no han sido buenos aliados para su propósito y, de alguna manera, la han hecho ridícula ante un espectador que, mientras ve a una Princesa que, muy segura de sí misma, cree tener todo bajo control y que está convencida de que está actuando tal y como se debe para no errar con los hombres, en realidad, y sobre todo desde el momento en el que se enamora de Felisardo, pasa a ser quien menos sabe de lo que está ocurriendo a su alrededor, pues ignora mucha información que otros, como Felisbella, si no saben a ciencia cierta, al menos, sí intuyen. Esto es debido a que Fidelina presenta las siguientes actitudes opuestas: por un lado, a su negación a observar y a su obstinación de dar por sentado cosas sin ni tan siquiera valorarlas desde la humildad; y, por otro lado, a la debilidad que le causa el amor: *Princesa:* “Ya se muestran contra mí/ los medios de mi flaqueza”, f. 212v; *Rugendo:* “Ya se templó su desdén”, f. 204r; *Clorinda:* “Solo hasta no querer/ cualquier dama es desdeñosa”, f. 204r; o *Felisbella:* “se perdió en la blandura”, f. 205v.

En conclusión, son múltiples las reminiscencias en *Más merece quien más ama* a motivos que inaugura o, como mínimo, están presentes en la *Tragicomedia de don Duardos*. De todos, quizás, el que más destaca, dejando a un lado la concreción en la máscara del jardinero, es aquel sobre el que gira toda la comedia hurtadiana: la ocultación de la identidad de los personajes, juego de enmascaramiento que, si en la pieza de Gil Vicente presenta un único jugador (don Duardos), en la obra mendoziana, tiene múltiples participantes, aunque con diferentes disfraces que a veces ni pueden llamarse como tal. Esos múltiples jugadores son, principalmente, los tres componentes de ese triángulo amoroso que conforman la Princesa, Felisardo y Rosaura²⁰⁰. Todos, por uno u otro motivo, en algún momento, han cambiado su identidad, ya sea por decisión propia, llevados por las circunstancias, conscientes de que están siendo confundidos con otros o desconociendo dicha confusión; de modo que son hombres y mujeres sin nombre, *sensu stricto* y no en el sentido donjuanesco, por un tiempo, y cada uno de ellos lo es por razones distintas.

Estos cambios o ausencias de identidad darán lugar a confusiones y, por tanto, contribuirán tanto a mantener la tensión dramática como al desarrollo de la comedia.

Estas confusiones se mezclarán con industrias llevadas a cabo intencionadamente por los personajes y otras dadas por las circunstancias o motivadas por la casualidad o los equívocos de actantes torpes (criado tonto) que darán forma y estructurarán toda la comedia.

2.2.3.2. Alusiones duardianas y otros disfraces en *Querer por solo querer*

Si bien en *MMQMA* las referencias a la *Tragicomedia de don Duardos* contribuyen al desarrollo dramático, en *QPSQ* son la aventura caballeresca, el cumplimiento del deber como caballero y la no aceptación de Claridiana de las imposiciones amorosas, lo que, principalmente, genera la trama. Por tanto, aunque sí encontramos alusiones duardianas y equívocos de identidad, no son los principales elementos dinamizadores de la pieza; no obstante, sí que su presencia es recurrente y es importante para entender uno de los conceptos amorosos que Hurtado vuelca en *QPSQ*. Por este motivo, merece una mención y aunque sea un breve análisis en este capítulo dedicado a las influencias gilvicentianas en Hurtado de Mendoza.

Así como Gil Vicente, en su *Tragicomedia* introduce a don Duardos, un personaje noble que se disfraza de hortelano para estar cerca de su amada y enamorarla por su esencia y no por su

²⁰⁰Se dice principalmente porque, aunque en este grupo también podríamos incluir a Felisbella, preferimos dejarla fuera debido a que, mientras los otros tres son confundidos por otras personas, en el caso de la Infanta esto no es así. Su papel es más propio de la típica dama tracista de la comedia nueva que, escondiendo su cara en la oscuridad, se hace pasar por otra persona para indagar sobre un tema que le inquieta.

riqueza, en *Querer por solo querer* Hurtado de Mendoza incluye a Celidaura, una joven que en más de una ocasión adoptará el disfraz de villana para camuflar su verdadera identidad por motivos muy similares:

Celidaura: En este traje
y en el villano lenguaje,
rudamente disfrazado
no hay peligro que temer.
(vv. 2117-2120)

Celidaura: Si enamora la beldad,
¿qué importa ser labradora?
Pero mejor enamora
belleza y comodidad.
(vv. 2352-2355)

En los tres ejemplos, vemos como la princesa busca intencionadamente que nadie y, mucho menos, Felisbravo, el joven al que acaba de encontrar dormido en el campo con su retrato, la vincule con la nobleza. Desconoce quién es y el motivo por que posee su imagen, así que opta por llevar a cabo sus pesquisas de la mejor manera que entiende que puede hacerse en esos tiempos en los que las ansias de poder y de riquezas mueven las relaciones sociales, las cuales han dejado a un lado la sinceridad y honradez: vistiéndose con traje de villano.

Y es que Celidaura, así como todos los asistentes al espectáculo teatral mendoziano, es plenamente consciente de que solo si se mantiene desconfiada evitará el peligro de ser engañada, de ahí que se presente ante Felisbravo como labradora (v.2119) o serrana (v.2229 y v.2394).

Celidaura: Si me busca reina, vea
que soy una labradora.
(vv. 2342-2343)

Felisbravo: Zagala, llégate a mí,
dime si otra vez te vi.
(vv. 4258-4259)

Lo rural era poco atractivo en una sociedad en la que imperaba el gusto por lo noble y rico, de modo que un disfraz rústico era perfecto para descubrir el verdadero pensamiento e intenciones de un recién conocido. Así pues, de alguna forma, en los versos citados arriba pueden observarse reminiscencias al motivo por el que don Duardos decide hacerse pasar por hortelano ante Flérida.

No obstante, conviene advertir dos diferencias importantes entre el motivo original y el recreado por Hurtado: el sexo del personaje disfrazado y la finalidad última del disfraz. Lejos de ser un hombre el que decide vestir como no corresponde a su estatus y esencia, en *Querer por solo querer* es una mujer la que toma esta decisión: Celidaura. Y lo hace no con la intención de acercarse y enamorar a Felisbravo, propósito que sí perseguía don Duardos con Flérida, sino que con el fin de descubrir el motivo por el que ese hombre que ha encontrado en el campo durmiendo tenía su retrato entre sus brazos. Sin embargo, de esta afirmación no debe deducirse que Celidaura no tuviera ningún tipo de interés por el joven príncipe persa, pues, todo lo contrario, poco a poco, la curiosidad y el desconcierto darán paso a los celos y, por tanto, se podrá vislumbrar cierta

correspondencia amorosa que culminará en matrimonio. No obstante, este no era el propósito de Celidaura al disfrazarse, pues para la princesa tártara el disfraz, lejos de ser una estrategia de enamoramiento, siempre es un método para extraer información sin correr peligro²⁰¹. Lo hemos visto con Felisbravo, pero también podemos observarlo en su relación con Claridiana o con Claridoro.

Celidaura: verlo disfrazada espero²⁰². (v.1173)

Es evidente que el traje de villana le da seguridad y le permite moverse con mayor libertad; no obstante, así como le sucedía a don Duardos, no le es fácil ocultar su naturaleza noble. De hecho, Claridoro, Floranteo y Claridiana pronto se percatarán de que bajo esas ropas de serrana, en realidad, se encuentra la gran Celidaura:

Claridoro: ¿Qué es esto que miro allí?
¿No es Celidaura que en traje
de villana (¡qué rigor!)
es agravio de mi amor
y de su grandeza ultraje?
(vv. 2417-2421)

Floranteo: Esta presumen, señora,
que es Celidaura.

Claridiana: Una reina
tan celebrada, que reina
su nombre en la fama agora,
¿que esté disfrazada quieres
en Arabia? (vv. 2530-2535)

Claridiana: No sois villana, graciosa
villaneja, ¿en el castillo
que buscáis?

Celidaura: Quiero decillo
a ver la encantada hermosa
y el bollicio de esta guerra
vengo, que soy inclinada
solo al *chis chas* de la espada
como dicen en mi tierra. (vv. 2566-2573)

Sin embargo, estos no son los únicos personajes que se dan cuenta del disfraz de la reina de Tartaria. Felisbravo, aunque no es tan rápido a la hora de identificar a Celidaura bajo el disfraz de labradora, sí que desde el principio cuestiona que la belleza y nobleza que irradia pertenezcan a una simple serrana.

201 Roselinda reconoce que Celidaura tiene un carácter curioso.

Roselinda: En tu varonil beldad / solo la curiosidad / te ha quedado de mujer. / El saber quién es un hombre, / ¿qué te importa?

Celidaura: Si traía / mi retrato, ¿no sería / locura ignorar su nombre, / pudiendo sabelle agora? (vv. 2121-2128)

202 Celidaura pronuncia estas palabras cuando llega al Palacio encantado de Claridiana y se topa con que Felisbravo y Claridoro se encuentran en la tesitura de tener que combatir para rescatar a la princesa de Arabia.

Felisbravo: ¡Oh, belleza soberana!
 ¡Oh, milagro en quien se ve
 del cielo el semblante agora,
 tanta hermosura y grandeza
 en la villana corteza
 de una humilde labradora!
 Esta es reina celebrada,
 valerosa y presumida,
 de engaños está vestida
 toda esta selva encantada. (vv. 2254-2263)

Si bien Felisbravo pudo reconocer a la dama del retrato en quien se presentaba como una simple villana, pronto le hicieron pensar que era un loco o un dormido que veía ante sí lo que ansiaba. Y es que Celidaura, como si de una encantadora se tratara, logra que Felisbravo crea su palabra. Cabe advertir, pues, en estos pasajes de confusión de Felisbravo, la mezcla del motivo duardiano con los cervantino-quijotesco del sueño, del mito de los encantadores y de la locura, los cuales no solo tienen presencia en *Querer por solo querer*, sino que también en otras obras mendozianas; de ahí que se haya analizado pormenorizadamente en “Un recorrido por los sueños literarios” y en “Cuando los libros de caballerías saltan a escena”.

Por otra parte, es interesante observar que no solo Celidaura utilizará el disfraz en *QPSQ*. Felisbravo será otro personaje que se vestirá de villano, en concreto, en dos ocasiones: cuando se hace pasar por criado del príncipe persa Felisbravo, el cual, supuestamente, lo ha enviado a comprobar si la belleza de la reina tártara es tanta como la que refleja su retrato²⁰³; y cuando se viste de villano para espiar y calcular el contingente enemigo, ese contra el que debe combatir para ayudar a Claridiana a reponerse en su reino²⁰⁴.

De los dos, quizás, el que cobra mayor relevancia es el segundo disfraz, ya que en la reacción de Felisbravo al ser capturado por el Capitán podemos observar la intención hurtadiana de crear un efecto espejo en la obra entre los comportamientos de Celidaura y Felisbravo. Con esto se quiere decir que este disfraz permite al espectador revivir una escena previa, esa en la que

203 *Felisbravo:* Un príncipe tiene Persia
 que es Felisbravo su nombre,
 nueva gloria de las gentes,
 alta envidia de los dioses.
 ...
 El príncipe enamorado
 ...
 me manda que por la posta
 venga a Tartaria y me informe
 si el retrato de su dueño
 le miente las perfecciones. (vv. 4293-4364)

204 *Felisbravo:* No hay peligro mayor que el propio miedo,
 disfrazado he de ir. (vv. 4950-4951)

Felisbravo se siente confuso al ver como la dama del retrato le niega ser ella. Del mismo modo, ahora es Celidaura la que se sentirá confundida al reconocer en quien dice ser un simple espía a su amado Felisbravo.

Celidaura: ¿Qué veo?
 ¿No es Felisbravo? La ira
 me lo acuerda, que le mira
 la venganza y no el deseo. (vv. 4982-4985)

Celidaura: No, no, yo sé que no es villano.
 ¿Esto negaréislo vos?
Felisbravo: Villano solo el vestido. (vv. 4989-4992)

De alguna forma, Felisbravo se ha comportado tal como lo hizo Celidaura en el pasado.

Por último, hay que mencionar el disfraz de Claridiana, el cual se asemeja al que toman las damas de la comedia nueva.

Felisbravo: El varonil traje airoso
 te encubre, aunque la belleza
 y la tierna gentileza
 me dicen, mancebo hermoso,
 que te debo conocer. (vv. 4497-4501)

A pesar de las semejanzas con el hábito masculino que toman las damas de la comedia de enredo para conseguir sus objetivos, conviene observar una diferencia importante entre la intención que persigue Claridiana al vestirse de hombre y las que pudieran tener damas como la de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina. Si estas se disfrazaban para tener libertad de movimiento en esa aventura que suponía luchar para conseguir que su amado se comprometiese con ellas, Claridiana lo hace, ya no para acercarse a Felisbravo y obtener su correspondencia, sino que para que la ayude a recuperar ese reino que ha perdido injustamente, pues le ha sido arrebatado por no querer aceptar a Floranteo como esposo.

Claridiana: Por noble y no por amante,
 llego a pedirte socorro,
 que del más constante y fino
 oigo mucho y fio poco.
 Restituye a Claridiana
 en su reino, que animosos
 con tu nombre los leales
 serán terror de los otros. (vv. 4545-4552)

Claridiana traspasa el reclamo del libre albedrío en el amor, que es lo que la mayoría de damas de comedia claman con sus actos, al poner en evidencia la injusticia y la necesidad imperiosa de reparar el desvarío de poder destituir a la heredera a un trono y de poner en su lugar a quien por sangre no pertoca por el simple hecho de no haber tomado marido, como si el buen gobierno solo fuera cosa de hombres.

2.2.4. Un recorrido por los sueños literarios

Muchos son los temas que han llevado a los grandes filósofos de la historia a reflexionar horas y horas sin que ello implicara llegar a ninguna conclusión convincente o definitiva. Véanse los eternos debates sobre el origen de la vida, sobre qué debe haber después de la muerte o sobre el complicado, por no decir imposible, discernimiento entre sueño y realidad. No obstante, de todos ellos, si hay un tema que preocupa principalmente a los pensadores del XVII, ese es el de la dificultad del ser humano para distinguir la realidad de lo onírico.

Desde la Antigüedad hasta hoy, la humanidad se ha ido planteando cuestiones como las siguientes respecto a ello: ¿verdaderamente existimos? ¿Lo que creemos vivir siempre es real? ¿Es realidad aquello que percibimos como tal? ¿O, quizás, todo es fruto de un sueño? ¿Cómo sabemos cuándo estamos viviendo y cuándo estamos soñando? Los presocráticos, Platón con su mito de la caverna, Descartes o Pascal son algunos ejemplos de mentes prodigiosas que dedicaron gran parte de sus vidas y escritos a intentar dar respuesta a tan magnas inquietudes.

Pues, ¿cómo sabremos que los pensamientos que se nos ocurren durante el sueño son falsos, y que no lo son los que tenemos despiertos, si muchas veces sucede que aquellos no son menos vivos y expresos que estos?...

René Descartes, *Discurso del método* (1637)

Veo tan manifiestamente que no hay indicios concluyentes, ni señales suficientemente seguras por las que se pueda distinguir claramente la vigilia del sueño, que me quedo totalmente asombrado; y mi asombro es tal, que es casi capaz de persuadirme de que duermo.

René Descartes, *Meditaciones metafísicas* (primera meditación)

Los sueños son todos diferentes, y... lo que en ellos se ve afecta mucho menos que lo que se ve despertando, a causa de la continuidad... Porque la vida es un sueño, algo menos inconstante.

Blas Pascal, *Pensamientos* (1656-1662)

Sobre estas cuestiones también reflexionaron, a través de sus personajes, los literatos del XVII. Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega o Calderón son algunos ejemplos de autores barrocos que dejaron huellas en sus obras de estos desvelos; algo que tampoco debe resultarnos extraño, puesto que toda manifestación artística suele hacerse eco de las preocupaciones humanas de cada momento. Así pues, a sabiendas de la fuerte presencia, ya sea explícitamente, ya sea mediante alusiones, de dicha preocupación en gran parte de las obras del XVII, vale la pena preguntarse qué es lo que debió llevar a un gran contingente social a plantearse este tipo de incógnitas.

En realidad, este dilema filosófico cobra especialmente sentido si se atiende a las circunstancias históricas, sociales y políticas que tocaron vivir en el Barroco. Unas circunstancias que remiten a una dura realidad que hace que muchos prefieran ilusionarse con que, quizás, esa vida fugaz, triste e infeliz, no sea más que una irrealidad fruto de una ilusión mental; pues, de la misma forma que, cuando soñamos, el sueño es tan real y capaz de despertarnos unos sentimientos tan potentes como los que sufrimos²⁰⁵ o disfrutamos cuando creemos estar despiertos, ¿quién nos asegura que lo que consideramos vida no es sueño o que lo que denominamos sueño no es realidad? La línea que separa la realidad de la ficción es tan sutil que, ¿quién nos asevera que, cada vez, que tenemos la sensación de despertarnos de un sueño, no es fruto de otro sueño, y que no estamos inmersos en la espiral del sueño eterno?

Como apuntaba Descartes, nadie, absolutamente nadie ni nada, nos puede resolver empíricamente esta duda que la filosofía, la literatura y, muy especialmente, el teatro reflejan de forma reiterada. Dicho esto, cabe matizar que los textos literarios no solo se hacen eco de esta inquietud barroca, sino que también del resto de preocupaciones del XVII, las cuales se perciben no solo en el hecho de que se cultiven determinados temas, sino que, también, en el modo de construir las obras. No es casual que una de las técnicas de “arquitectura dramática” por excelencia en los Siglos de Oro sea esa que, como las cajas chinas, incluye una acción dentro de otra y de otra y, así, hasta el infinito; o que se rompan las reglas de las tres unidades, en esa búsqueda constante de diversidad de lugares, de sucesión imparable y trepidante de acciones que huyen del vacío, de la futilidad de la vida (*horror vacui*). Tampoco es de extrañar que podamos hablar de metateatro o de metaliteratura en las obras del siglo XVII, pues, como sucede en la vida misma, en el arte tampoco están establecidos los límites entre realidad y ficción, por lo que se mezclan sin que eso sea motivo de sorpresa para el espectador o lector de la época. En la misma línea, no sorprende que se compare

²⁰⁵De la percepción del dolor en los sueños, ya nos deja constancia Cervantes en su *Quijote*: “a mí me ha acontecido muchas veces soñar que caía de una torre abajo y que nunca acababa de llegar al suelo y cuando despertaba del sueño hallarme tan molida y quebrantada como si verdaderamente hubiera caído” (capítulo XIV).

la vida con el teatro, pues, así como Descartes consideraba que podría haber un genio maligno que, como un Dios, habría creado al ser humano (por tanto, el hombre es un personaje ficticio, un juguete en manos de un demiurgo), al cual obligaba a engañarse sistemáticamente, haciéndole creer que tenía la verdad cuando, en realidad, estaba viviendo en un error o en un sueño constante; para muchos escritores (también demiurgos, en el sentido de creadores de unos personajes a los cuales manejan según su voluntad), los hombres son actantes que Dios ha puesto en el mundo, en el escenario, en el teatro (*El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca); o, como dijo Unamuno siglos después, son los personajes de sus sueños (de ahí que muchos insistan en rezarle para acunarle y hacer que siga durmiendo y soñándolos, pues, si algún día despertara, desaparecerían). No obstante, en definitiva, todos coinciden en que el ser humano es un personaje de ficción que cree estar viviendo en un mundo real. Así lo reflejan sus obras. ¿Pero es así realmente? Como hemos podido ver, no hay una respuesta taxativa a esa pregunta, aunque sí innumerables teorías o, mejor dicho, reflexiones al respecto.

En la literatura, muchos son los nombres de autores españoles que ofrecen su personal perspectiva sobre este dilema filosófico: Cervantes, Quevedo, Antonio Hurtado de Mendoza o Calderón son algunos ejemplos de Autoridades del barroco que bien podrían tomarse para comprender y desgranar el pensamiento del siglo XVII, pues todos ellos, como seres vivientes de esa época, se impregnaron de las ideas del momento y las plasmaron en sus obras.

*Y la experiencia me enseña,
que el hombre que vive sueña*

lo que es hasta despertar.

(La vida es sueño, Calderón)

- La realidad es lo que es, por mucho que le guste o no.

- ¿Qué te hace pensar que la realidad es la tuya y no la mía? ¿Que lo vea más gente como tú y no como yo la veo? ¿Y si fuera todo un sueño? ¿No merecería más la pena soñar en el sueño que verlo todo como crees que es, de manera fría y triste, resignándote?

En este sueño pasajero que nosotros llamamos vida.

(El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha)

El Quijote defiende la opción de vivir un sueño o una invención que haga feliz antes que una realidad perturbadora, a la vez que habla de la vida como de un sueño pasajero. En una línea similar, Calderón nos dice que la vida es sueño, puesto que somos mientras dormimos. Veamos, a continuación, la percepción que Hurtado dispersa en sus obras al respecto.

Princesa: ¿De qué voces y qué gente
se acompaña este horizonte?
Aún pienso que el sueño dura. (*MMQMA*, f. 202r)

Celidaura: Tiene razón su mercé,
todavía está durmiendo. (*QPSQ*, vv. 2496-2497)

Felisbravo: ¿Cuándo despierto estaré?
Que velo siempre soñando
y siempre queda dudando
la vista, mas no la fe. (*QPSQ*, vv. 3044-3047)

Con estos versos, Hurtado de Mendoza no entra explícitamente en definir si la vida es sueño, pero sí en lo difícil que es discernir, cuando despertamos, si hemos salido del sueño y hemos empezado nuevamente a vivir la realidad, o si creemos haber despertado, cuando, en realidad, seguimos inmersos en el sueño.

El paso del estado de durmiente al de despierto no es fácil ni claro, sino que, todo lo contrario, es muy confuso. Tanto que cuesta diferenciar; así como le costaba al Segismundo calderoniano o a los encadenados de la caverna platoniana, si lo soñado es real o lo vivido es sueño, pues los sentimientos y las sensaciones son tan similares en ambos estados, que se hace casi imposible aseverar en cada momento en cuál de ellos estamos.

Princesa: Si en tanta presunción mía
soñaba que lo sentía,
¡ya siento que no lo sueño! (*MMQMA*, f. 203v)

La Princesa se está refiriendo al desconcierto que siente al ver en el aparente mundo real suceder lo que había soñado. Desconcierto que, además de reflejar la difícil distinción entre sueño y

realidad, entronca con la oniromancia²⁰⁶ o los sueños premonitorios o proféticos, los cuales ofrecen al soñador una enseñanza a través de la visión que recibe durmiendo.

Violante: Di al sueño la pensión de los mortales,
aquel amago de la muerte incierto,
pues siendo dulce alivio de los males,
viene a causar la vida el estar muerto.

...

Un horror, una pena y un espanto
venciendo estaba con mi afecto altivo,
y en tanta confusión, en tal encanto,
solo vivía mi dolor activo.

Ardía el corazón y con mi llanto
procuraba aplacarle, y él más vivo
ardía con el agua en que me anego.

...

Mas en aqueste espanto estaba, cuando
don Juan, ¡ay cielo!, junto a mí te miro,
que con tanto pesar me estás mirando
que aún no tienes lugar para un suspiro,
cruel me herías y luego fatigando
el golpe adverso, tan del todo expiro,
que el aliento rendido cedió todo.

...

Juan: No es, Violante, cuerda acción
hacer, temerosa, empeño
en un fantástico sueño
o en una vana ilusión.

(f. 31v)

<i>Princesa:</i> Solo esta noche soñaba,	otro que le pareciera
que un mancebo como el Sol,	en desmayada hermosura,
en un caballo Español,	temiera mi voluntad,
viento, y no tierra, pisaba.	con afectos tan piadosos,
Y de su furia llevado,	los asaltos generosos
caía airoso y violento,	de una entendida piedad.
desde los hombros del viento,	Sin duda fuera mi dueño,
en los umbrales del prado.	mas pensar en mi desdén,
Obligando a mi fortuna	que aun soñando quiero bien,

²⁰⁶Aunque la creencia en los sueños adivinatorios viene de antaño (véase, por ejemplo, el *Comentario al Sueño de Escipión de Cicerón* de Macrobio), la oniromancia alcanzó una especial popularidad en los Siglos de Oro, concretamente en el siglo XVII, siglo en el que se llegó hasta el punto de tomar la *Onirocrítica* de Artemidoro de Daldia (médico del siglo II de Asia Menor) como guía para la interpretación de los sueños y siglo en el que surgieron los llamados onirománticos, los cuales se ganaban la vida descifrando el mensaje oculto que guardaban las visiones que se producen mientras se duerme. Como teorizador de los diferentes tipos de profecías en el mundo onírico destaca Macrobio, el cual, bajo el influjo del neoplatonismo distingue los sueños proféticos (el *somnium* o sueño alegórico, el *visio* o sueño literal, y el *oraculum* o sueño con mensaje) de los no proféticos (el *insomnium* y el *visium*).

tanto, que si entonces viera

todo es aire y todo es sueño.

(*MMQMA*, f. 201v)

Los versos extraídos de *No hay amor donde hay agravio*, además de reafirmar el uso recurrente en el siglo XVII del motivo del sueño, ponen en evidencia tres maneras hurtadianas de utilizar dicho recurso: el sueño como metáfora de la vida, como espacio donde relatar aquello que no puede verbalizarse en la realidad y como profecía. Así pues, el relato del sueño de Violante no debe entenderse literalmente como una vivencia onírica fruto del estado de dormido, ya que el sueño adquiere una dimensión connotativa que precisa de una exégesis que permita describir lo que realmente pretende comunicar quien lo narra (seguramente, sufridor de represiones que no le permiten hablar abiertamente sobre ciertos temas en la realidad), cosa que, como podemos observar, don Juan no sabe ejecutar, puesto que, desde su simpleza e ingenuidad (corroborada a lo largo de la comedia), no entiende que, con palabras encubiertas, Violante le está confesando que se impuso en su vida cuando recién había empezado a llorar las penas de amor por un tercero. Por otro lado, conviene advertir en las palabras de Violante, el uso profético que Hurtado hace en sus comedias del motivo del sueño. Y es que, así como anticipaba la apenada y angustiada joven de *No hay amor donde agravio* a su esposo, don Juan la herirá cruelmente y acabará con su vida.

Sin un desenlace tan fatídico, pero en la misma dirección premonitoria, encontramos las palabras de la Princesa de *Más merece quien más ama*, la cual explica a Felisbella, a Clorinda y al Pintor, que ha tenido un sueño en el que llegaba un hombre que ponía en riesgo su firmeza y su fama de desdeñosa; pues, llevada por su hermosura y por la compasión que le despertaría verlo malherido, caería rendida de amor a sus pies. No obstante, como dice la Princesa “todo es aire y todo es sueño”, es decir, fugaz e inestable como la vida²⁰⁷, e irreal²⁰⁸, por lo que pronto se desvanecerá esa vivencia soñada que nunca se materializará. O, al menos, eso es lo que ella cree o la idea a la que se quiere aferrar o con la que se quiere engañar, ya que, a su entender, los sueños, y especialmente el que ha tenido, son como el aire porque, como dicho elemento de la naturaleza, son escurridizos e inalcanzables en la realidad.

207En el Barroco, se entiende el sueño efímero como una metáfora de la vida, la cual, tal como ya evidenciaba el tópico renacentista del *tempus fugit*, es breve.

208Una percepción similar es la que pone de manifiesto Claridiana de *Querer por solo querer* cuando se refiere ya no solo al amor de los hombres, sino que al mundo en general.

Celidaura: De amor, peligro pequeño,
muy despierta me retiro
y a cuanto en el mundo miro,
lo trato muy como a sueño. (vv. 2673-2676)

Esa idea de fugacidad también la defienden otros autores contemporáneos de Hurtado de Mendoza, como Calderón de la Barca (“¿Qué es la vida? Una ilusión,/ una sombra, una ficción,/ y el mayor bien es pequeño:/ que toda la vida es sueño,/ y los sueños, sueños son”), Cervantes (“ahora acabo de conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo²⁰⁹”) o, como bien apuntaba María del Mar Vique en su artículo “El sueño como lugar de encuentro con la amada en la poesía del Siglo de Oro”, poetas como Martín de la Plaza o Quevedo.

En “Cuando a su dulce olvido me convida” y en “A fugitivas sombras doy abrazos, así como esa escena hurtadiana en la que la Princesa relata su sueño, además de referir a la fugacidad e inestabilidad de todo en la vida (idea sobre la existencia muy característica del pensamiento barroco), también remiten al encuentro con el/la amada/o en sueños, el cual hunde sus raíces en la tradición petrarquista: “Beato in sogno et di languir contento,/ d’abbracciar l’ombre et seguir l’aura estiva” .

Gracias a la influencia que ejerció Francesco Petrarca en nuestra literatura, y en la europea en general, se hace recurrente la elección del sueño como lugar en el que los amantes tendrán la ocasión de encontrarse, ya que se considera el espacio que ofrece mayor libertad y, por tanto, el ideal para lograr que se alcancen imposibles. Así, por ejemplo, Petrarca solo consigue en sueños la correspondencia o, mejor dicho, el perdón de Laura, la cual desciende de los altares de la altivez que le otorga su estatus de divinidad, para justificarle su crueldad y persistente desdén en la realidad; de modo que, solo en el mundo onírico, el poeta italiano pudo llegar a descubrir la ternura que Laura guardaba en su interior para él. Un doblegamiento similar de carácter encontramos en *Más merece quien más ama* con Fidelina, la cual ve en sus sueños cómo su carácter bizarro se torna tierno por la aparición de un hombre que le hará perder el sentido. No obstante, hay una diferencia importante entre Laura y Fidelina, y esa es que, mientras la primera se mantiene firme en su comportamiento en el mundo real, la segunda, movida por el apasionamiento amoroso, sufre una transformación que la lleva a bajar la guardia, a entregarse y a ser una confiada, no con los hombres en general, pero sí con su recién amado Felisardo. Pese haberse presentado como una mujer libre de las cadenas del amor y a pesar de haberse armado, metafóricamente hablando, para evitar ser un ejemplo más de joven hermosa escarmentada por los hombres, Fidelina acabará cometiendo ese error que tanto le había preocupado evitar: caer presa del amor. Por culpa de este error, provocado por un momento de debilidad que le hará perder la cautela que durante tanto tiempo la había mantenido alerta, Fidelina sufrirá desdenes y conocerá la cara amarga del amor: la del sufridor,

209Fragmento correspondiente al episodio de la cueva de Montesinos.

papel que tan bien conocía como espectadora, ya que este era el que tocaba interpretar al hombre según los cánones del amor cortés²¹⁰. Este enamoramiento repentino en el sueño y la autoculpación del enamorado de su cautiverio amoroso por falta de precaución que vemos presente en *Más merece quien más ama* también podemos rastrearlos en los *Triunfos* de Petrarca, obra cuya influencia rezuma por toda la comedia mendociana.

Como en los *Triunfos* petrarquistas, y más concretamente como en el *Triumphus Cupidinis*, donde el poeta, cansado de tanto caminar, se queda dormido sobre la hierba y tiene un sueño en el que se encuentra con Cupido y con un “sol entre todas las estrellas” (muy seguramente Laura), que, inminentemente, lo hará enfermar de amor; en *Más merece quien más ama*, Fidelina, mientras anda sola por el campo, también será vencida por Morfeo y soñará, si no con Cupido, sí con su intervención, pues vivirá en el mundo onírico un encuentro con el sexo opuesto y un enamoramiento fruto del flechazo que la hará prisionera y vivir un cautiverio que, como Petrarca en *Triumphus Pudicie*, entenderá que ha sido por culpa de un punto de inflexión en su habitual cautela.

Aunque con ciertas salvedades respecto a la influencia que ejerce en *Más merece quien más ama*, conviene advertir que en *Querer por solo querer* también podemos observar claras reminiscencias a los *Triunfos* petrarquistas. Si bien en *Querer por solo querer* no hay rastro del sentimiento de culpa que sí observamos en *Más merece quien más ama*, sí que notamos otras referencias, quizás, incluso más evidentes que en *Más merece quien más ama*, a la obra del italiano, como puede ser la adopción del nombre de Laura por parte de Celidaura, para presentarse ante los hombres que, sin saber si están despiertos, soñando o encantados, preguntan por su identidad.

<i>Celidaura:</i>	¿Qué está mirando?	
<i>Felisbravo:</i>	Estoy viendo en ti el bello original de un retrato celestial.	
<i>Celidaura:</i>	¿Todavía está durmiendo?	(vv. 2263-2266)
<i>Celidaura:</i>	Laura.	
<i>Felisbravo:</i>	¡Oh, vil traición traidora, hallar una labradora quien buscaba a Celidaura!	(vv. 2300-2303)

²¹⁰Cabe advertir que, en el sueño de Fidelina, no solo se invierten los papeles tradicionalmente reservados al hombre y a la mujer en el amor cortés, puesto que Felisardo es amado en lugar de amante y Fidelina, amante en lugar de amada; sino que también se produce una inversión de sus papeles en los sueños en nuestra literatura, pues el soñado es el hombre y la soñadora, la mujer, algo que, tal como hemos visto en Petrarca, Boccaccio o del Encina, era a la inversa, ya que la mujer era objeto de deseo y no un ser deseante.

No es casual que Celidaura, una vez ha tergiversado la realidad de Felisbravo y ha reorientado la escena hacia el sueño, de cuya ficción es plenamente consciente el espectador, se presente como Laura. Solo una vez ha creado el ambiente que le permite ser lo más cercano a un personaje onírico, Celidaura adopta el antropónimo de la amada de Petrarca. No obstante, debido a la mezcla de influencias que se producen en esta escena, en la que es evidente la presencia de Petrarca, pero también de Gil Vicente y de su *Tragicomedia de don Duardos*, algunos podrían opinar que la aparición del nombre de Laura, más que un guiño al poeta italiano, respondería a una meta coincidencia. Nada más lejos de la realidad. Tan solo tenemos que prestar atención a las palabras de Claridoro para convencernos de que en Hurtado las casualidades no existen y que, por tanto, ese nombre persigue que el espectador relacione de algún modo el personaje hurtadiano con la *donna* petrarquista.

Claridoro: Aunque lo dudo y lo extraño,
quiero pagar a mi fe
con creello y viviré
lo que durare el engaño.
(vv. 4026-4029)

Celidaura: ¿Quiere ya curarse ahora
su mercé?

Felisbravo: ¿Sois la enfermera?

Celidaura: Y aun la enfermedad también
pudiera ser.
(vv.4216-4221)

Felisbravo: Si no es que duermo
siempre, si no es todo encanto.
(vv. 4226-4227)

Felisbravo: ¿Y cómo te llamas?

Celidaura: Laura
y mi padre Cloridemo.
(vv. 4269-4270)

Los versos de Claridoro son pronunciados cuando Celidaura, disfrazada de Laura, va a visitarlo para ver cómo están las heridas sufridas en su enfrentamiento con Felisbravo. Solo en un sueño, en este caso entendido como ilusiones creadas, Claridoro verá, aunque sea por error, pues Celidaura a quien quiere ver en realidad es a Felisbravo, a su amada acercándose para comprobar su estado de salud; de ahí que siga que vivirá "lo que durare el engaño". Asimismo, Felisbravo creará estar inmerso en un sueño cuando cree ver a esa dama del retrato que lo ha enamorado hablarle con cierto interés. Estas escenas, sin duda, recuerdan a esa otra en la que Petrarca, totalmente sorprendido, presencia en sueños cómo la desdeñosa Laura baja del pedestal de la altivez para hablar con él.

Otro punto en el que coinciden las obras petrarquista y mendozianas es en el tiempo en el que se produce el sueño-encuentro entre los amantes: el alba, momento del día intermedio entre el día y la noche que contribuye al difícil discernimiento entre realidad y sueño, y que, por tanto, sumerge a los “soñadores” en un mar de confusión. Y momento también que, como apuntaba Dante en su *Purgatorio*²¹¹, es ideal para que florezcan sueños premonitorios como el que tiene la Princesa de *Más merece quien más ama*.

Si ruminando e si mirando in quelle,
mi prese il sonno; il sonno che sovente,
anzi che'l fatto sia, sale novelle.

(XXVII, 91-93)

Como podemos observar, Hurtado no solo bebe de Petrarca para hacer un uso particular del recurso de la *visio in somnis*. Y es que dicho recurso, así como las concepciones sobre el sueño, como que tiene un carácter profético o que es el mejor escenario para el encuentro amoroso, no solo ha sido ideado por Petrarca. Otros autores también han contribuido a su propagación e innovación a lo largo de la historia, así como su adscripción a nuestra tradición literaria. Véanse *Sobre el sueño y la vigilia*²¹² de Virgilio, las teorías de Santo Tomás de Aquino²¹³, la *Amorosa Visione*²¹⁴ de Boccaccio o el *Triunfo de Amor* de Juan del Encina²¹⁵. Todas ellas son influencias que, de forma más o menos

211 En el “Purgatorio” de la *Divina Comedia*, Dante relata tres sueños adivinatorios y todos ellos se sitúan al alba.

212 En *Sobre el sueño y la vigilia*, Virgilio defiende que, durante el sueño, los sentidos quedan obstaculizados por ciertas evaporaciones y que, en esas circunstancias, es cuando se producen las visiones.

213 Santo Tomás de Aquino, siguiendo las teorías del maestro Virgilio, diferencia en su *Suma teológica* (tratado de teología del siglo XIII) el sueño de la visión. Según su obra, el primero refiere al estado en el que el ser humano descansa totalmente, ya que se abstrae de todo lo que sucede en el mundo real, pero, aun así, es consciente de sus sueños; en cambio, el segundo remite a ese estado de vigilia en el que el hombre no se ausenta absolutamente de su cuerpo.

214 En esta obra escrita a principios de la década de los cuarenta del siglo XIV, Boccaccio relata, mediante la estructura de la *visio in somnis*, la irrupción en sueños de una mujer que, enviada por Cupido, pretende hacer ver al poeta protagonista que es un error entregarse, tal y como está haciendo, a los placeres vanos y mundanos. La joven lo guiará hacia un castillo, al que no querrá entrar por la parte estrecha (que simboliza la virtud), puesto que, como hombre encandilado por las riquezas, preferirá hacer su entrada por el portón grande. Este ataque a lo mundanal podría guardar cierta relación con los ataques hurtadianos hacia las apariencias suntuosas.

215 Entre todas, conviene prestar atención a esta última debido a su vinculación al teatro de Corte del que, como ya hemos comentado en anteriores capítulos de esta tesis, bebe el poeta por excelencia de la Corte de Felipe IV. Caben destacar dos elementos paralelísticos presentes en la comedia mendoziana y en la pieza de Encina: la búsqueda de la libertad en la sierra y el estado de desconcierto en el que se encuentran los protagonistas de ambas obras ante la imposibilidad de poder aseverar si están soñando o despiertos.

directa, resuenan en la dramaturgia hurtadiana y, muy especialmente, en *Más merece quien más ama*.

Retomando el tema de los sueños y de su fugacidad, y relacionándolo con las profecías que se esconden en las visiones, conviene hacer notar que, en la comedia hurtadiana, pese a que la Princesa de *MMQMA* confía en que, una vez llegado el día, su sueño se desvanecerá sin más, para su sorpresa, esa visión tomará forma real. Y es que, lejos de desaparecer, la visión inconsciente de Fidelina, se materializará, esto es, que, sin esperarlo, justo cuando acabe de despertarse sobresaltada por culpa de voces que andan clamando su nombre, aún sin estar plenamente despierta, topará con la escena vivida en su sueño. No obstante, a pesar de la coincidencia en la escena inicial, la historia evolucionará de muy distintas maneras en el sueño y en la realidad, pues, si en el mundo onírico, Fidelina amará bien, es decir, que será desdeñosa cuando, como dama, deba; en la realidad, acabará siendo desdeñada por Felisardo.

Como es habitual en el Barroco, Hurtado llevará a cabo una idealización del mundo de los sueños, único espacio en el que las cosas suceden como no pueden en el mundo real, en el que habita la felicidad, el descanso y/o el consuelo a la difícil vida terrenal. Idea que hace que, en muchas ocasiones, el mundo prefiera estar dormido antes que despierto viviendo una realidad con la que no concuerdan o que les hace mal. Quizás por eso la Princesa de *MMQMA* o Violante de *No hay amor donde hay agravio* casi siempre anden dormidas.

<i>Rosauero:</i>	Desvía,	<i>Violante:</i>	Estaba
	pues nueva tierra enriquece,		entreteniendo la vida
	que en ella solo florece,		cuando me quedé dormida.
	cuando está durmiendo el día. (f. 202r)		(f. 30r)

Rosauero: busco, hermano, a la dormida,
que está cansada la vida,

*Aquejado de tal guerra
sin saber adónde estaba
si dormía, si velaba,
si estaba en el cielo, si en tierra,
la color toda mudada,
sin tener esfuerzo alguno,
yo no osaba decir nada.*

Por otro lado, también conviene remarcar que Hurtado se aleja del carácter erótico que sí está presente en *Triunfo de Amor*.

pero no la voluntad. (f. 205v)

Burón: Este caballero
pregunta si ha despertado. (f. 206v)

Rosauero: ¡Si es la dormida, qué gloria
es haberla conocido
tan presto, que la he tenido
más despierta en la memoria!
(f. 206v)

Si atendemos a los versos de *MMQMA*, observaremos que se hace recurrente el uso del sobrenombre “dormida” para aludir a la Princesa. Sobrenombre que no solo hace referencia al estado de inconsciencia o a la tranquilidad de quien no siente amor ni, por tanto, los desvelos eternos fruto de la inseguridad de no saber si se es o de si se será algún día correspondido; sino que también a esa tendencia barroca al “escapismo” mental en ese intento de huir de una realidad angustiante y desagradable, que le va que ni pintado a una mujer como Fidelina que siempre anda perdida, sola y dormida en los bosques, donde busca refugio y libertad. Evidentemente, la soledad, la naturaleza y el sueño le conceden paz; y son las mejores vías de escape de ese mundo que quiere forzarla a cumplir una serie de obligaciones para obtener unos derechos que ni tan siquiera ha solicitado. De ahí que busque, constantemente, evadirse de esa realidad que le disgusta y que la oprime a través de las escapadas al monte, lugar donde puede soñar, ser feliz y estar libre de cadenas; y que sean, precisamente, las voces del mundo real quienes la despierten y la dejen abrumada.

Tampoco es casual que quien le otorgue el sobrenombre y que quien pregunte si la Princesa despertó, sea Rosauero, pues él es el más interesado en que Fidelina despierte de su ensueño y deje en el mundo onírico a ese falso amor que es Felisardo. Solo así, solo cuando llegue ese momento, la Princesa podrá fijarse en su persona y vivir, juntos, una realidad feliz.

Por otro lado, conviene advertir en la actitud huidiza de la Princesa hacia el campo, en el duermevela constante y en su despreocupada gestión del reino, un guiño a una de las obras del maestro Lope de Vega: *El despertar a quien duerme* (1617), pieza a la que Hurtado no alude únicamente en *MMQMA*, puesto que también se pueden percibir guiños a la mencionada comedia lopesca en *QPSQ*. No obstante, a pesar de la presencia del *Despertar a quien duerme* en dos piezas hurtadianas distintas, cabe decir que esta tiene una mayor influencia en *MMQMA*, comedia en la

que, aunque las alusiones sean sutiles, son más fácilmente perceptibles que en *QPSQ*. Así, por ejemplo, encontramos en *Más merece quien más ama* a un personaje llamado Rugero, el cual, pese a que actúa contrariamente al papel que desempeña su homónimo en la obra lopesca, remite directamente al protagonista del *Despertar a quien duerme*: Rugero de Moncada, el cual, como la Princesa, se siente tremendamente feliz en el campo. Ahí es donde ha encontrado la paz, donde se siente liberado de todo lo que implica la Corte, lugar del que, casualmente, siempre quiere alejarse Fidelina.

Estando en el prado, entre arroyos y árboles, ninguno de los dos echa de menos las riquezas (*beatus ille*), la hipocresía de ese reino que, pese a que les pertenece, ninguno de los dos puede encabezar²¹⁶: el uno porque su tío, el conde Anselmo, se lo ha usurpado y recuperarlo supondría una guerra que no tiene ganas de iniciar; la otra, porque conllevaría tener que contraer matrimonio, algo que supondría un gran sacrificio teniendo en cuenta la desconfianza que Fidelina tiene en los hombres. Así pues, ni el personaje masculino lopesco ni el femenino hurtadiano sienten ansias de poder ni sienten ninguna responsabilidad con su pueblo, es decir, mientras Rugero deja en manos del cielo y de Dios la ardua tarea de aplicar algún día justicia a su injusticia, sin importarle que sus súbditos estén en manos de un tirano, puesto que sus verdaderos acólitos son los alegres zagales de la aldea; a Fidelina tampoco le preocupa que su pueblo ande desgobernado, información que hacen llegar los Infantes Rugero y Florindo, los cuales se disputan el desposarse con la Princesa y, por tanto, el entronamiento.

Otro paralelismo entre la comedia lopesca y *MMQMA* es el enfrentamiento familiar. En el caso del *Despertar a quien duerme*, la disputa principal se da entre Rugero de Moncada y su tío el conde Anselmo, el cual, a sabiendas de sus malas acciones pasadas y movido por el miedo a que algún día su sobrino quisiera cobrarse su venganza, decide mover una serie de fichas en el tablero de juego que harán “despertar” de su mansedumbre a aquel a quien arrebató sus derechos hace tiempo, pues lo encarcelará, lo condenará a muerte y, por tanto, lo abocará a buscar una huida al callejón sin salida al que sin saber cómo lo habían llevado. Huida que no podrá ser otra que la guerra, la recuperación del reino que por derecho natural le pertocaba y el destronamiento y destierro de su tío.

216 El hecho de que Rugero y Fidelina apuesten por el alma pura, alejada de riquezas y refugiada en la virtud y en la soledad de la naturaleza entronca con la materia pastoril tratada en el epígrafe “Ecos de la *Tragicomedia de don Duardos* en dos comedias palaciegas mendozianas”, y alude a ese deseo de ser amado por lo que se es y no por lo que se tiene que tan bien deja expuesto Gil Vicente en su *Tragicomedia de don Duardos*.

Cabe advertir que este enfrentamiento familiar es heredero de otro anterior entre los dos hermanos de la comedia: Anselmo y el padre de Rugero, el cual es un personaje latente, ya que en ningún momento hace acto de presencia en la pieza. Este conflicto nació fruto de las ansias de poder de un Anselmo que se negó a acatar y respetar el orden de sucesión establecido, el cual iba en su perjuicio. Todo ello llevó a una guerra fraternal que finalizó con la subida al trono de Anselmo. Aunque con ciertas salvedades, en *Más merece quien más ama* se perciben hostilidades similares. Como en la pieza lopesca, nos encontramos con un problema familiar de antaño²¹⁷ y con dos hermanas que acabarán enfrentadas, aunque, en este caso, los motivos serán muy diferentes. Si en el *Despertar a quien duerme* son las ansias de poder las que generan la guerra entre hermanos, en *Más merece quien más ama*, quizás por el sexo de los personajes implicados (damas de comedia), serán el amor y los celos los que provoquen un choque frontal entre las hermanas de la obra. Los celos de la Princesa al ver a su hermana hablando con su amado Felisardo desatarán la ira de Fidelina y dará lugar a un reproche de Felisbella que, muy seguramente, de no haber recibido quejas injustas de su hermana, hubiera continuado callando, tal como había venido haciendo a lo largo de la comedia:

Felisbella: ¿Y a la Princesa aborrece?
Pintor: Infinito.
Felisbella: Ya merece
 su buen gusto aplauso en mí. (f. 201v)

Clorinda: Siempre le has sido obediente.
Felisbella: Gusto de su extraño humor,
 pero en materia de amor
 riñéramos fácilmente. (f. 205r)

Felisbella: El no querer a mi hermana. (f. 210v)
Felisbella: Si quieres ser preferida
 solo por ser la mayor,
 mira que hermana menor
 no es falta para querida.
 Y no tienes tú licencia

²¹⁷El problema familiar heredado consiste en que el rey, padre de Fidelina y de Felisbella, antes de fallecer, dejó escrito en su testamento que, una vez feneciese, el reino pasaría a ser de su primogénita, pero con una condición: antes de subir al trono, Fidelina debía escoger marido y contraer matrimonio en un plazo de un año. La Princesa había traspasado ese plazo y los Infantes Florindo y Rugero, ansiosos de poder y por ser escogidos como futuros reyes, dan un *ultimátum* a Fidelina.

para ser del gusto mío
tirana de mi albedrío
no es Provincia de tu herencia.

Princesa: ¡Ah, vil hermana menor!
¡Ya lo olvidas!

Felisbella: No te asombre,
que es mayorazgo un hombre,
que lo hereda la mayor. (f. 210r-211v)

Si bien Felisbella había aceptado con estoica resignación (cosa que Anselmo no) que su hermana, como primogénita, fuera quien heredera el trono y los privilegios que este conlleva, la poca confianza de Fidelina en su persona la envalentonará a decirle lo que por respeto nunca se había atrevido. Y es que estos versos dejan entrever cierto resquemor ante esa ley que favorece a los que por suerte nacieron en primer lugar y denotan el “despertar” de la Infanta de su abnegación; puesto que, si bien siempre había dado por sentado que jamás gobernaría e, incluso, había defendido a su hermana de los ataques verbales, de la insistencia y de las amenazas de sus primos de que si no escogía pronto marido, en su lugar entronarían a Felisbella²¹⁸; lo que esta no aceptará es que su hermana pretenda dirigir su gusto amoroso, ya que si bien es cierto que, en una sociedad patriarcal como la barroca, esta es tarea de los hombres de la familia (ya sea del padre, ya sea de los hermanos en caso de que el progenitor haya fallecido), no lo es de su hermana, puesto que “simplemente” es, como ella, una mujer.

No obstante, la enemistad de las hermanas irá *in crescendo* cuando se vean envueltas ya no en una guerra de amor, sino que de poder motivado por sus primos, los infantes Rugero y Florindo que, viendo que la Princesa, enamorada de Felisardo, no iba a escoger a ninguno como marido y conscientes de que, por consiguiente, nunca subirían al trono de la mano de Fidelina, deciden darle el mando por la fuerza a Felisbella:

Florindo: Mueran y sin dilación
a Felisbella entreguemos
el Reino. (f. 215r)

²¹⁸Como puede observarse, así como en el *Despertar a quien duerme*, en *Más merece quien más ama*, también hay un enfrentamiento motivado por las ansias de poder. Sin embargo, los protagonistas de ese afán no son las hermanas de la comedia, sino que sus primos, los Infantes Rugero y Florindo.

Mientras se produce esta agitación en el reino, la Princesa acusa de traición amorosa a su hermana, y, así como Rugero rehuyó del enfrentamiento y fue en busca de consuelo en la naturaleza, Fidelina busca la calma a su confusión en el aislamiento y la música:

Princesa: Guerra, confusión y agravios
es cuanto en mi pecho vive,
iras los cielos desatan,
venganza en los hombres piden.
¡Oh, quién hubiera nacido
mujer baja y mujer libre!
¡Que hasta las mismas desdichas
tienen cosas que yo envidie!

Entra Clorinda.

Clorinda: Aquí traigo el instrumento.

Princesa: No es posible divertirme,
mas canta mientras que lloro
y amor de mi amor se ríe.

Cantan: Perla a perla y rayo a rayo,
los ojos que al Sol compiten
formen dos fuentes de estrellas
en un campo de jazmines. (f. 215r-216v)

Esta actitud evasiva sorprenderá a Burón, el cual ha ido en su búsqueda después de haber logrado escapar de los infantes gracias a la ayuda de Felisbella, la cual le dio “la libertad” (f. 216v) y le permitió ir a avisarla del despropósito de sus primos, escena que recuerda a la huida del Perote lopesco de la cárcel, gracias a la ayuda de Estela (prima, enamorada de oídas y futura esposa de Rugero), que le permitirá ponerse en contacto con su señor Rugero.

Burón: ¿Cómo vives,
señora, tan descuidada?
Tus primos y amantes viles
han levantado por reina
a tu hermana y aperciben
sus bodas con el mancebo
que de los montes trajiste.

Princesa: Burón, ¿qué es esto?

Burón: En la huerta
me pescaron. Vime, vime
en gran peligro y la Infanta
me dio libertad y vine
a avisar a la Princesa. (f. 216)

En medio de la conversación entre Burón y Fidelina, los infantes vendrán a prender a la Princesa, pero ahí estará Rosauero para defenderla e impedir tal sacrilegio. Se sumará a tan heroica empresa Felisardo, el cual, agradecido a Rosauero de la defensa que le brindó en aquella ocasión en la que Rugero y Florindo intentaron atacarle a traición y en inferioridad de condiciones, le ayudará a proteger a la Princesa y a restablecer el orden. Una vez de vuelta a la normalidad, todos se rendirán a la soberana Fidelina, de la misma forma que todos acabaron rindiéndose a los pies de Rugero de Moncada.

Un desenlace similar al que hemos visto en *El despertar a quien duerme* y *Más merece quien más ama* se produce en *Querer por solo querer*, comedia en la que también habrá enfrentamientos²¹⁹ fruto de usurpaciones de poder y un restablecimiento final del estatus y/o posición social robado.

No obstante, *Querer por solo querer* presenta una diferencia digna de mención respecto a las otras dos obras y es que la pugna no se da entre familiares, ya que a Claridiana no le quita el trono un pariente consanguíneo; aunque sí que, como ocurría en *Más merece quien más ama*, obra con la que *Querer por solo querer* presenta varias concurrencias, estalla por culpa de un ser directo: su padre, pues si este no hubiera dejado en manos de la magia su trono, no se hubiera visto obligada a escoger entre dos hombres (cosa que demuestra la ineffectividad del sortilegio paterno) ni su pueblo se le hubiera rebelado ante su indecisión. Así pues, Claridiana se verá envuelta en una situación bélica (la que llevará a cabo para recuperar su trono), debido a una errónea decisión de su padre, lo cual recuerda al levantamiento popular que sufre Fidelina debido a que el tiempo propuesto por su progenitor para tomar marido ha cesado y, aun así, persiste en su idea de no buscar con quien contraer matrimonio y, por tanto, de prolongar el desgobierno en el que estaba sumido su reino.

²¹⁹Los enfrentamientos llegan porque el pueblo, cansado de la indecisión de Claridiana a la hora de escoger como marido a Claridoro o a Felisbravo, y harto de presenciar una soberbia que le impide ver a Floranteo como un buen candidato a esposo, a pesar de que ha demostrado, a través de la prueba de amor de Cupido, que es quien realmente merece casarse con la princesa; opta por decidir por la joven princesa e imponer, contra su gusto, a Floranteo como rey de Arabia. Es más, el pueblo decide que si Claridiana no acepta a Floranteo, el cual parece haber sido escogido por los dioses para ella, ellos tampoco acatarán sus órdenes. Es en ese momento en el que empiezan las trifulcas y la búsqueda de ayuda de Claridiana para recuperar su estado.

Por otro lado, aunque con muchas salvedades, el alzamiento de armas de Claridiana también podría recordar a la historia de Rugero, el cual, como la princesa de Arabia de *Querer por solo querer*, además de perder su privilegio natural de heredero al trono, ve perturbada su tranquilidad al heredar un problema que creó o en el que estaba involucrado su padre. Sin embargo, cabe decir que la influencia de *El despertar a quien duerme* en *Querer por solo querer* es más visible en otras escenas de la pieza, como por ejemplo esa en la que sucede el reclamo de ayuda de Claridiana a la *virgo bellatrix* Celidaura, ya que recuerda a esa escena en la que Rugero solicita ayuda a la reina de Sicilia para recuperar su reino y salvar su vida.

Dicha reina se muestra, así como lo hace Celidaura al inicio de la pieza mendoziana, como una mujer guerrera, valiente, temida y casi invencible.

Rugero: ¡Oh, qué poderosa armada!
 Gente en esquife y a tierra
 sale, y, en forma de guerra,
 una mujer con espada
 y con bastón desembarca.
 ¡Todos la besan el pie!

Tal es su bizarría que hasta Rugero se anda con cuidado cuando decide solicitarle favores. Un carácter similar es el que encarna Celidaura, la cual pretende ser ejemplo de mujer bizarra y poderosa. Y es que la princesa de Tartaria más que ser alabada por su hermosura, quiere ser respetada por sus gestas y valentía. Asimismo, más que ser comparada con Afrodita querría ser equiparada a Semiramis, a Pentesilea o a Aquiles (vv.156-168), aunque, tal como apunta su criado Claridoro, esto no sea lo habitual ni lo que por ley natural pertoca a su sexo.

Celidaura: Yo sigo de mi albedrío
 la ley, si parece extraña
 de una mujer la campaña
 baste ser ejemplo mío.
 Pues hay hombres femeniles
 en quien tal flaqueza vemos,
 al cielo desagreviemos
 las mujeres varoniles.
 Que tal vez vemos que miente
 la misma naturaleza.

(*QPSQ*, vv. 353-362)

Si a esta defensa de la bizarría femenina (carácter similar al de la reina siciliana de *El despertar a quien duerme*), le sumamos la recurrencia al motivo del sueño que estamos analizando en este epígrafe; la preferencia de Celidaura y Claridiana por los espacios campestres, y que el Cautivo del inicio de la comedia hurtadiana es siciliano y que salió de su país en busca de la joven princesa tártara, ahora sí que podemos asegurar que el conocimiento que Hurtado tiene sobre la

pieza lopesca lo vierte de alguna manera, no solo en *Más merece quien más ama*, sino que también en *Querer por solo querer*:

Cautivo: Yo de su fama obligado,
de Sicilia, en quien asiste
del rey, mi padre, el imperio
de las coyundas del Tibre,
entre varios pretendientes
a ser un despojo vine
de su desdén siempre amante,
siempre en vano y siempre firme.

(*QPSQ*, vv. 176-183)

Las casualidades en el Barroco no existen y no en vano Hurtado de Mendoza refiere a Sicilia" en la descripción de "Celidaura". Y es que muy probablemente, es uno de sus sutiles, hábiles y finísimos guiños a obras contemporáneas, en este caso, al *Despertar a quien duerme*. No obstante, como ya se ha dicho, la pieza lopesca tiene una mayor presencia en *Más merece quien más ama*; así que, después de este breve paréntesis, prosigamos con la comparativa entre estas dos comedias.

Otra similitud entre el *Despertar a quien duerme* y *Más merece quien más ama* la encontramos en la reacción final de los "despertados". Si Rugero acaba perdonando la vida (no el destierro) a aquel que agravio a su padre y que lo despertó de su letargo, Fidelina perdonará el desdén de Felisardo, aunque no sin la pequeña venganza que supone que vea cómo le da su mano a Rosauero; y la insumisión de los Infanzones y de su hermana Felisbella, los cuales se someterán rápidamente a la Princesa.

Burón: Los tristes
Infanzones, ¿qué pretenden?

Rugero: Pretenden solo rendirse
a su Princesa.

Felisbella: Y tu hermana
también.

Por otro lado, también cabe comentar el paralelismo que se observa entre la comedia lopesca y hurtadiana en lo referente al estado de "dormido" en el que se encuentran sus personajes principales.

Si en el *Despertar a quien duerme* lo que Rugero tiene dormida es la sed de venganza, en *Más merece quien más ama* lo que tiene dormido la Princesa son las ganas de amar. Sin embargo,

en ambos casos lo dormido acabará despertando, aunque no por propia iniciativa, sino que por la intervención de un tercero. El sosiego de Rugero se verá alterado por la inquietud y el temor del conde Anselmo (quizás su conciencia le recuerda que actuó mal) de que su sobrino algún día viniera a reclamarle lo que de forma natural le pertenecía. Este desasosiego hace que Anselmo cometa un craso error: despertar a quien dormía. Y es que, tal como le advirtió el capitán Fabio, criado del conde, tanto fue el cántaro a la fuente, que el cántaro se rompió.

Fabio: yerra quien despierta a su enemigo.

Fabio: ¿Para qué das ocasión que del sueño despierte?

Fabio: Él duerme bien descuidado,
¿qué ha de hacer cuando despierte?

Fabio: Que quien duerme en el agravio,
suele mil veces, si es sabio,
despertar al enemigo.

Anselmo: Medrosa quimera, sin duda le desperté
para que yo no durmiera.

Y es que un encarcelamiento y una sentencia de muerte son motivos más que suficientes para que Rugero despierte y se vea en la obligación de luchar, ya no solo por recuperar sus tierras y su paz, sino que para mantenerse vivo. Dejando a un lado las evidentes diferencias, si nos fijamos en la esencia, podemos observar cierta similitud entre el despertar de Rugero y el de Fidelina, pues si una quimera (la de Anselmo) acaba despertando a Rugero de su abstracción del mundo real; un sueño, aunque sea paradójico, es lo que despierta a Fidelina del alejamiento de los hombres y del amor.

Princesa: La vida entregué a un cuidado,
los sentidos a un deseo,
y a prisión menos sentida,
el más libre entendimiento;
la estimación a un agravio,
la cordura a un desacierto,
a un incendio el alma, y todo
dichosa culpa de un sueño. (f. 207r)

Lo malo es que, en muchas ocasiones, los sueños no se corresponden con la realidad y lo que parecía perfecto en el mundo onírico es imperfecto, en el mundo real, pues solo en el mundo de la inconsciencia, sucedáneo de la vida, es donde tiene cabida la felicidad o, mejor dicho, es donde el ser humano puede permitirse ser feliz. De ahí que Rosaura diga “nueva tierra enriquece,/ que en ella solo florece,/ cuando está durmiendo el día (p.11), o que la Princesa se compadezca de sí misma al comprobar que su amor dista mucho del que se presentaba o del que se anunciaba en su sueño premonitorio; pues, si bien es cierto que su pasión prende como en el sueño, puesto que se enamora de un joven caballero que se encuentra inconsciente en el monte tras haber caído de su caballo, pronto ese sueño se tergiversará y la desfavorecerá tal como predijo el Pintor profeta:

Pintor: Disfrazado y sin amor
ha de verte, y luego en verle...

Princesa: ¿He de amarle?

Pintor: Has de quererle.

Princesa: Mal profeta sois, Pintor.

Pintor: Piensa que has de hacer trofeo
de su gala.

Princesa: ¿Por mi vida?

Pintor: Y aunque no has de ser querida...

Princesa: Es tan necio, que lo creo.
¡Basta!

Felisbella: ¡Qué donoso ha estado
el Pintorcillo! Pintor,
¿tan lindísimo señor,
es vivo o imaginado?

Pintor: Cuanto de él digo, es así.

Felisbella: ¿Y a la Princesa aborrece?

Pintor: Infinito. (f. 201v)

Aunque, en un principio, las palabras del Pintor caen en saco roto, es más, son motivo de burla (*Princesa:* ¡qué falsa la profecía/ ha salido del Pintor!, f. 206v), pues Fidelina cree estar desdeñando a Felisardo y correspondiendo a otro joven apuesto que no guarda relación con el creído príncipe inglés; en verdad, está mostrando aborrecimiento a Rosaura y amor a ese altivo Felisardo al que, tras saber que la odia de oídas por su fama de dama desmesuradamente altiva y cruel, ha decidido que jamás corresponderá.

Pintor: se cansa de oír

la altivez de tu hermosura,
que a no haber otra mujer,
tú no le dieras cuidado. (f. 201v)

Sin embargo, aunque sea por confusión, los dos que se dijeron no amarse jamás, se corresponderán, pero solo hasta que descubran sus verdaderas identidades.

Una vez sepan quiénes son realmente, su actitud variará. Felisardo mirará con otros ojos a esa dama que le había despertado interés cuando vea cómo Rosauero recibe los agravios que le corresponderían a él; y Fidelina hará lo propio cuando descubra que aquel que la ha desvelado y que la ha incendiado de celos con su hermana, en realidad, es el soberbio Felisardo. Sumida en la tristeza, Fidelina se autocompadecerá de haber entregado su vida a un amor desdichado, “y todo/dichosa culpa de un sueño”. No obstante, el reproche que la Princesa hace al sueño no es oportuno ni justo, pues no es que la visión le haya ofrecido una información errónea, sino que ella ha hecho una mala interpretación de esta. Como el sueño decía, Felisardo, soberbio y caprichoso como Faetón, con quien se le compara en el relato del sueño, movido por su vanidad, jamás pensó perder el control de su corazón; no obstante, cayó de las alturas de la arrogancia²²⁰ y se enamoró de la Princesa tanto como ella de él. Sin embargo, esto no fue suficiente para que su historia tuviera un final feliz. El aborrecimiento que la Princesa siente por el nombre de Felisardo no lo permite y, por lo tanto, se acaba cumpliendo la profecía en lugar del sueño. Así pues, si lo acaecido en el mundo onírico no se materializa tal cual en la realidad es debido al error que comete Fidelina cuando decide anteponer su orgullo a sus sentimientos. Error que, como defendía Descartes, depende de la voluntad, de las elecciones y decisiones que el ser humano toma en la vida, y no de un Dios, por lo que la culpa de que la historia entre la Princesa y Felisardo no tenga un final más afortunado es exclusivamente de los implicados.

Sin embargo, este no es el único error que comete la Princesa, pues también se equivoca a la hora de descifrar la premonición del Pintor. Mala interpretación que la llevará a ese desengaño amoroso del que tanto quiso huir. Si hubiese prestado atención al vaticinio del Pintorcillo, hubiese

²²⁰*Felisardo*: Amigos, / no fue nada la caída.
Rosauero: Disculpa su vanidad / su persona.

La caída de Felisardo tiene una triple significación, puesto que refiere a una caída real, física, del caballo; a una amorosa, la cual viene vinculada al mito de Faetón; y a una tercera que remite a la bajada de humos que sufre su vanidad. Esta última caída, quizás, es la que más hay que destacar, ya que debe relacionarse con el tópico del *vanitas vanitatum*, tan característico del barroco, y con la lucha olivariana contra esa actitud vanidosa tan extendida entre ciertas capas de la sociedad.

podido intuir que el joven al que había socorrido podría ser ese Felisardo famoso que, “disfrazado”, la apasionaría para después desdeñarla. Esta mala lectura de Fidelina y su absoluta seguridad en que estaba despreciando al engreído príncipe inglés, cuando en realidad lo estaba adorando seguramente, provocó que su figura resultara ridícula para el espectador y, sin duda, debió despertar las risas entre un público que sabía mucho más que la propia protagonista que se negaba a ver la realidad. Y digo que Fidelina cerraba los ojos a la realidad porque, de la misma manera que personas de su entorno, como Felisbella o Clorinda, se percataron de que la profecía, de una u otra manera, se estaba cumpliendo, la Princesa, aunque también pudo deducirlo, nunca lo sospechó.

Clorinda: En efecto, erró el Pintor
el nombre, mas no el suceso,
el confiado y cruel es este,
y no el desdichado de Felisardo. (f. 209r)

Por mucho que la Princesa intentara evitarlo, la profecía se acabó materializando y, así como Edipo, a pesar de los múltiples impedimentos de sus progenitores, acabó viendo cumplido su destino, Fidelina vivió en sus carnes el desdén de Felisardo. Un desdén que, mirándolo bien, acabó dándose, no por culpa del carácter de Felisardo, el cual, contrariamente a lo esperado, decide corresponder a la Princesa aun habiendo descubierto su verdadera identidad y aun teniendo que ocultar su nombre por miedo a ser apartado de su lado²²¹ y caer de las alturas de la soberbia y de la vanidad por amor; sino que por el de Fidelina, la cual antepuso sus ideas previas, infundadas por la fama, al conocimiento directo de su amado (error cartesiano). Así pues, Hurtado, más que potenciar la creencia en lo profético, propio de la teología cristiana, defiende la libertad de actuación y el derecho a equivocarse, ideas mendozianas que se comentarán con mayor profundidad cuando se compare *Más merece quien más ama* con *La vida es sueño* en el epígrafe “*El despertar a quien duerme, Más merece quien más ama y La vida es sueño*.”

Por último, es conveniente comentar en este apartado referido al sueño los siguientes versos pronunciados por la Princesa:

Princesa: si es estar enamorada
o dormida: muerta estoy. (f. 203v)

²²¹Felisardo es un don Duardos al revés en el sentido de que, si el noble enamorado de Gil Vicente oculta su identidad con el fin de no ser amado simplemente por su nombre, el cual era indicativo de rancio abolengo, Felisardo no desvela su identidad precisamente por todo lo contrario, es decir, para no alejar a su amada, la cual, al conocer su nombre, lo rechazaría por su fama de soberbio y por el conocimiento del desprecio que tiene entendido que le profesa. De modo que si don Duardos calla aun a riesgo de perder a amada, Felisardo se mantiene en silencio para asegurarse de que no se marche de su lado.

Tradicionalmente, en la cultura occidental, se ha entendido el amor como una fuente de sufrimiento, tanto porque no siempre es correspondido, cosa que provoca un hondo y punzante dolor en el enamorado que le hace creer estar muriendo en vida; como porque el amor solo se alcanza después de un largo camino de peregrinaje y/o de penitencia (*iter amoris*). En estos versos, Hurtado de Mendoza relaciona el tópico “morir de amor” con la creencia de que dormir es fenecer, idea que entronca con la teoría shakespeariana expuesta en *Hamlet* (1599-1601) de que “morir es dormir”.

Acto III

Hamlet: Ser o no ser: todo el problema es éste.

¿Qué es más noble al espíritu: sufrir golpes y dardos de la airada suerte, o tomar armas contra un mar de angustias y darles fin a todas combatiéndolas?

Morir..., dormir; no más y con un sueño saber que dimos fin a las congojas, y a los mil sobresaltos naturales que componen la herencia de la carne, consumación es ésta que con ruegos se puede desear. Morir, dormir,

¡Dormir! ¡Tal vez soñar! ¡He ahí el obstáculo!

Porque el pensar en qué sueños podrían llegar en ese sueño de la muerte, cuando ya nos hayamos desprendido de este estorbo mortal de nuestro cuerpo,

nos ha de contener. Ese respeto larga existencia presta al infortunio.

pero ¿quién soportará los azotes, los escarnios del mundo, la injusticia del opresor, la afrenta del soberbio, del amor desairado las angustias, las duras dilaciones de las leyes,

la insolencia del cargo y los desprecios que el pacienzudo mérito recibe del hombre indigno, cuando por sí solo podría procurarse su descanso

con un simple estilete? ¿Quién querría,

llevar cargas, gemir y trasudar bajo una vida por demás tediosa,

sin el temor de algo tras la muerte (esa ignota región cuyos confines no vuelve a traspasar viajero alguno)

que nuestra voluntad deja perpleja y antes nos hace soportar los males que ya tenemos, que volar a otros

que nos son, en verdad, desconocidos?

Así, de todos hace la conciencia unos cobardes, y el matiz primero

de la resolución, así desmaya
bajo el pálido tinte de la idea;
y las empresas de vigor y empeño,
por esta sola consideración
tuercen el curso inopinadamente
y dejan de tener nombre de acción.

Dejando a un lado el debate que Shakespeare deja abierto sobre el tema del suicidio, el cual no está presente en *Más merece quien más ama*, en este famosísimo monólogo, Hamlet establece la misma relación que llevan a cabo la Princesa de *MMQMA*, Violante de *No hay amor donde hay agravio* o Felisbravo de *Querer por solo querer* entre los términos “sueño” y “muerte”.

Felisbravo: es morir lo dormido (v. 946)

Y es que tanto el personaje shakesperiano como los hurtadianos transmiten la idea, fruto del desengaño con el mundo²²², de que el sueño bien podría o, mejor dicho, puede ser una vía de liberación de las congojas y agonías que el ser humano se ve obligado a padecer en vida. De ahí que Hamlet se plantee el sueño eterno, siempre y cuando no incluya soñar, puesto que esto implicaría vivir y, por tanto, sufrir en un mundo paralelo similar a la vida; que Fidelina ande casi siempre “dormida”, es decir, de espaldas a una realidad que le disgusta; o que Violante defina el sueño como “una pensión de los mortales,/ aquel amago de la muerte incierto”, “dulce alivio de los males” (f. 30r). No obstante, pese a que la idea de que el sueño es un lugar de huida de la dura realidad, aparece en más de una ocasión en la dramaturgia hurtadiana, cabe decir que esta no es la única visión que se incluye al respecto.

Rifaloro: ¿No duermes?

Felisbravo: Mal entendida
costumbre el dormir, y humana
flaca ociosidad, tirana
del amor y de la vida.

Rifaloro: ¿Hay cosa más descansada
que el dormir? ¡Oh, necedad
de suma comodidad,
el no estar pensando en nada!
Mas a ser príncipe aquí,

²²²Hamlet se siente desengañado con el mundo al descubrir que su tío ha asesinado a su padre y que, sin remordimientos ni reparos, se ha casado con su madre. Por su parte, Fidelina se siente desencantada al ver que su libertad es limitada y que la desconfianza es la mejor arma para enfrentarse a un mundo preñado de vanidad e intereses.

jamás admitiera el sueño
por no dejar de ser dueño
ningún instante de mí. (QPSQ, vv. 909-920)

Celidaura: Y como un hombre
que dormís como diez necios
poco sabéis de suspiros. (QPSQ, vv. 2226-2228)

Celidaura: El hombre no tiene ingenioso,
pero ¿cómo ha de tenerle
hombre que tanto descansa,
persona que tanto duerme? (QPSQ, vv. 1377-1380)

Para Felisbravo y Celidaura, precisamente los *alter ego* ficticios de los monarcas Felipe IV e Isabel de Borbón, cerrar los ojos a la realidad no es la mejor actitud ante la vida. Echar los problemas a un lado, obviar la realidad, por dura o desagradable que sea, y ocupar el día en aquello que permita huir de lo "cansado" de la vida, es de necios, puesto que adormece el seso y dificulta cualquier intento de superación tanto personal como para el bien común. Por tanto, los reyes, como responsables últimos de todo lo que ocurre en sus dominios, no pueden permitirse el lujo de rehuir cualquier dificultad (o, como mínimo, es la imagen que quieren proyectar), puesto que todo el mundo depende de ellos para salir airoso de cualquier contratiempo. Así pues, su misión es estar siempre alerta, no dormidos; de ahí que defiendan que es una necesidad buscar refugio en el sueño.

Que sean, precisamente, los monarcas quienes defiendan esta postura, muy seguramente, esconde una segunda intención hurtadiana que va mucho más allá de la simple confrontación de ideas, de la reserva a un espacio en la pieza teatral para la reflexión y el diálogo que, como se entendía en los Siglos de Oro, ayudaba a "parir la verdad"; o del reflejo del mundo de contrastes que era el Barroco. Muy probablemente, bajo todo esto se escondía un propósito mucho más profundo: ofrecer una buena y renovada imagen de los reyes, que permitiera limpiar esa otra degradada que pudieran haber proyectado, mediante la muestra de su ejemplaridad. Solo así, siendo un modelo digno de seguimiento, serían vistos nuevamente como seres merecedores de su cargo y de sus privilegios, los cuales, ya en alguna ocasión, habían sido cuestionados. Por todo ello, no es descabellado pensar que Hurtado, muy apegado a Olivares y firme defensor de sus reformas, en pro de la revitalización de una monarquía en decadencia, pusiera sus letras al servicio de la causa, ni que esas palabras pronunciadas por Celidaura y por Felisbravo persiguieran un lavado de imagen de una corona acusada de corrupción, de despreocupada y de irresponsable al dejar en manos de los validos que no están preparados ni educados para gobernar, la gestión del reino.

No obstante, este es un tema que se desarrollará con más detalle en otro epígrafe, así que volvamos a las interrelaciones entre Shakespeare y Hurtado, puesto que la asimilación entre los conceptos "sueño" y "muerte" no es el único punto en el que Hurtado coincide con el dramaturgo inglés. Existen otras concomitancias entre personajes shakespearianos y hurtadianos, concretamente, entre Hamlet y la princesa Fidelina de *MMQMA*, pues ninguno de los dos tampoco es capaz de distinguir fácilmente lo real de lo que es fruto de la imaginación. Así pues, del mismo modo que Hamlet duda sobre si la aparición del espectro de su padre²²³ es certera o fruto de un sueño provocado por la locura, la Princesa de Hurtado de Mendoza, en más de una ocasión, no puede aseverar si lo que cree estar viviendo es realidad o ensoñación.

Por último, me gustaría comentar un aspecto más concerniente a la similitud entre *Hamlet* y *Más merece quien más ama*. Creo que es importante prestar atención a la coincidencia entre el nombre del chambelán²²⁴ de Hamlet, Polonio, y el lugar de donde es reina la princesa Fidelina (Polonia). Y digo esto porque lo que podría ser considerado una simple coincidencia adquiere mayor notoriedad cuando se observa que estos dos personajes comparten una misma visión respecto al trato que las mujeres deben tener con los hombres: de desconfianza. Y es que del mismo modo que Polonio advierte a su hija Ofelia de que sería una insensata si confiara en las palabras de Hamlet, el cual, aunque la pretenda, jamás la tomará como esposa, ya que, como heredero, tiene unas responsabilidades con su pueblo que no le permiten escoger a su libre albedrío a su compañera de viaje; la futura reina de Polonia, Fidelina, se declara y actúa con gran desconfianza con los hombres, los cuales entre penas y melindres engañan y burlan a las mujeres entregadas.

Princesa: mas quiero a los hombres darles
 causa para que se quejen
 que ocasión para que engañen. (f. 198r)

No obstante, ni tan siquiera las que toman esta actitud se libran de ser engañadas. Tan solo hay que ver cómo acaban Ofelia y Fidelina para entender tal aseveración. Ofelia, a pesar de intentar

223La lucha de poder que se refleja en *Hamlet* a través del padre y del tío del protagonista (Claudio), aunque también tiene cierta presencia en *Más merece quien más ama* debido a la actitud de los infantes Rugero y Florindo, se hace más patente en el *Despertar a quien duerme*, pieza que, en ese aspecto, sí presenta mayor similitud con la obra shakespeariana; pues, si en la comedia lopezca el conde Anselmo mata al padre de Rugero para subir al trono, el tío de Hamlet asesina a su hermano con el fin de ser coronado rey y de contraer matrimonio con su cuñada.

224*Chambelán:* Noble que acompañaba y servía al rey en su cámara.

seguir los consejos de su padre y de su hermano Laertes²²⁵, acabará cayendo en las redes del príncipe danés, el cual, tal como avanzó Laertes antes de partir a Francia, la despreciará y la abocará a una locura que la llevará a la muerte. Si bien Fidelina no acaba enloquecida, sí que también acabará siendo desdeñada, en este caso, por Felisardo, ese joven príncipe francés al que había decidido regalar más desprecios, si cabe, de los que solía dedicar al sexo masculino del cual siempre quiso protegerse para no acabar como tantas jóvenes cuya necia vanidad las llevó a ser burladas.

Esa actitud defensiva hacia los hombres es la que también ensalza Celidaura de *Querer por solo querer*, la cual, además de encarnar el tópico de la *virgo bellatrix*, contribuye a la recreación de otro motivo relacionado con el sueño: dormir es sinónimo de correspondencia amorosa o de infamación a la amada.

Felisbravo: Si llega el sueño violento,
a sufrilla me apercibo,
quitarme de lo que vivo,
pero no de lo que siento.
Pena que a dormir se atreve,
¡qué mucho se está infamando!
¡Y quien dormir puede amando,
qué poco el alma le debe! (vv. 921-928)

Rifaloro: Más parece habilidad
que de galán, de marido (vv. 951-952)

Celidaura: ¿Duerme? Sin duda querido
está, que de un desdeñado
se hace luego un desvelado
y de un amado, un dormido. (vv. 1005-1008)

Felisbravo: Pase por castigo el sueño,
pues dejé, divino sueño,
de estar con vos (¡Ay, de mí!)

...

Despierto viva en el desvelo
un desvelado que duerme. (vv. 1100-1106)

²²⁵Laertes, como el Pintorcillo de *Más merece quien más ama*, anticipa y acierta que Hamlet pronto se cansará de cortejar a su hermana.

Como reflejan estos versos, un verdadero enamorado es aquel que sufre desvelos, los cuales son fruto del desdén de una dama cuyo trato le impide encontrar la paz ni tan siquiera en eso a lo que los humanos recurren para aliviar el dolor: el sueño. No obstante, en cuanto llega la correspondencia amorosa y/o la entrega mediante el matrimonio, el galán tiende al relajamiento y a desarrollar una actitud de confianza y de seguridad que le permite dormir, puesto que ya ha alcanzado su propósito. Es por ello que el caballero que actúa contrariamente a estos preceptos, ofende a la dama pretendida.

Celidaura: ¡Ser mi sueño un desvelado
 y mi desvelo un dormido! (vv. 2158-2159)

Celidaura: ¡Qué linda cosa
 mirarme para dormiros! (vv. 2230-2231)

Celidaura: Que yo sé algún cauteloso,
 (guárdese de él) que miró
 a una dama y se quedó
 más dormido que un dichoso.

Claridiana: Desvelados y dormidos
 todos me salen baratos,
 que no puede hallar ingratos,
 quien no busca agradecidos.

Así pues, no deben sorprendernos los reiterados reproches que Celidaura, bajo el disfraz de Laura, dedica al "dormido":

Celidaura: Yo retratada,
 ¡y en las manos de un dormido!
 ¿Qué agravios son estos, cielo?

(vv. 1051-1053)

Por último, y no por ello menos importante, en cuanto al uso hurtadiano del motivo del sueño en sus obras, cabe remarcar el influjo quijotesco. La huella cervantina recorre toda la dramaturgia hurtadiana, aunque se hace especialmente evidente en la concepción mendoziana del sueño que se recrea, muy especialmente, en *Querer por solo querer*.

Si a lo largo de este epígrafe habíamos hablado de la dificultad que presentan algunos personajes hurtadianos para discernir realidad y ficción, hay que hacer notar que, en *Querer por solo querer*, se va un poco más allá, puesto que los actantes refieren a una realidad que bien podría definirse como una ilusión fruto del engaño de los sentidos (*Celidaura:* Él duerme y yo/ estoy

soñando sin duda/ ... / ¿Si es engaño del sentido?/ Yo soy, no estoy engañada/ loca sí, vv. 1043-1051²²⁶) o de la confusión creada por unos supuestos encantos, lo cual apunta directamente al *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Felisbravo: ¿Qué enigma es esta?
 ¿Si es encanto o por ventura
 vio mi dormida locura
 en la encantada floresta? (vv. 2220-2223)

Felisbravo: ¿Estoy dormido? ¿Estoy loco?

Celidaura: Que es encanto del sentido
 diría, oh triste cuidado,
 que despierta en encantado
 cuando sale de dormido.

Felisbravo: Serrana, poco me precio
 de presumidas locuras. (vv. 2240-2245)

Felisbravo: Si no es que duermo
 siempre, si no es todo encanto.(vv. 4226-4227)

Celidaura: Él revuelve
 nuevas máquinas y vuelve
 a los enigmas del sueño. (vv. 4237-4239)

Felisbravo: De confuso he de morir.

Celidaura: ¿Dónde está el mal?

Felisbravo: Es encanto
 este mal y cuanto siente
 amar y ausencia. (vv. 4250-4255)

Felisbravo: Labradora peligrosa
 que en bellas transformaciones
 o eres flor de ajenos campos
 o eres ninfa de estos montes,

226Las palabras de Celidaura, muy sutilmente, recuerdan a esas otras que pronuncia don Quijote al explicar su experiencia en la cueva de Montesinos. Fue tal la beldad del hermoso prado en el que despertó tras haberse dormido debido al agotamiento que le supuso el descenso a la cueva, que tuvo que realizar varias comprobaciones para asegurarse de que había salido del sueño: "Despabilé los ojos, limpiémelos, y vi que no dormía, sino que realmente estaba despierto. Con todo esto, me tenté la cabeza y los pechos, por certificarme si era yo mismo el que allí estaba o alguna fantasma vana y contrahecha; pero el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacía, me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora." (Segunda parte: CAPÍTULO XXIII, *De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa*).

si alguna noticia tienes...

... da ...

luz a tanta noche. (vv. 4393-4404)

La confusión que siente Felisbravo es similar a la de don Quijote, al igual que la reacción de ambos ante el desconcierto, pues los dos buscan una explicación a sus sinsentidos en la magia, en los sortilegios.

Si el caballero andante cervantino recurre, concretamente, al mito de los encantadores para justificar que lo que vio en un principio no era irreal, sino que se tornó distinto tanto para terceros como para sus propios ojos debido a la intervención de unos geniecillos ("la ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o poco más desaforados gigantes con quien pienso hacer batalla, y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer: que esta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra" o "aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto a estos gigantes en molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento", en Primera parte, cap. VIII, *Del buen suceso que el valeroso Don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación*); Felisbravo, aunque con menor severidad y sin darle un nombre, también cree que de engaños, encantos y transformaciones están plagadas las nuevas tierras que anda recorriendo en busca de la dama del retrato:

Felisbravo: Mi sentido
es dudas todo. Ya es Laura,
una villaneja, dueño
del retrato, ya en Arabia
nueva princesa. Aún agravia
otra vez al alma el sueño.

(vv. 3038-3043)

Del mismo modo que don Quijote sufre diversos engaños de los sentidos, Felisbravo ve como un mismo rostro parece tener cuatro identidades distintas, cosa que lo sumerge en un mar de confusiones que crea y aviva la particular "encantadora" de *Querer por solo querer: Celidaura*²²⁷.

Felisbravo: ¿Qué Circe

²²⁷ Celidaura modifica la realidad a su antojo y en su beneficio, así como lo hacía el rey Basilio con su hijo Segismundo en *La vida es sueño*, comedia que guarda importantes relaciones con la dramaturgia hurtadiana.

de mis sentidos altera
blanda paz y vida libre? (vv. 241-243)

Ella es la que tergiversa y manipula la realidad del joven Felisbravo, al cual convence cada vez que se encuentran de que es una mujer distinta (labradora, serrana, villaneja) a la dama del retrato. A pesar de que el príncipe de extraña de que una joven ruda posea una belleza tan noble (vv. 2390-2391) y pese a su similitud con el retrato, las palabras de Celidaura acaban convenciéndole (cosa que no sucede con Claridiana: vv. 2531-2545) de que anda errado y creyendo que debieron alterarse sus sentidos, por lo que debe estar confundido, dormido o loco. Opción, la de la locura, que Claridoro abanderaría en el caso de que le preguntaran su opinión al respecto, pues solo alguien que ha perdido la razón puede actuar como lo hizo Felisbravo; el cual, sin pruebas, lo acusó de robarle el retrato de su dama y lo retó a una afrenta.

Felisbravo: que vuestra envidia traidora,
de lo seguro de un sueño,
me llevó del alma hurtada
una prenda que tenía.

...

Claridoro: Que aún estáis soñando, entiendo,
pero yo os despertaré. (vv. 2484-2495)

Claridoro: ¿Si está loco?
(v. 1147)

Locura que hunde sus raíces en *Orlando el Furioso* de Ariosto, al cual refiere explícitamente don Quijote en ese pasaje en el que decide hacer penitencia de amor por Dulcinea en Sierra Morena, a imitación de Amadís de Gaula, su modelo de caballero andante, el cual al ser reiteradamente desdeñado por Oriana, decide retirarse en la Peña Pobre, bajo el apodo de Beltenebros. A este aislamiento, don Quijote quiere sumarle la desesperación y la furia, aunque no tan extremadas como las del original, del enamorado de Angélica (Orlando). Esa rabia y cólera²²⁸, superpuesta en don Quijote, el cual no es más que una mala copia de un verdadero caballero andante; es mucho más creíble en Felisbravo, el cual sí que está viviendo aventuras y está enamorado de una belleza real. Una beldad que será la única de remediar doblemente sus males, puesto que, por un lado, le ofrecerá una cura de amor; y, por otra parte, una curación a la locura, ya que le alumbrará el espacio de

228Orlando enloquece debido a los desdenes de Oriana y, en uno de sus arrebatos de locura, destroza la Arcadia.

sombras en el que habitan sus dudas y le desvelará la realidad que se había estado encargando de modificarle.

Celidaura: dando luz la piedad mía
a tus confusas ideas. (vv. 4439-4440)

Felisbravo: ya el sueño
no engaña, que solo un dueño
puede haber de tu hermosura. (vv. 4470-4472)

También en torno a la figura de Celidaura se encuentra el otro guiño hurtadiano a Cervantes y su *Quijote* en *Querer por solo querer*, concretamente, en su disfraz de labradora. Si bien es cierto que esa máscara, en un primer momento, nos lleva a pensar correcta e inequívocamente en una recreación personal, tan propio de la dramaturgia hurtadiana, del motivo de Gil Vicente y su *Tragicomedia de don Duardos*, no es menos certero que, aunque sea más sutilmente, también remite a don Quijote y a la identificación de la supuesta gran señora Dulcinea del Toboso con una aldeana, en este caso, fea y maloliente, llamada Aldonza Lorenzo.

Como se ha dicho, las primeras ocasiones en las que aparece la máscara rústica, apuntan directamente a don Duardos y al deseo de ser amado por la belleza y forma de ser, y no por quién se es o por lo que se pueda tener:

Celidaura: En este traje
y en el villano lenguaje
rudamente disfrazado
no hay peligro que temer. (vv. 2117-2120)

Celidaura: Si me busca reina, vea
que soy una labradora. (vv. 2342-2343)

Celidaura: Si enamora la beldad,
¿qué importa ser labradora?
Pero mejor enamora
belleza y comodidad. (vv. 2352-2355)

Como puede observarse, en estos versos, Hurtado invierte los papeles duardianos, es decir, otorga el poder de poner a prueba el amor al sexo femenino y no al masculino como, en cambio, había decidido Gil Vicente para su *Tragicomedia*; sin embargo, mantiene la esencia de la finalidad del uso del disfraz de rústico, así como de su incapacidad de borrar totalmente cualquier atisbo de nobleza, la cual es imposible de esconder.

No obstante, más adelante, cuando la cara de Celidaura disfrazada de labradora se cuadriplica y adopta diversas identidades que confunden²²⁹ hasta el punto de hacer dudar a un tercero (Felisbravo) si todavía conserva su sano juicio, el motivo duardiano se altera para acercarse a esos pasajes cervantinos en los que don Quijote siente cómo se turba su mente al no ver correspondencia entre sus pensamientos y lo que le muestran sus sentidos. Y es que, así como a don Quijote se le frustran sus expectativas cuando en lugar de encontrarse con la excelentísima dama Dulcinea de su imaginario, se halla con una rústica aldeana subida a lomos de borrico y acompañada de dos serranas ("Pensativo además iba don Quijote por su camino adelante, considerando la mala burla que le habían hecho los encantadores volviendo a su señora Dulcinea en la mala figura de la aldeana²³⁰", segunda parte, cap. XI); Felisbravo siente una gran decepción cuando le revelan que esa dama que tanto se parece a la del retrato, en realidad, no es más que una simple labradora, serrana o villaneja.

Felisbravo: Estoy viendo
en ti el bello original
de un retrato celestial. (vv. 2264-2266)

Felisbravo: ¡Oh, vil relación traidora,
hallar una labradora
quien buscaba a Celidaura!
(vv. 2301-2303)

En los dos casos, la esperada dama de alta alcurnia resulta ser una simple labradora y, en las dos obras, ante la misma situación, los personajes implicados recurren al encanto para encontrar una explicación a su desengaño.

No obstante, no todo son similitudes. Entre la historia de don Quijote y de Felisbravo existe una diferencia que es importante hacer notar. Y es que, mientras don Quijote trata con una

229La confusión fruto de la multiplicidad de identidades también podría recordar a don Gil de las calzas verdes, pieza estrenada en 1615 y a cuyo autor y obras Hurtado hace algún que otro guiño en sus piezas dramáticas. Conviene advertir que, si, en *Querer por solo querer*, la confusión proviene de una belleza que posee distintas personalidades; en la comedia tirsiana, el *imbroglio* se desarrolla a la inversa, es decir, por culpa de un nombre (don Gil) que presenta diferentes caras (doña Juana, don Martín).

230El pasaje en el que se relata la llegada de Aldonza en una hacanea junto a otras dos aldeanas, organizada por Sancho para contentar a su señor don Quijote, el cual le había ordenado concertar un encuentro con doña Dulcinea del Toboso, no deja de ser una crítica cervantina más a la sociedad barroca a través de la parodia. En este caso, el tipo social ridiculizado o puesto en evidencia son las damas, grandes señoras que ocupaban gran parte de su tiempo en pasear a caballo acompañadas de otras señoras distinguidas. En la obra de Cervantes, esas elegantes y ricas damas se han transformado en feas, malolientes y trabajadoras rústicas que andan subidas sobre unas jacas robustas de paso tranquilo. Visión crítica a la sociedad que también ejerce Hurtado en sus obras.

verdadera villana y ve fealdad por mucho que intenten convencerlo y/o autoconvencerse de que la joven que viene a su encuentro en borrico es su hermosa amada Dulcinea; Felisbravo realmente conversa con una celebrada y bella princesa. Sin embargo, quieren hacerle pensar que no es así y que, en realidad, esta tratando con una labradora, y esto es porque en la comedia hurtadiana se entremezclan el relato cervantino con el motivo duardiano.

Por último, en cuanto a la recreación de la máscara de rústico, cabe decir que, pese a que, como ya hemos visto, en *Querer por solo querer* hay una modificación del tipo teatral forjado por Gil Vicente, cabe decir que también podemos observar una recreación más clásica del motivo duardiano; puesto que también Felisbravo, para obtener información y acercarse a Celidaura, tomará el disfraz de villano escudero (vv. 4982-4984).

En definitiva, es la dramaturgia hurtadiana una rica fuente de información sobre el pensamiento barroco, el cual puede ir desgranándose llevando a cabo una lectura exegética de la obra. Utilizando esta metodología se puede observar la influencia del pensamiento cartesiano en la comedia mendoziana, la concepción hurtadiana sobre la vida, los juicios sociales del siglo XVII y la intercomunicación a través de las obras de los grandes autores del Barroco, los cuales de forma más o menos directa dejan huella en sus contemporáneos.

2.2.4.1. *El despertar a quien duerme, Más merece quien más ama y La vida es sueño*

Hasta ahora hemos analizado las fuentes de las que debió beber Hurtado de Mendoza para escribir *Más merece quien más ama*; sin embargo, creemos que también resultaría interesante rastrear si su obra pudo ejercer alguna influencia en otras piezas de autores contemporáneos.

Es por ello que, en este epígrafe, nos dedicaremos a analizar los posibles ecos mendozianos presentes en una de las piezas más importantes y conocidas del panorama literario barroco español: *La vida es sueño* de Calderón, obra en la que encontramos guiños, propios del diálogo interautorial barroco, de Calderón a la dramaturgia hurtadiana, la cual, seguramente, conocía de primera mano, puesto que no es la primera vez que observamos alusiones a piezas mendozianas en las comedias calderonianas. De hecho, ya se comentaron algunas de estas alusiones en el capítulo “Clarín, un gracioso crítico con señor ridículo” de esta tesis.

Si a todas estas coincidencias sumamos que, en alguna ocasión, se ha otorgado a una misma pieza la autoría a Hurtado y a Calderón, ya sea por fallos de impresión, ya sea por la coincidencia

en el título, podemos afirmar que, como mínimo, las obras de ambos autores podrían guardar ciertas concomitancias.

Por ello, tras leer *Más merece quien más ama* y notar que algunos de sus elementos se trasladan a *La vida es sueño*, creo que se hace necesario dedicar un capítulo exclusivamente a analizar las muy probables interrelaciones entre ambas obras.

En primer lugar, analizaremos los guiños más sutiles y superficiales que Calderón hace a *Más merece quien más ama* en *La vida es sueño*, los cuales comienzan en algo tan primario como es la elección del nombre de los personajes. Así como pudimos ver en “Clarín, un gracioso crítico con señor ridículo”, apartado en el que analizamos cómo la inclusión en *La vida es sueño* de un personaje-criado llamado Clarín no era casual, sino que respondía a un guiño al también criado Clarín de *No hay amor donde hay agravio*; en *La vida es sueño* no es azarosa la presencia de una dama llamada Rosaura. Dicho nombre recuerda al de Rosaura de *Más merece quien más ama*. Pese a que se le cambia el género y a pesar de que no pueden atribuírsele exactamente los mismos actos al personaje calderoniano que al hurtadiano, es perceptible, si no una clara inspiración, una clara alusión al tipo de *Más merece quien más ama*. Sin embargo, algunos podrían defender que lo que aquí definimos como un evidente guiño a la pieza mendoziana, en realidad, es una simple coincidencia fruto de la tendencia de los autores barrocos a llamar a sus personajes con los mismos nombres o similares, cosa que hacía que no fuera tan extraño que se repitieran los mismos antropónimos en diferentes obras de distintos autores y que no fuera indicativo de una influencia directa de un dramaturgo a otro. No obstante, esto no es lo que sucede entre *Más merece quien más ama* y *La vida es sueño*. El hecho de que haya más similitudes que la del nombre nos lleva a pensar que lo que podría parecer una nimiedad, en el fondo, es una muestra más de que Calderón, como mínimo, tenía conocimiento de la existencia de la comedia hurtadiana; de modo que se descarta la teoría de una simple casualidad.

Si seguimos analizando la figura de Rosaura, veremos que las coincidencias traspasan la del nombre. Y es que, a partir de este personaje se dispersan en la comedia calderoniana, de una forma muy sutil y sibilina (técnica dramática y habilidad que tenían muy desarrollada los grandes poetas dramáticos del Barroco), referencias a la obra hurtadiana, lo cual es perfectamente posible, ya que *Más merece quien más ama* fue escrita con anterioridad a *La vida es sueño*²³¹.

²³¹Aunque hay muchas dudas respecto a la fecha de composición de *Más merece quien más ama*, en términos generales, se puede asegurar que debió escribirse entre los años 1618 y 1623. Sin embargo, *La vida es sueño* se compuso entre los años 1627 y 1629, y se publicó en 1636 tras el levantamiento en 1635 de la prohibición real de imprimir comedias en Castilla.

Para analizar esas alusiones o referencias, es conveniente observar qué se esconde tras la figura de Rosaura.

La joven dama calderoniana es la encargada de dar comienzo a la obra:

Rosaura: Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
¿dónde rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
de esas desnudas peñas te desbocas,
te arrastras y despeñas?
Quédate en este monte,
donde tengan los brutos su Faetonte;
que yo, sin más camino
que el que me dan las leyes del destino,
ciega y desesperada,
bajaré la cabeza enmarañada
de este monte eminente
que arruga el sol el ceño de la frente.
Mal, Polonia, recibes
a un extranjero, pues con sangre escribes
su entrada en tus arenas;

¿Acaso no recuerdan estos versos a la llegada de Rosaura y Felisardo de *Más merece quien más ama*? Rosaura llega a Polonia junto a su criado Burón a caballo. Una vez allí, paran en una “selva escondida” desde donde irán caminando en busca de la famosa y altiva Princesa. Tras mucho caminar, encontrarán a Fidelina durmiendo en el monte, pero pronto la perderán de vista por culpa de la irrupción en escena de un jabalí al que Rosaura se entretendrá a matar. Esto implicará tener que reanudar la marcha y la aventura que supone encontrar a la princesa de Polonia. Una vez más, tras un largo camino, criado y señor toparán con una quinta que resultará ser el lugar de residencia de Fidelina.

Rosaura: Mas si la vista no padece engaños
que hace la fantasía,
a la medrosa luz que aún tiene el día
me parece que veo
un edificio. (f. 205v)

Viaje a Polonia, búsqueda de la enamorada, uso de caballos, encuentro de un palacio... son experiencias que Rosaura también vive. No obstante, las vivencias compartidas son todavía más evidentes si comparamos a Rosaura con Felisardo, el cual, así como la joven de Calderón, tiene una

llegada a Polonia un tanto accidentada, pues ambos caen de un caballo y se despeñan por el monte. Este accidente, aunque le causará importantes heridas, también le permitirá conocer a la Princesa.

¡Despeña un caballo fiero
un gallardo caballero! (f. 203v)

Si a esta llegada, le sumamos el relato del sueño de Fidelina, el cual vaticina la accidentada llegada de Felisardo, la correlación o el paralelismo entre *La vida es sueño* y *Más merece quien más ama* se hace aún más perceptible.

De alguna forma, en el personaje de Rosaura confluyen y se recrean situaciones que han vivido por separado Felisardo y Rosaura de *Más merece quien más ama*, pues, así como esos personajes, Rosaura también viaja a Polonia acompañada de su criado en busca de un amor (Astolfo), llega a caballo, se despeña y resulta herida²³² y, en el monte, topará con un edificio (torre) y con una persona fundamental en el desarrollo de la comedia. Un hombre llamado Segismundo que, como Fidelina, aunque es el heredero natural del reino de Polonia, no se le permite ejercer su derecho a gobernar.

Tanto en *La vida es sueño* como en *Más merece quien más ama* los que impiden que los protagonistas lleven a cabo lo que por derecho natural les pertocaba son sus padres, aunque por motivos muy distintos. El padre de Segismundo, Basilio, niega el poder a su hijo por culpa de las predicciones del oráculo que vaticina que Segismundo sería un rey tirano y cruel. Con esta información, Basilio prefiere prevenir antes que curar y, por mucho dolor que le cause tener que alejarse de su hijo, decide desterrarlo y encadenarlo en una torre donde solo podría tener contacto con su ayo Clotaldo. Por su parte, el padre de Fidelina de *Más merece quien más ama*, si bien no obstaculiza la subida al trono de su hija, sí que, antes de morir, impone una serie de condiciones para hacer efectiva su herencia: contraer matrimonio. En este caso, la desconfianza en el sexo femenino para las cuestiones de Estado es lo que lleva al padre de la Princesa a poner ciertos impedimentos o, mejor dicho, condiciones a la entrega del bastón de mando a su primogénita.

Rugero: mandó su padre. Él lo quiso:
o no reinar o casarse. (f. 198v)

Princesa: Oid. Mi padre ha querido
que su Estado no posea,
y en vez de su reino, sea
heredera de un marido. (f. 199r)

²³²Heridas físicas que sirven para reforzar la idea de la herida de amor con la que parte Rosaura hacia Polonia y que, en el caso de Felisardo, anticipan la futura herida de amor y de orgullo que sufrirá.

Sin embargo, estas medidas aparentemente preventivas resultan ser contraproducentes. En *Más merece quien más ama*, la decisión del rey fenecido es un error, puesto que ha llevado al reino al desgobierno debido a la negativa de Fidelina de desposarse con un hombre. Su desconfianza en el sexo masculino, la ha convertido en una Diana a la que ningún joven le parece digno de su amor ni de la responsabilidad de gobernar, dulce goloso, este último, que todos ansían saborear. Del mismo modo, Basilio se equivocó al encerrar a su hijo, pues la tiranía y la agresividad nacería en su interior precisamente al descubrir la injusticia cometida en su contra y al no recibir una educación que le enseñara a ser un buen rey y/o el cariño paternal. La mala interpretación de la profecía, así como le sucedió al padre de Edipo o, en otros términos, a Fidelina, lleva a Basilio a cometer un grave error, pues, en lugar de evitar aquello que teme, lo atrae y acrecienta.

Basilio: Pues yo, por librar de muertes
 y sediciones mi patria,
 vine a entregarla a los mismos
 de quien pretendí librarla.

Y digo lo acrecienta porque, si bien, tanto Basilio como el padre de Fidelina, habían actuado en favor de la paz, conseguirán el efecto contrario. Segismundo tendrá reacciones agresivas y en el reino se desatará una tormenta bélica entre los defensores del rey Basilio y los de Segismundo, los cuales, en contra de que les gobierne un rey extranjero (el moscovita Astolfo), liberarán y respaldarán los derechos de su verdadero príncipe.

Asimismo, en *Más merece quien más ama*, la oposición de Fidelina a privarse de su libertad contrayendo matrimonio con un hombre, llevará al reino al desgobierno y a un alzamiento de armas liderado por los infantes Rugero y Florindo (entre los que tenía que encontrarse el marido de la Princesa y el rey de Polonia: *Rugero:* Que se casase con uno/ de los dos o no reinase; p.2), los cuales, hartos de esperar el acatamiento de la Princesa del testamento del rey fallecido y una decisión que no llega, optan por ir en contra de Fidelina y a favor de su hermana Felisbella, a quien el rey dejaba el reino en el caso de que su primogénita se negase a cumplir la condición del testamento o excediese el tiempo establecido para tomar dicha decisión.

Florindo: Si difunto tu padre ordena,
 que dentro un año se case
 y rinda a justas prisiones
 sus gallardas libertades,
 o que a su bizarra hermana
 Felisbella el reino pase,
 menos soberbia y más bella,
 menos loca y más amable. (f. 198v)

Florindo: Mueran y sin dilación
a Felisbella entreguemos
el reino. (f. 215r)

En el caso de *Más merece quien más ama*, lo que el rey entendió como una forma de asegurar la paz y el buen hacer en el reino, desembocó, ya no solo en un conflicto entre las gentes del reino, sino que, peor aún, entre sus hijas. Y es que, los reyes-padres de *La vida es sueño* y *Más merece quien más ama* no habían dejado todo tan bien atado como creían. Quizás porque la respuesta a la situación que se les había planteado no había sido la más acertada, pues la privación de la libertad, en una sociedad como la del Barroco, nunca podría verse como la mejor solución a los problemas.

Libertad, voluntad, libre albedrío, capacidad de decisión y derecho a equivocarse son palabras que resuenan y que se repiten en la filosofía del XVII. Asimismo, son términos que se consideran indispensables en la consecución de la dignidad humana, tan defendida desde el Renacimiento en tratados como el *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva, escrito antes de 1531 y al estilo del diálogo de igual nombre de Pico della Mirandola.

En ambos diálogos, se defiende que el hombre, además de ser el único y último responsable de lo que le sucede, es el encargado de hacerse a sí mismo a través de sus actos, por lo que el ser humano deja de ser lo que los astros o el destino hubieran decidido previamente a su nacimiento, puesto que ya no se cree que haya naturalezas prefijadas²³³.

Rastros de este pensamiento de los Siglos de Oro, los encontramos tanto en la comedia hurtadiana como en la calderoniana, pues en ambas comedias vemos cómo aquello que terceros deciden por los protagonistas, es decir, aquello que no es fruto de su propia decisión, sale mal, y cómo se defiende algún tipo de libertad. Y matizo el término “libertad” con “algún tipo” porque pueden diferenciarse dos clases: la física y la moral. La primera es la que se pretende defender a partir de la figura de Segismundo, el cual sufre un cautiverio físico.

El encadenamiento, el aislamiento, la ocultación de la realidad y la privación de sus derechos, atentan contra su dignidad. Y es que, lejos de ser tratado como un ser humano, siempre fue tratado como una bestia, así que, ¿cómo puede sorprendernos que, al salir del encierro, tuviera reacciones impetuosas y salvajes, más propias de los animales que de los hombres?

²³³Cabe puntualizar que, mientras los protestantes creían en la predestinación, la Iglesia Católica defendía que el hombre era el dueño de sus actos y, por lo tanto, el responsable de lo que le sucedía.

La falta de libertad y la represión no traen nada bueno, pues, así como nos deja ver Segismundo, quien ha sufrido cualquier tipo de autoritarismo²³⁴, en el momento en el que es liberado, de las cadenas que lo tenían oprimido, también pasa a actuar de la única forma que ha conocido: con crueldad.

Si Basilio, el lugar de encerrar a su hijo, hubiese tenido fe en él como ser humano y lo hubiera educado en valores, perfectamente hubiese podido contradecir la profecía y ser, desde el principio, un buen príncipe para Polonia.

Una defensa de la dignidad y una abierta oposición a la privación de la libertad, en este caso, moral también se lleva a cabo en *Más merece quien más ama* a partir de una figura que, como Segismundo, también es hija de rey, princesa y futura reina de Polonia.

Rosauero: De Polonia es la Princesa,
la divina Fidelina. (f. 202v)

Fidelina: Yo soy la Princesa altiva
de Polonia, yo el desprecio
de los hombres y del mundo
el rayo, el Sol, incendio. (f. 208v)

A diferencia de lo que ocurría con Segismundo, la actitud de Fidelina no viene determinada por un encierro físico o material, ni tampoco es el resultado directo del trato recibido; sin embargo, sí que, de alguna manera, viene condicionado por el comportamiento de terceros. Y es que el carácter altivo, desdeñoso y, en ocasiones, cruel de la Princesa no es tal porque esencialmente sea así, sino que es una coraza protectora con la que se ha armado para evitar ser un ejemplo más de escarmiento y engaño de los hombres. Por tanto, a través del personaje de Fidelina, se pretende defender la libertad, en este caso, moral del ser humano, ya que la Princesa lucha por huir de un cautiverio metafórico llamado matrimonio concertado.

Princesa: Yo he de nacer ley que ninguna
quiera bien, mientras no halle
en las mujeres más dicha
y en los hombres más verdades
en los albedríos ley
para poder obligarles. (f. 198r)

Princesa: ¡Oh, quién hubiera nacido
mujer baja y mujer libre! (f. 215r)

234Se tiene conocimiento de que Calderón sufrió la autoridad y la represión de su padre, de ahí que en sus obras incluya figuras paternas con carácter.

Fidelina quiere ensalzarse como precedente de mujer que no se doblega más que a su propia voluntad, algo que pocas mujeres podían hacer en el mundo real (*Florindo*: y rinda a justas prisiones,/ sus gallardas libertades, f. 198v).

Otra concomitancia entre *Más merece quien más ama* y *La vida es sueño* la encontramos en su desenlace. Como ya hemos analizado, hacia el final de la comedia, en ambas se produce un enfrentamiento que pone en juego el trono de los protagonistas. No obstante, lo que no habíamos hecho notar y también comparten las piezas hurtadiana y calderoniana es que el conflicto finalizará con la victoria de esos príncipes a los que, en algún momento, se les ha quitado o se les ha intentado quitar la libertad, y con una respuesta muy similar por parte de estos, la cual puede resumirse en una palabra: perdón.

Si *Más merece quien más ama* acaba con los infantes, Felisbella y Felisardo rindiéndose a los pies de la Princesa en señal de perdón y con la absolución de Fidelina a todos ellos; *La vida es sueño* cierra telón con el perdón de Segismundo a todos aquellos que actuaron en su contra, incluido su padre.

Clotaldo: ¿Qué intentas?
Basilio: Hacer, Clotaldo,
 un remedio que me falta.
 Si a mí buscándome vas,
 ya estoy, príncipe, a tus plantas;
 sea de ellas blanca alfombra
 esta nieve de mis canas.
 Pisa mi cerviz, y huella
 mi corona; postra, arrastra
 mi decoro y mi respeto;
 toma de mi honor venganza;
 sírvelte de mí cautivo;
 y tras prevenciones tantas,
 cumpla el hado su homenaje,
 cumpla el cielo su palabra.
Segism.: Corte ilustre de Polonia,
 que de admiraciones tantas
 sois testigos, atended,
 que vuestro príncipe os habla.
 ...
 Mi padre, que está presente,
 por excusarse a la saña
 de mi condición, me hizo
 un bruto, una fiera humana;
 de suerte que, cuando yo
 por mi nobleza gallarda,
 por mi sangre generosa,
 por mi condición bizarra,
 hubiera nacido dócil
 y humilde, sólo bastara

tal género de vivir,
tal linaje de crianza,
a hacer fieras mis costumbres.

¡Qué buen modo de estorbarlas!
Si a cualquier hombre dijese:
«Alguna fiera inhumana
te dará muerte», ¿escogiera
buen remedio en despertalla
cuando estuviese durmiendo?

...

que a quien, porque le amenaza
una fiera, la despierta;
que a quien, temiendo una espada
la desnuda; y que a quien mueve
las ondas de una borrasca;
y cuando fuera (escuchadme)
dormida fiera mi saña,
templada espada mi furia,
mi rigor quieta bonanza,
la fortuna no se vence
con injusticia y venganza,
porque antes se incita más.

...

Sirva de ejemplo este raro
espectáculo, esta extraña
admiración, este horror,
este prodigio; pues nada
es más que llegar a ver,
con prevenciones tan varias,
rendido a mis pies a un padre,
y atropellado a un monarca.
Sentencia del cielo fue;
por más que quiso estorbarla
él no pudo, ¿y podré yo
que soy menor en las canas,
en el valor y en la ciencia
vencerla? Señor, levanta,
dame tu mano; que ya
que el cielo te desengaña
de que has errado en el modo
de vencerle, humilde aguarda
mi cuello a que tú te vengues;

Basilio: rendido estoy a tus plantas.
Hijo, que tan noble acción
otra vez en mis entrañas
te engendra, príncipe eres.
A ti el laurel y la palma
se te deben. Tú venciste;
corónente tus hazañas.
Todos: ¡Viva Segismundo, viva!

Sin embargo, se aprecia una importante diferencia respecto al final de *Más merece quien más ama*: cuando Fidelina se alza vencedora, lejos de apagarse su sed de venganza²³⁵, pide que maten a sus traidores; no obstante, gracias a la intervención de Rosauero, esa idea pronto se disipa.

Fidelina: Mataldos.
...
Rosauero: Perdona, Princesa hermosa
a tu Felisardo. (f. 217v)

En cambio, Segismundo, una vez ha recuperado su lugar, ya no en el reino, sino que en el mundo decide olvidar, tal como dice en su extenso monólogo, el cual no encontramos en la comedia hurtadiana, las injusticias sufridas y no llevar a cabo venganzas que corroboren aquellas profecías que lo llevaron a su encarcelamiento.

Cabe advertirse en este final calderoniano una alusión a *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega, obra de la que, como ya se analizó en el epígrafe “Un recorrido por los sueños literarios que configuran la dramaturgia hurtadiana”, también bebió Hurtado de Mendoza para escribir *Más merece quien más ama*. Esas referencias al error de azorar a quien está tranquilo por temor a que algún día decida alzarse inesperadamente en contra de quien lo dañó; las intervenciones de personajes que denotan el difícil discernimiento entre sueño y realidad, y ese final redentor (en el *Despertar a quien duerme*, Rugero perdona la vida a su tío Anselmo, aunque no el destierro) son algunos elementos presentes en el *Despertar a quien duerme*, que también comparten *Más merece quien más ama* y *La vida es sueño*, por lo que podemos concluir que existe una interrelación indisoluble entre este tridente dramático que nos evidencia, además de la tendencia muy extendida entre los dramaturgos barrocos de comunicarse a través de las obras, que las obras literarias nacen, principalmente, gracias a la *imitatio*, es decir, a la “imitación” de una pieza existente previamente a la que se le da una visión personal y un nuevo enfoque que, seguramente, la acercará y actualizará a los nuevos tiempos; de tal forma que surgirá una nueva obra, con alusiones a la anterior, pero claramente distinta. Y, por otro lado, el mencionado tridente también pone de manifiesto que las piezas literarias se ubican dentro de lo que denominamos *continuum*, puesto que, tal como hemos podido comprobar, las obras van variando poco a poco, esto es, que presentan cambios graduales entre las piezas situadas previamente y las que aparecen posteriormente.

En definitiva, el descubrimiento de huellas hurtadianas en Calderón y, especialmente, de *Más merece quien más ama* en *La vida es sueño* supone un hallazgo digno de consideración para los

235La explicación del surgimiento de esa sed se encuentra, más que en el riesgo a perder el poder, en los celos y en los agravios de amor sufridos.

críticos de la dramaturgia barroca, ya que puede ofrecer nuevos enfoques para afrontar el estudio del panorama teatral barroco.

Dejando a un lado las generalidades y centrándonos en *La vida es sueño*, cabe decir que, si los estudiosos habían llevado a cabo una minuciosa relación de las fuentes²³⁶ de las que Calderón debió beber para escribir su obra, habían obviado o, mejor dicho, ni tan siquiera se habían percatado de la posible presencia de Hurtado en Calderón.

La coincidencia de determinados nombres y del lugar en el que se ambientan las comedias, el tratamiento del tema del sueño y de las profecías, la defensa de la libertad humana y la inclusión de escenas parecidas, como el alzamiento de armas o el perdón final, ponen de manifiesto que estas coincidencias no son una simple casualidad, sino que reflejan el conocimiento de un maestro reconocido por la historia como es Calderón de otro olvidado por el paso del tiempo.

2.2.5. Cuando los libros de caballerías saltan a escena

Bien es sabido que los libros de caballerías²³⁷ gozaron de un gran éxito en la España del XVI²³⁸. Y es que, desde que la nobleza española se viera obligada a disminuir su principal labor (el ejercicio de las armas) a finales del siglo XV, debido a una considerable reducción de enfrentamientos bélicos y a una relativa calma respecto a la Edad Media, los nobles de la Península se encontraron con un tiempo libre hasta el momento desconocido para el que tuvieron que buscar una ocupación: la cultura. Esta nueva forma de entretenimiento surgirá al calor del humanismo

236Entre las fuentes que tradicionalmente se han rastreado en *La vida es sueño* encontramos el cuento del durmiente despierto de *Las mil y una noches*, el cual cuenta cómo Harúm Al-Raschid, agradecido de la hospitalidad del comerciante Abul-Hassan, decide premiarlo dándole la oportunidad de disfrutar de las instalaciones del palacio. Para ello, primero lo narcotizará, de manera que, cuando despierte, se encuentre en la cama del califa. Una vez Abul regresa a su casa, la gente del pueblo no cree su historia y lo tratan por loco hasta que el califa confiesa toda la verdad. De este relato deriva otro que también ejerce influencia en *La vida es sueño*: *De commo la onrra deste mundo no es sinon commo suenno que pasa*, incluido en el *Conde Lucanor*. Por otra parte, también hay que considerar la leyenda de Buda, que recrea cómo el brahmán Anta predice al rey que su hijo será un monarca poderoso o un ermitaño y el rey decide encerrar a su primogénito en los jardines del palacio para evitar lo segundo; la adaptación cristiana de Barlaam y Josafat, relato ambientado en Afganistán, en el siglo VI, que explica cómo al rey, enemigo de los cristianos, le profetizan que su hijo Josafat se convertirá al cristianismo; el mito de la caverna de Platón, *Edipo*, *Sendebat*; la filosofía hindú, la mística persa y la doctrina del estoicismo senequista que apuesta por el libre albedrío, ya que entiende que la voluntad humana puede superar el fatalismo.

237Aunque el género caballeresco tiene su origen en la literatura artúrica francesa medieval, en España florece en el siglo XVI.

238En España, los libros de caballerías se cultivaron desde finales del siglo XV hasta principios del XVII, concretamente, hasta 1602, año en el que se publica la última obra perteneciente a dicho género: *Policisne de Boecia*.

florentino, telón de fondo que promoverá el ideal de hombre de armas y de letras, y que, por tanto, propiciará la aparición de figuras como la del mecenas o la del poeta de corte, así como el gusto y/o afición por las artes. La pintura, la música, la filosofía, la literatura..., todo será foco de interés de las capas altas de la sociedad, que verán en la cultura, además de una fuente de conocimiento y de enriquecimiento espiritual e intelectual, una rica y nueva fuente de entretenimiento.

En lo que concierne, concretamente, a la literatura, cabe decir que cada vez adquiere mayor importancia y presencia en la sociedad, y que llega a un público mucho más amplio, gracias al papel que por aquellos tiempos tiene la imprenta, la cual permite y facilita el acceso a la cultura, antaño restringida a unos pocos privilegiados y/o sortudos. Aparece así la figura del lector o, mejor dicho, del "consumidor de saber", representada, como se ha dicho anteriormente, principalmente por las gentes de alta alcurnia, cuyo poder adquisitivo les permitirá reclamar el cultivo de ciertos géneros y/o temas por encima de otros.

¿Pero cuáles eran esos gustos cortesanos? Además de la poesía, promovida por la convocatoria de certámenes literarios, hay que destacar, muy especialmente, el teatro, el cual se puso al servicio de toda fiesta teatral para amenizarla; y la ficción sentimental y los libros de caballerías²³⁹, géneros narrativos que gozaron de un gran número de seguidores voraces que, insaciables, leían y leían sin parar historias que les permitían viajar y alejarse de la realidad a través de la imaginación. No obstante, pese a que se han mencionado los distintos géneros literarios por separado, conviene decir que era común que apareciesen entremezclados. En el Barroco y, más concretamente, en el espectáculo teatral, es frecuente que se prescindiera del establecimiento de fronteras artísticas, puesto que todo aquello que pueda servir para enriquecer, tiene cabida: música, poesía, incluso temas habitualmente propios de la narración como pueden ser los caballerescos, pueden verse fácilmente incluidos en cualquier invención. No es de extrañar que, viendo el éxito del que gozaban los libros de caballerías, cuyas impresiones y refundiciones eran aplaudidas y aclamadas, los escritores de la época se adaptaran al gusto del consumidor y se hicieran eco de esas historias tan admiradas, ya que serían el cebo perfecto con el que atraer la mirada hacia sus obras. Por este motivo, tal como explica Claudia Demattè en su artículo "Teatro de tema caballeresco", en las invenciones o fiestas teatrales comenzaron a incluirse teatralizaciones de motivos caballerescos. Un ejemplo primitivo lo encontramos en Gil Vicente²⁴⁰, el cual tomó algunas aventuras del

239 Los libros de caballerías gozaron de un gran éxito debido a que permitían viajar a lugares maravillosos y fantásticos a donde difícilmente se podía llegar físicamente, así como revivir las aventuras y los actos heroicos más emocionantes y memorables.

240 En 1522, Gil Vicente escribe la *Tragicomedia de don Duardos*, basada en el segundo libro de los Palmerines (el *Primaleón*, escrito en 1512); y en 1533, inspirándose en el *Amadís de Gaula*, la

Primaleón para escribir su *Tragicomedia de don Duardos*, pieza esencial para entender algunas obras hurtadianas. Sin embargo, no fue el único. La selección de aventuras o motivos caballerescos para entremezclarlos en piezas teatrales pronto se convirtió en una moda, sobre todo en el siglo XVII cuando la materia caballeresca es el hipotexto de múltiples piezas dramáticas, que muchos dramaturgos empezaron a seguir. No obstante, conviene decir que no todos los poetas dramáticos siguieron un mismo patrón a la hora de reescribir la materia caballeresca. De ahí que se hable de cinco tipologías de piezas según el tratamiento dado a dichos motivos extraídos de los libros de caballerías.

Teniendo en cuenta todo este contexto, no debe extrañarnos encontrar elementos de los libros de caballerías en las invenciones hurtadianas, pues era algo común y del agrado del público cortesano al que iban dirigidas. Así pues, más que la identificación de dicha materia, lo importante es ver cómo Hurtado de Mendoza utilizaba esas fuentes para crear sus piezas, es decir, si sus obras se limitaban a ser simples recreaciones o refundiciones de fragmentos de libros de caballerías; o si, por el contrario, hacía un uso personal de los motivos de los que bebía.

Desde mi punto de vista, al ingenio y genio de Hurtado de Mendoza le es imposible limitarse a llevar a cabo copias sin más, por lo que concuerdo con Claudia Demattè cuando dice que Hurtado de Mendoza, en *Querer por solo querer*, hace un uso libre de los elementos caballerescos, hasta el punto de no comprometerse con ninguna historia en concreto. Es más, hago extensible esta aseveración a otras piezas en las que los motivos caballerescos también hacen acto de presencia como es *Más merece quien más ama*, así como al tratamiento del resto de fuentes (mitos, guiños a otras obras y/o autores, etc.) de las que bebió Hurtado. Así pues, esta recreación absolutamente libre de las fuentes, no es algo puntual que se produce cuando se tratan motivos de los libros de caballerías, sino que es propio del estilo dramático hurtadiano.

Y es que Hurtado tiende a tomar elementos ajenos para moldearlos a su gusto y parir algo nuevo, haciendo un buen uso de la *imitatio*. Por este motivo, jamás podremos ver en Hurtado un *Primaleón* bis ni nada por el estilo. Ahora bien, sí podremos observar rastros de los libros de caballerías que contribuirán a enriquecer su pieza dramática.

Veámoslos a continuación.

Tragicomedia de Amadís de Gaula.

2.2.5.1. Una traslación del mundo de los libros de caballerías a la comedia

Hurtado vuelca la imaginaria del mundo caballeresco principalmente en dos de sus obras: *Más merece quien más ama* y *Querer por solo querer*, dos fiestas teatrales que centran su interés en elogiar los monarcas a los que van dedicadas y en entretener a un público cortesano conocedor de esos motivos caballerescos que miran con nostalgia y con los que se sienten identificados, puesto que forman o, mejor dicho, formaron parte de su entorno. Solo en estas obras de la primera etapa dramática hurtadiana tendrán un peso importante los elementos de los libros de caballerías, ya que en esta fase todavía no se ha configurado el auténtico estilo hurtadiano ni se ha hecho el cambio de rumbo hacia una crítica directa e incisiva como es la que encontramos en las piezas de la segunda etapa mendociana, en las que la crítica se convierte en epicentro y finalidad principal de las comedias. No obstante, esto no significa que, en una primera fase compositiva, Hurtado no incluya, de manera muy sibilina, sutiles críticas, pues estas pueden aparecer, pero más encubiertas que en aquellas cuyo escenario es Madrid y cuyos personajes ya no son príncipes ni princesas, sino que son otros miembros de la sociedad, como hidalgos empobrecidos, cuyos deseos de medra social están por encima del bien y del mal, y de sus derechos naturales, cosa que hace que sean objeto de crítica; la cual comulga con la ideología de la reforma olivariana a la que Hurtado se adscribirá fervientemente y de la que se hará eco sobre todo a partir de los años treinta. Así pues, en las obras hurtadianas de los años veinte como *Más merece quien más ama* o *Querer por solo querer*, más que reprehensiones, nos encontramos con piezas cargadas de lirismo, cuyo afán es reflejar las convenciones sociales de la nobleza (como por ejemplo su forma de entender el amor) y encomiar la bondad, la valentía y el éxito militar de los miembros del poder. Y qué mejor manera para cumplir estos cometidos que recurrir a los motivos de los libros de caballerías, que permiten idealizar, embellecer, exaltar y engrandecer cualquier persona, acción y/o valor. Nada podía enorgullecer ni agrandar más a los reyes y nobles que verse representados en el escenario como esos héroes legendarios y admirables, protagonistas de los libros de caballerías que tanto les habían fascinado; y no hay que olvidar que Hurtado, como tantos otros dramaturgos de la época, una de las cosas que más le importaban a la hora de escribir era contentar a ese público cortesano que consumía sus creaciones y que, en definitiva, le ofrecían el sustento.

El primer guiño a los libros de caballerías en *Más merece quien más ama* y *Querer por solo querer* lo encontramos en la selección de los antropónimos de los personajes principales, los cuales remiten directamente a personajes caballerescos, seguramente, reconocidos por el auditorio. Así, por ejemplo, en *Querer por solo querer*, encontramos a un príncipe llamado Claridoro²⁴¹, nombre

²⁴¹Claridoro es el príncipe guerrero que protagoniza las aventuras del libro de caballerías perteneciente al ciclo greco-asiático *Historia caballeresca de don Claridoro de España*, cuyo manuscrito data de finales

que recuerda al caballero de la *Historia caballeresca de Don Claridoro de España*, el cual, tras la llegada a un castillo, debe enfrentarse a ordalías amorosas como la "Aventura de las Penas de Amor"²⁴², que lo llevarán a combatir contra monstruos y a luchar por superar una serie de obstáculos que le permitirán conseguir el favor de su amada Clera. Dicha historia recuerda a la llegada en *Querer por solo querer*, ya no solo de Claridoro, sino que también de Felisbravo a Arabia y al castillo encantado de Claridiana, donde ambos príncipes deberán enfrentarse a una prueba de amor que medirá su fuerza e ingenio, y que les permitirá liberar a la princesa. No obstante, pese a las reminiscencias evidentes al famoso libro de caballerías del siglo XVI, cabe decir que, tal como se ha dicho al inicio de este capítulo, Hurtado no lleva a cabo una reproducción exacta de una serie de episodios caballerescos seleccionados según su gusto. Lejos de limitarse a recrear las escenas más conocidas y aclamadas del *Claridoro de España*, el autor de *Querer por solo querer* simplemente tomará el nombre del famoso príncipe caballeresco e incluirá algunos guiños para romper parte de las expectativas de un público que, al oír dicho nombre, muy seguramente, debía esperar una serie de acontecimientos que no se desarrollaban al milímetro en la comedia mendoziana; pues, a diferencia del Claridoro de España, que destacaba por su valentía y fuerza, el mendoziano se caracteriza por su ingenio y lucha por Claridiana sin que esta sea su amada, es decir, lo hace como obligación a su condición de caballero y no como resultado de un sentimiento real; cosa que no coincide con el enamorado de Clera, el cual vive voluntariamente aventuras para ganar la fama que lo hará merecedor de su amor.

Otro nombre utilizado por Hurtado en sus fiestas que remite a un personaje de los libros de caballerías es el de Claridiana, la cual aparece en *Espejo de príncipes y caballeros*²⁴³ (también conocido con el nombre de *El caballero de Febo*) de Diego Ortúñez de Calahorra, como una hermosa amazona que se enamora del joven caballero Febo con tan solo ver su retrato pintado en la cueva de la sabia Oligas.

del siglo XVI y se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de España (Ms. 22.070). Según la tesis expuesta por Rocío Vilches en "Historia caballeresca de Don Claridoro de España, libro de caballerías manuscrito", Claridoro podría encarnar a Felipe II y su entorno, es decir, la corte del Rey Prudente.

242La "Aventura de las Penas de Amor", a su vez, recuerda a la prueba del "Arco de los Leales Amadores" que aparece en el *Amadis de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo, obra que se ha considerado el paradigma de los libros de caballerías.

243La obra fue publicada en Zaragoza en 1555 y narra las hazañas del emperador Trebacio de Grecia y de sus dos hijos gemelos, Rosicler y Febo, los cuales representan el uno lo contrario del otro, es decir, mientras Rosicler ensalza la fidelidad y la tenacidad, Febo representa todo lo opuesto.

Este tipo de enamoramiento, así como el que se produce de oídas (*de lonh*), a primera vista (*de visu*) o a través de los sueños, forma parte del catálogo de tipos de amor que aparecen en los libros de caballerías, los cuales son tomados por Hurtado y los dramaturgos barrocos como molde para construir las historias de amor de los personajes de sus comedias. Así, por ejemplo, Felisbravo se enamora de Celidaura de oídas gracias a las descripciones que de ella hace el Cautivo y, poco después, reafirma su amor al ver su retrato; o Fidelina cae en las redes del amor en sueños.

Sin embargo, esta no es la única similitud entre las fiestas hurtadianas (*Más merece quien más ama* y *Querer por solo querer*) y la obra de Ortúñez. Otra coincidencia la encontramos en la elección de los espacios, pues, si los escenarios de la acción del *Espejo de príncipes y caballeros* son Persia (Febo es rescatado por Florión, rey de Persia) y Tartaria (la hermosa Lindabrides, de quien se enamora en un primer momento Febo, es tártara); en *Querer por solo querer*, la obra hurtadiana en la que aparece un personaje llamado Claridiana, también encontramos a un príncipe persa (Felisbravo) y a una reina de Tartaria (Celidaura), aunque, en este caso, se añade un nuevo territorio: Arabia, de donde es precisamente Claridiana, el elemento compartido con el libro de Ortúñez. Evidentemente, esto corresponde a una búsqueda de originalidad, es decir, a un toque personal que pretende distanciarse y diferenciarse de la obra de la que bebe. En todo caso, cabe decir que la añadidura mendoziana no se aleja demasiado del patrón establecido para los libros de caballerías, puesto que, por regla general, el telón de fondo de sus historias no era otro que las tierras orientales; lo cual gusta a los dramaturgos barrocos, ya que dicha ambientación les permite distanciarse de la realidad y, por tanto, incluir sutiles críticas sin faltar al decoro y sin ofender a ningún asistente a su espectáculo.

Por otra parte, también es interesante observar las semejanzas entre los argumentos del *Espejo de príncipes y caballeros* y de *Querer por solo querer*. Aunque son simples reminiscencias, pues en ningún caso la comedia hurtadiana es una refundición del *Espejo de príncipes y caballeros*, es conveniente observar aquellos detalles que podrían hacer recordar al espectador el famoso libro de caballerías de Ortúñez, que tantas reediciones y admiración despertó en la época²⁴⁴. Principalmente, es destacable el parecido que presentan Felisbravo, Claridoro y Febo cuando entra en escena Claridiana, la cual tambaleará sus mundos. Antes de conocerla, los tres se muestran como personajes enamorados absoluta y perdidamente de una dama: Lindabrides en el caso de Febo y Celidaura, en el de Felisbravo y Claridoro. Sin embargo, la aparición de Claridiana cambiará, cuando no los sentimientos, el devenir de dichos personajes, aunque de formas muy diferentes. En

²⁴⁴Del *Espejo de príncipes y caballeros* se hicieron eco autores de renombre como Cervantes, el cual bebe de la cueva de Artidón para crear la de Montesinos en su *Don Quijote de la Mancha*; o Calderón, el cual escribe *El castillo de Lindabridis* basándose en el argumento de *El Caballero del Febo*.

el Espejo de príncipes y caballeros, Claridiana provocará una crisis en Febo, al cual le surgirán dudas amorosas, ya que a sus sentimientos por Lindabrides se sumarán los nuevos hacia Claridiana. Confuso y desconcertado, Febo tomará la decisión de huir de la nueva amada. No obstante, esta no se resignará a acatar la decisión de su enamorado e irá en su busca hasta conseguir casarse con él. Algo similar sucede en *Querer por solo querer*, comedia en la que Claridiana, una vez desencantada²⁴⁵, se niega a aceptar una decisión ajena, en este caso, la resolución de la prueba que tenía que determinar su futuro esposo. Dejando a un lado su enfado por la desconfianza de su padre en su capacidad de elección y por la obligación de tener que escoger a un hombre como compañero de vida, hay otros dos motivos por los que Claridiana se resiste a tener que aceptar como marido a uno de los dos hombres que han logrado romper el hechizo. El primero tiene que ver con que, en realidad, ninguno de los dos cumple al cien por cien con la premisa de su padre (ser el más valiente y el más sabio, pues Claridoro es el caballero más ingenioso y Felisbravo, el más fuerte, de manera que lo que le falta a uno, lo tiene el otro y viceversa); y el segundo con que, una vez la princesa asimila y asume, aunque sea a regañadientes, que tiene que elegir como marido a uno de esos dos jóvenes que la han desencantado, la situación da un giro y, lejos de dejar en sus manos al menos la elección definitiva, la cual Claridiana decide que dependerá del duelo final al que someterá a Felisbravo y Claridoro; al final, se le quita el poco margen de resolución y se decide por ella que su esposo será un tercero: Floranteo. La reacción de Claridiana no se hace esperar y no es otra que la negación absoluta a seguir abnegándose a los designios de terceros, aunque, en esta ocasión, provengan de una deidad²⁴⁶. Está rebeldía desagrada a sus súbditos, que deciden que, si ella se niega a cumplir con sus obligaciones, ellos seguirán su ejemplo y no la obedecerán. De este modo, se forma una revuelta que Claridiana intentará sofocar con la ayuda de la reina de Tartaria, pues se resiste a solicitar socorro a ningún hombre, pues no se fía de su naturaleza interesada²⁴⁷; pero Celidaura, que la ve como una enemiga, debido a que ambas parecen sentir cierta inclinación por

245En el *Espejo de príncipes y caballeros*, también encontramos a una infanta encantada: Lindabrides, la joven de la que está enamorado Febo, personaje que, por su vinculación a Persia, entre otros motivos, podría relacionarse con Felisbravo.

246Cuando Claridoro y Felisbravo se disponen a batirse en duelo, aparece Cupido para proponer una mejor manera de decidir y comprobar cuál de los dos es más merecedor de la mano de Claridiana. Para el dios alado, quién más la ame, es el digno vencedor de su correspondencia, y el método más fiable para descubrir la veracidad del sentimiento amoroso no es otro que el de la revitalización de una flor seca, es decir, quien sea capaz de, con tan solo cogerla, reverdecer la flor triste y seca que Cupido ha traído, demostrará que es quien verdaderamente ama a la princesa de Arabia y, por tanto, quien realmente merece comprometerse con ella. Ni Claridoro ni Felisbravo pasan la prueba. Solo Floranteo consigue revivir la flor mustia.

247Mientras ha estado encantada, Claridiana ha podido observar a muchos hombres movidos única y exclusivamente por el interés sexual y de poder.

Felisbravo, le deniega la ayuda. Esto hace que Claridiana, al toparse con Felisbravo, le solicite auxilio y que este, como caballero, aunque amor y honor encontrados mire (vv. 4573-4574), le brinde socorro.

Una princesa encantada, una no aceptación de las circunstancias por parte de Claridiana, el movimiento de Claridiana en busca de soluciones a situaciones con las que está en desacuerdo (huida de su amado, en el caso de la obra de Ortúñez; y pérdida del trono, en la de Hurtado) junto con la coincidencia del nombre de uno de los personajes femeninos son elementos que permiten ver en Hurtado guiños a uno de los libros de caballerías más importantes del siglo XVI como fue el *Espejo de príncipes y caballeros*.

Otros nombres propios utilizados por Hurtado para los protagonistas de sus invenciones que son prototípicos o reconocibles en los libros de caballerías son, por ejemplo, Florindo²⁴⁸, Floranteo²⁴⁹, Felisbravo o Celidaura, los cuales, más que una versión personal hurtadiana de la fuente de la que proceden, tienen la función de atribuir algunas características o vivencias reconocidas y/o famosas de dichos personajes legendarios a los protagonistas mendozianos, pues, en una misma comedia, se mezclan nombres de personajes de diferentes libros de caballerías. Recurso que Antonio Hurtado de Mendoza también utiliza cuando introduce elementos mitológicos (habituales en la materia caballerescas) o cuando, ya sin otorgarles explícitamente el antropónimo,

248 *Don Florindo* fue un libro de caballerías escrito por el aragonés Fernando Basurto y publicado en Zaragoza en 1530. El héroe es el hijo del duque Floriseo de la Estraña Ventura y, tradicionalmente, es conocido como el héroe del desamor, debido a que no quiere atarse a ninguna mujer ni mucho menos desea contraer matrimonio con ninguna. No obstante, al final de la obra, acaba casándose con Clariana, aunque por intereses dinásticos. Si bien es cierto que poco tiene que ver el caballero de Basurto con el personaje secundario de *Más merece quien más ama*, sí que coinciden en el valor interesado que le otorgan al matrimonio, pues al Florindo mendoziano si por algo le interesa Fidelina es porque a través de su enlace podrá llegar al trono. No obstante, pese a sus intentos, el Florindo de Hurtado de Mendoza no conseguirá su propósito, cosa que el de Basurto sí.

249 Un personaje llamado Floranteo también aparece en el ciclo de caballerías de *Clarián de Landanis*, ciclo que inspiró algunos episodios del *Quijote* de Cervantes. En el *Clarián*, Floranteo es, en realidad, Almúcar, el Gran Turco, el temido musulmán que, con sed de venganza, se dirige a Damasco con cien mil turcos a saquear la ciudad. Allí desafía a Clarián, el cual sin considerar que se encuentra en inferioridad de condiciones, acepta el reto. Como era de esperar, la superioridad turca, pone al límite a los cristianos que están a punto de perder cuando, de repente, aparecen Florimán, Protesilendos y la jauría de monstruos de Bepertelión, los cuales consiguen derrotar a los turcos y capturar a Almúcar. El Gran Turco pide clemencia, a lo que Florimán le responde que solo se le concederá si se convierte al cristianismo. Hábilmente, el Gran Turco responde que la conversión debe darse desde la libertad, así que lo que mejor puede ofrecerle es ser su hermano de armas. Los cristianos aceptan su propuesta y le perdonan la vida. Con el tiempo, tras convivir con ellos y observar su bondad, Almúcar decidirá por sí mismo convertirse al cristianismo. Para ello, acompañado de sus padrinos Florimán y Protasilendos, recibirá el bautismo y un nuevo nombre: Floranteo, en honor a Florimán. Alguna de las aventuras que Almúcar vivirá ya como Floranteo es, por ejemplo, aquella en la que es llamado a socorrer al emperador Floreano del magnicidio de Armalata, hechicera de Antipatria a cuyos dos hijos Floreano mandó matar como castigo al asesinato que cometieron a una doncella.

hace que sus personajes mencionen a otros vinculados con los libros de caballerías. Así, por ejemplo, cuando Felisbravo apunta "Rompiera las encantadas/ puertas, que otro Alcides soy" (vv. 879-880) está atribuyéndose la fuerza de Hércules. Asimismo, cuando Floranteo de Querer por solo querer llama al Gigante 1 para que explique la ley del castillo encantado y le otorga el sobrenombre de Brocadán, nombre que remite al personaje que urde tramas en contra de Amadís de Gaula, ya se anticipa que los enfrentamientos para el desencanto no van a ser fáciles y, posiblemente, incluyan trampas. De la misma forma, cuando Rifaloro, también de Querer por solo querer, combate contra los gigantes y dice "¡Ay, triste San Belianís,/ que me ha mordido una sierpe!" (vv. 1349-1350), el escudero está refiriendo a esa escena de la *Historia del magnánimo, valiente e invencible caballero don Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández, publicada por primera vez en Sevilla en 1545, en la que don Belianís se enfrenta contra una bestia (una especie de dragón-serpiente) que actúa como guardián del lugar donde Cupido está preso por culpa de un encantamiento. En esa aventura, Belianís logra matar al dragón, aunque no liberar al dios alado.

Evidentemente, la exclamación de Rifaloro es un guiño a la aventura del personaje caballeresco, pues, igual que este no pudo desencantar al amor, Rifaloro tampoco será capaz de liberar a la joven que podría brindarle ese hermoso sentimiento. La diferencia entre uno y otro radica en que Rifaloro no solo no rompe el sortilegio, sino que ni tan siquiera logra hacerle algún rasguño al gigante; y en que, en realidad, el personaje mendoziano no persigue un fin noble como podría ser la correspondencia amoroso, puesto que su propósito es la medra social. Por todo ello, la equiparación de ambos personajes resultará ridícula y despertará las risas, bajo las que se infiere una sutil crítica al más puro estilo cervantino.

Con una función humorística similar, también Rifaloro, el gracioso de la fiesta, será el que pronuncie las siguientes palabras: "Don Florindo de Niquea/ os pague lo que habéis hecho/ y muráis de unas tercianas/ con todos los sacramentos" (vv. 2730-2733). Seguro que todo el auditorio debió reconocer en la intervención del escudero mendoziano al protagonista del famoso *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva (1532), el cual, debido a que era un amante inconstante, pudo haber contraído fácilmente unas tercianas. Asimismo, en otras piezas del primer período dramático hurtadiano, observamos el uso de elementos mitológicos y/o caballerescos para potenciar la ridiculización de los graciosos de la comedia. Por ejemplo, en *No hay amor donde hay agravio*, también encontramos a Clarín que, con deseos de diferenciarse de los graciosos al uso, por un momento, se viste de Atalanta y actúa de forma brava, es decir, de forma poco esperable para un hombre de su condición; o se queja, en un juego metateatral, de que no aparezcan en las comedias a lo Brandimarte o a lo Polifemo, esto es, atrevidos.

Por último, en la revisión de los elementos caballerescos presentes en las comedias hurtadianas, cabe señalar la presencia de los gigantes²⁵⁰ en las aventuras y pruebas de amor mendozianas, esas en las que interviene la magia y los encantamientos. Concretamente, aparecen en *Querer por solo querer* como guardianes del castillo encantado de Claridiana y su función, además de representar la ruptura del orden natural de las cosas, perceptible en los cambios que se producen en la selva a medida que Celidaura, Roselinda y Claridoro se acercan al castillo ("En medio de beldad tanta,/ como a los ojos ofrece,/ muestra un horror que estremece/ y una confusión que espanta./ ¡Qué de monstruos!", vv. 585-589); de contribuir al reflejo de la concepción barroca del mundo (contrastes²⁵¹) o de encarnar la soberbia, la cual tiene un lugar importante en la dramaturgia hurtadiana, pues Hurtado de Mendoza incluye, incluso, personajes que podrían considerarse, como mínimo, alegorías momentáneas de dicho sentimiento (véanse los casos de Celidaura, Fidelina o Felisbravo); los gigantes sirven al autor de *Querer por solo querer* para hacer un guiño al Quijote cervantino y enmascarar una crítica a todo ese sector de la sociedad que quiere ser lo que por derecho natural no le pertoca. Que un escudero como Rifaloro se atreva a armarse caballero y a enfrentarse a gigantes con el fin de poder escribirse en el libro de los reyes²⁵², es una locura y solo puede tener un final: acabar con el osado apalizado y por los aires, así como finalizó su batalla don Quijote con los gigantes-molinos.

Gigante 1: ¿No le dije que no es gente
 de historia el escuderaje?
 ¡Ea, por los aires vuelve! (vv. 1346-1348)

Un Quijote al que Rifaloro refiere cuando, enfadado por no haber conseguido su cometido, murmura:

250 Los gigantes, también llamados jayanes y gayanes por ser hijos de Gaia (Gea), se caracterizan por tener un gran tamaño físico y por poseer un carácter perverso, pues raptan doncellas, usurpan reinos y suelen tener prisioneros. Así pues, encarnan lo anticaballeresco y anticristiano. Dicho personaje se configura a partir de tres fuentes principales: la *Biblia*, el folklore popular (los ogros de los cuentos) y la mitología.

251 Un juego de contrastes similar se desarrollaba en la poesía barroca, la cual entendía que la belleza se alcanzaba a través de la estética de los contrarios. Así, a partir de la ampliación o extreosidad de lo monstruoso (gigantes) se ensalza lo bello (la princesa Claridiana). Un gran maestro en el uso de este recurso literario es Luis de Góngora, amigo de Hurtado de Mendoza, el cual lo utiliza, por ejemplo, en *La fábula de Polifemo y Galatea*.

252 *Rifaloro:* Mucho tardan. Mi poquito
 de ingenio y valor se pruebe;
 quizá que podré escribirme
 en el libro de los Reyes. (vv. 1339-1342)

Rifaloro: No haya caballero andante

tan forzado y majadero
que os parta de arriba abajo
a pesar de los coletos.
Escuderos desdichados
que os metéis a caballeros
notad bien la historia mía
y sírvaos yo de escarmiento.

(vv. 2734-2741)

En estos versos, además del guiño a la archiconocida criatura del manco de Lepanto, se nos hace una reflexión crítica que nos aconseja mantenernos en el lugar que se nos ha adjudicado en nuestro nacimiento, ya que, si pretendemos ser lo que no somos, casi con total certeza acabaremos siendo objeto de burla, tal que Rifaloro o don Quijote. No obstante, los guiños cervantinos también nos sirven para corroborar una constante dramática hurtadiana: la recurrencia al distanciamiento mediante el humor y, en el caso de las fiestas teatrales, el uso de motivos caballerescos, así como hizo Cervantes, para ridiculizar comportamientos sociales reales con los que está en desacuerdo y que le gustaría cambiar.

Como vemos, guiños mitológicos o a libros de caballerías, tanto al uso como paródicos, con una función crítica, humorística, anticipatoria, metafórica o, incluso, que buscan romper las falsas expectativas creadas, que, indiscutiblemente, debieron captar la atención del público mendoziano acostumbrado a devorar ese tipo de libros que secaron el seso a don Quijote.

2.2.5.2. Amazonas, *virgo bellatrix* y doncellas guerreras: simientes para la configuración de algunas damas mendozianas

No obstante, por si nos pudieran parecer pocos los motivos caballerescos analizados hasta el momento en la dramaturgia hurtadiana, añadiremos uno más, debido al impacto y efecto que tuvo en algunas de las comedias mendozianas. Nos estamos refiriendo al tópico de la *virgo bellatrix*, el cual, tal como describe M.^a Carmen Marín Pina en “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, sufrió un proceso de poligénesis que dio como resultado

diferentes variantes del motivo que circularon por la épica, por los romances²⁵³, por los libros de caballerías y, como no, también por el teatro castellanos.

Como apunta la especialista, podemos rastrear los primeros modelos de *virgo bellatrix* en lenguas románicas²⁵⁴ en el siglo XII, concretamente, en las canciones de gesta francesas, es decir, en esas composiciones épicas, como pueden ser el *Roman d'Eneas*²⁵⁵, el *Roman de Troie*²⁵⁶, el *Roman d'Alexandre*²⁵⁷ o el *Libro de Silence*²⁵⁸, en las que aparecían mujeres vestidas de caballero peleando en el campo de batalla y protagonizando historias de amor, de las que tanto se nutrió la épica castellana. No obstante, las primeras huellas de este modelo femenino lo empezamos a encontrar en España alrededor del siglo XIII y, muy especialmente, a partir del siglo XVI cuando comienzan a

253En *Flor Nueva de Romances Viejos* encontramos el “Romance de la doncella guerrera”, el cual narra como la menor de los condes de Aragón decide armarse caballero y ocultar su identidad femenina con el fin de ir a la guerra contra Francia, esa por la que su padre reprocha a su madre el no haberle dado ningún varón; pues solo un hombre podía ocupar su lugar ahora que ya era “viejo y cano” para entrar en lid. *Motu proprio*, la joven bizarra decidirá tomar hábito y nombre masculinos, y presentarse en la corte para ofrecerse al rey para prestarle sus servicios. Durante dos años, la doncella guerrera logrará ocultar su naturaleza femenina, la cual comenzará a ser descubierta por el hijo del rey, al que los ojos “matadores” del supuesto don Martín no engañan.

254La literatura románica toma el tópico de la *virgo bellatrix* de la literatura clásica. Así, por ejemplo, encontramos modelos de jóvenes guerreras en la *Eneida* (Pentesilea, Camilla) o en las *Metamorfosis* de Ovidio (Ifis, una bellísima mujer criada por su madre como un varón).

255Considerado uno de los romances franceses más antiguos, el *Roman d'Eneas* data del siglo XII y es una adaptación o, mejor dicho, una reelaboración de la *Eneida* de Virgilio, ya que presenta temas novedosos respecto a la original como puede ser el amor entre Eneas y Lavinia, mujer con la que Eneas se casa tras la guerra de Troya y con la que tiene un hijo: Silvio. Cabe decir que en la obra francesa aparece una amazona llamada Camila muy similar a la reina Camille de la *Eneida* de Virgilio.

256El *Roman de Troie* fue escrito por Benoît de Sainte-Marie en el siglo XII y narra la guerra de Troya. En dicho *roman courtois*, aparece la reina amazona Pentesilea, ya no como una brava amazona cuyo único fin es cumplir con el cometido que le han encomendado y que, como una fría mercenaria, se dispone a llevar a cabo cuando muere Héctor, el héroe en quien los troyanos habían depositado sus esperanzas para salir vencedores de la guerra de Troya (en la *Eneida* de Virgilio, Pentesilea presta auxilio a Príamo en la guerra contra los griegos); sino que como una joven bizarra que, aun con espíritu varonil, es capaz de enamorarse y de despertar bellos sentimientos de amor dada su belleza natural femenina.

257El *Roman d'Alexandre* data del siglo XII y narra las hazañas de Alejandro Magno. En dicha obra, aparece la reina amazona Talestris, la cual, tras conocer los éxitos del rey macedonio (acabó con el imperio persa), se dirige con trescientas mujeres armadas hacia Hircania, donde Alejandro se encuentra descansando, con el fin de engendrar una hija con él, que heredara la bizarría de ambos.

258El *Libro de Silence* fue escrito por Heldris de Cornualles en el siglo XIII (1270) y narra la historia de Silence, una joven que se ve obligada a adoptar forma y nombre masculinos (Silentius) para heredar los bienes de sus padres, ya que, según un decreto real, las mujeres no podían recibir herencia. Tan solo cuando consigue la fama y el poder suficiente como para que nada le sea arrebatado, Merlín descubre su verdadera identidad. Durante su etapa disfrazada, Silence despierta el amor en su madrastra Mirnalta, con la que se niega a mantener relaciones.

desarrollarse los libros de caballerías, obras en las que las doncellas guerreras tendrán una fuerte presencia, sobre todo, a partir de las *Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo²⁵⁹. Véanse los casos de Calafia²⁶⁰, de la reina Zahara²⁶¹, de Florinda²⁶², de Pantasilea²⁶³, de Hermiliana²⁶⁴, de Minerva²⁶⁵ o de Claridiana²⁶⁶, entre tantos otros personajes femeninos cuya bizarría permite observar la impronta del tópico de la mujer guerrera en la literatura española.

Todas ellas, de una u otra forma, podrían recordarnos a algunos personajes hurtadianos, cuyo carácter es muy próximo al de las jóvenes mencionadas de los libros de caballerías. Guerreras,

259La explicación a la presencia masiva de jóvenes guerreras en los libros de caballerías en el siglo XVI podemos encontrarla en las fantasías o *mirabilia* del Nuevo Mundo. Un Nuevo Mundo que revive las ansias de la búsqueda de lo maravilloso y de lo extraño que ya se dieron en la Edad Media en los viajes al Asia Menor, lugar donde antiguamente se habían situado a las amazonas, esas mujeres belicosas que combatían la masculinidad y que privilegiaban la descendencia femenina. Ahora a esas doncellas se las busca en América, donde varios conquistadores cuentan haberlas visto. Colón recoge el testimonio de algunos indígenas que atestiguan la existencia de una isla poblada de mujeres, sin hombres; y Francisco de Orellana, en su viaje por el río Amazonas, relata haber visto un pueblo formado exclusivamente por mujeres. Todas estas historias, que debían circular por España, se convirtieron en material jugoso para los libros de caballerías. De ahí que no sea de extrañar la presencia de mujeres “amazónicas” en esos libros que enloquecieron a don Quijote.

260Reina de la isla de California y de las amazonas en el *Amadís* (1508). Se caracteriza por promover la guerra en busca de fama y por haber caído rendida de amor ante Esplandián.

261Reina amazona del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva. Atraída por la belleza y por la fama de Zair, viaja en su búsqueda para casarse y aunar territorios.

262Doncella guerrera del *Platir* (Valladolid, 1533), libro tercero del ciclo del *Palmerín de Oliva* (el segundo del ciclo se llamó *Primaleón*). La joven decide armarse y vestir como un caballero para ir a desencantar a su amado Platir.

263Pantasilea aparece en *Don Silves de la Selva* (1549) de Pedro de Luján. Esta amazona se caracteriza por ser una de las primeras en conseguir alcanzar el amor anhelado (en otros casos, las amazonas enamoradas no llegan a gozar de la correspondencia amorosa de la persona que han podido empujarlas a la aventura y tienen que conformarse con un segundón) y en no perder su espíritu varonil incluso después de haber contraído matrimonio. Sin embargo, esta no es la única vez que la tradición recurre a una reelaboración de la amazona virgiliana. Autores latinos, como Dictis o Dares, o don Juan Rodríguez del Padrón en su *Llanto que fizo Pantasilea* (siglo XV) también lo hicieron.

264Princesa francesa del *Belianís de Grecia* (1579) de Jerónimo Fernández, que es capaz de enfrentarse al mismísimo Marte para pedirle clemencia por su padre. Tal osadía fue valorada por el dios guerrero, que la armó caballero. También se la conoce por ir en busca de su amor Clarineo, una vez descubre que el mencionado caballero la ha abandonado para iniciar un romance con Rosaliana. Una vez lo recupera y consigue que le pida perdón, Hermiliana lo abandona.

265Doncella guerrera que aparece en *Cristobalín de España* (1545) de la vallisoletana Beatriz Bernal. En esta obra, aparece Minerva, la cual, haciendo honor a su nombre, se muestra como una joven bizarra por naturaleza (no por amor) que, bendecida por los dioses, puede presumir de ser invencible para los hombres. No obstante, como no hay generalización sin excepción, hay una batalla que pierde y que la llevará a ser servidora del vencedor: la que mantiene con Cristobalín bajo el disfraz y con el sobrenombre de “Caballero de las Coronas”. Conviene recordar que, a diferencia de Pentasilea, Minerva no se casa con el héroe principal, sino que con otro secundario (Pasamur) y que, así como Silence despierta

bizarros y, al menos en un principio, andrófobos, debido a la desconfianza que les causan los hombres, los cuales, tal como les ha demostrado la historia (testimonios reales de otras mujeres), no son de fiar, puesto que siempre acaban engañando y perjudicando a las mujeres a las que se acercan.

Princesa: Mata, en fin, más de un hombre el falso trato (*MMQMA*, f. 201r)

Princesa: Yo he de hacer ley que ninguna
quiera bien mientras no halle
en las mujeres más dicha
y en los hombres más verdades. (*MMQMA*, f. 198r)

Princesa: más quiero a los hombres dalles
causa para que se quejen,
que ocasión para que engañen. (*MMQMA*, f. 198r)

Androfobia que históricamente encarnaron las amazonas, ese pueblo mitológico formado exclusivamente por mujeres enseñadas desde pequeñas a cazar, a vivir en el campo, a dominar el arte de la guerra y a no sentir inclinaciones hacia los hombres, a los que únicamente utilizaban una vez al año con el fin de no extinguir su propia especie: la femenina. Mujeres frías y sin sentimientos hacia el sexo masculino, al cual rechazaban hasta el punto de sacrificar, abandonar o esclavizar²⁶⁷ a sus propios hijos varones nacidos en cada “añada”. De ahí que, a lo largo de la historia, hayan recibido nombres como “antianiras²⁶⁸” o “andróctonas²⁶⁹”, y hayan sido descritas como mujeres guerreras cuya valentía y fortaleza era, si no más, equiparable a la de los hombres.

pasiones en mujeres que la creen hombre, Minerva enamora a Duante, es más, incluso llega a corresponderla, cosa que rechaza Silentius. Por otra parte, también es preciso hacer notar el paralelismo con el tradicional “Romance de la doncella guerrera”, puesto que, en el *Cristobalín*, el duque de Fonteguerra ve nacer en su interior la llama del amor al reconocer una esencia femenina bajo la apariencia del Caballero de las Coronas.

266Claridiana es uno de los personajes femeninos bizarros del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra (1555). Es hija del emperador de Trapisonda y de Diana, reina de las amazonas. Destaca por sus atributos guerreros (recibe las armas de manos de Pantasilea) y por su belleza femenina, la cual, a diferencia de otras doncellas, no oculta ni disfraza.

267Se dice que las amazonas solo se hacían cargo de sus hijas, de modo que si alumbraban varones, estos eran sacrificados, devueltos a sus padres, abandonados a su suerte o convertidos en sus sirvientes después de cortarles el miembro viril o de haberles arrancado los ojos.

268Homero, en la *Iliada*, habla de las “antianiras”, es decir, de “las que luchan como varones”.

269Heródoto, en su obra *Historias* (siglo V a.C.), donde narra los enfrentamientos entre griegos y bárbaros, menciona a las “andróctonas”, es decir, a las “asesinas de varones”.

Si bien es cierto que no podemos hablar puramente de personajes femeninos andrófobos en las comedias hurtadianas, sí podemos reconocer, en algunas de sus mujeres, una actitud, al menos en un primer momento, de rechazo hacia los hombres. Evidentemente, esa actitud no es tan exacerbada ni viene determinada por una educación específica²⁷⁰, como sucedía con las Amazonas clásicas. Y es que para las jóvenes mendozianas la aversión hacia los hombres proviene de la desconfianza que se han ganado a pulso los caballeros, esos que solo buscan el goce carnal de la dama o el enriquecimiento y poder a través del matrimonio con una joven adinerada. De modo que su repulsa no es propia de su naturaleza, sino que es fruto de las circunstancias. Así lo demuestran Fidelina o Claridiana, cuyos padres, lejos de educarlas en contra de los hombres (solo infunden desconfianza y les inculcan la importancia de hacer una buena elección), las lanzan a sus brazos, ya que las obligan a contraer matrimonio con uno para poder gobernar. Por lo tanto, en ningún momento, se manifiesta en las comedias mendozianas que las mujeres hurtadianas hayan recibido una educación contraria al hombre como sí se les atribuía a las Amazonas, sino que, simplemente, reciben advertencias sobre el sexo masculino, las cuales son lógicas y fruto de la constatación de que los valerosos caballeros de antaño, cuyas virtudes emulaban las del Cid, escasean en una sociedad barroca falsa e interesada. Si a esas ideas paternales se suman los escarmientos amorosos de tantas jóvenes que cayeron estrepitosamente de las alturas de la vanidad que les propiciaba la belleza juvenil, así como de la ingenuidad, resulta el carácter desconfiado y/o de rechazo hacia los hombres, el cual llevan al extremo (cosa que no defienden sus progenitores) abanderándose libres de cadenas y ensalzándose forjadoras de su propio destino.

Claridiana: Poco sabéis de mi nombre,
yo fuera incendio de mí
si pensara que nací
para vitoria de un hombre. (QPSQ, vv. 1439-1442)

Claridiana: libre estoy, libre nací,
mi dueño soy, si otro aquí
permiso, seré culpada. (QPSQ, vv. 1634-1636)

²⁷⁰La diferencia entre una Amazona y una doncella guerrera (*virgo bellatrix*) radica en que la primera es belicosa por naturaleza y educación, es decir, ha nacido y ha sido criada para tener esa condición y para mostrar aversión por los hombres (androfobia); en cambio, la segunda es bizarra por elección, esto es, que, por las circunstancias, acabará vistiendo como caballero y aventurándose a vivir episodios bélicos, así como historias de amor.

En este punto, es decir, en la independencia del sexo masculino, es el punto en el que las princesas mendozianas coinciden con las amazonas, las cuales representan, además de la independencia de los varones, la demostración, tanto personal como al mundo, de que son capaces de valerse por sí mismas y de que poseen facultades físicas tan o más virtuosas que el hombre.

Celidaura: Yo sigo de mi albedrío
la ley, si parece extraña
de una mujer la campaña
baste ser ejemplo mío. (*QPSQ*, vv.353-356)

Celidaura: Poco inclinada
siempre al ocio, de alentada
me precio, que no de hermosa. (*QPSQ*, vv. 366-368)

Celidaura, tal como actuaría una amazona, se niega a ser simplemente bella, es decir, se opone a resignarse a ser solo considerada o adulada por su beldad²⁷¹, pues otros son los atributos por los que le gustaría y cree que debe destacar. Asimismo, lucha por que su fama se deba a otros logros que no sean su hermosa naturaleza. Sin embargo, Claridoro le recuerda que, aunque beligerante y valerosa como un hombre, difícilmente logrará cambiar las consideraciones generales que se tienen sobre cada sexo en el mundo.

Claridoro: Belicosa inclinación
te dio el cielo y en airoso
despejado cuerpo, hermoso,
alma ilustre de varón.
Mas en vano enmendar quieres
la ley de la naturaleza,
que está en otra fortaleza
el valor de las mujeres. (*QPSQ*, vv. 389-396)

Algo con lo que no está de acuerdo Celidaura:

Celidaura: Pues hay hombres femeniles,
en quien tal flaqueza vemos,

²⁷¹La belleza no deja de ser caduca, efímera; por lo que no es una cualidad de encomio perdurable como pueden ser las virtudes que, generalmente, se les atribuyen a los hombres.

“La hermosura que hay en ti, / corto imperio en breve años” (*MMQMA*, f. 199v).

al cielo desagráviemos
las mujeres varoniles.
Que tal vez vemos que miente
la misma naturaleza. (*QPSQ*, vv. 357-362)

No obstante, Celidaura es conocida, más allá de por su belleza, por su bizarría.

Felisbravo: ¿Que es tan hermosa?

Cautivo: Es lo menos
de su perfección. (*QPSQ*, vv.140-141)

Cautivo: No para mujer criada,
sino para rey oprime
el diestro bridón caballo,
espada y laureles ciñe. (*QPSQ*, vv. 152-155)

De ahí que sea comparada con mujeres cuya valentía y hazañas las han hecho dignas de mención en las historias del pasado.

Cautivo: Viendo lo que historias tantas
de Semiramis escriben,
y en la gran Pantusilea
costumbres tan varoniles,
se enciende, como al estruendo
de los ardientes clarines,
entre las mentidas tocas
el bello escondido Aquiles.
Hombre con sus consejeros,
mujer con sus damas vive,
como sabia y como hermosa
leyes pone y almas rinde.

Felisbravo: ¿Que es tan bizarra?

Cautivo: Sus reinos

con valor tan sabio rige,
que el mundo...

(*QPSQ*, vv.156-170)

No obstante, Celidaura no es *stricto sensu* como esas amazonas con la que se la compara, pues, si bien es cierto que, como estas, comparte el gusto por la soledad, por el campo, por la caza y por las armas, se desvía de las originales en que se doblegará ante el amor.

Como decía Virgilio, *amor omnia vincit*, incluso el alma más contraria a ese sentimiento engañosos que enloquece. En ese sentido, Celidaura, el personaje femenino hurtadiano más próximo al mito de las amazonas, en el que se basa principalmente el tópico de la *virgo bellatrix*, se desvía hacia una de las variantes del motivo clásico: la de la doncella guerrera, a la cual no solo se le permite enamorarse, sino que aun luchar por amor. Y, más concretamente, a esa variante en la que ya no es necesario que la mujer tenga que disfrazar su esencia femenina²⁷² para combatir, pues puede ser hermosa, estar enamorada y, a la vez, ser una guerrera feroz a la que, como si fuese un caballero, una joven menesterosa (Claridiana) se podría acercarse a solicitarle ayuda para restablecer el orden en su reino perdido.

Claridiana: Tus pies
me da, reina valerosa,
claro honor de las mujeres.

Celidaura: Levanta y dime quién eres.

Claridiana: Soy, Celidaura famosa,
un caballero de Arabia,
que te pide lastimado,
de ver que el reino alterado,
su princesa ilustre agravia.
Si eres deidad de la guerra,
favor para la ofendida
Claridiana.

(*QPSQ*, vv. 3829-3839)

Claridiana, aunque también se muestra desconfiada con los hombres y defiende el libre albedrío, no destaca, pese a su nombre de personaje bizarro, por su beligerancia y, por tanto, no

²⁷²Las amazonas primigenias eran descritas como hombres.

podría considerarse una doncella guerrera en sentido estricto, ni mucho menos una amazona. No obstante, sí pueden deducirse de sus palabras rastros de ese sentimiento que podríamos denominar “amazónico” de confraternización femenina y de exclusión masculina.

Claridiana: de una mujer me valgo solamente
que no quiero, ni altiva ni quejosa,
a ningún hombre ser agradecida. (QPSQ, vv. 3746-3749)

Claridiana, a diferencia de la otra protagonista femenina hurtadiana “dianesca”, Fidelina de *Más merece quien más ama*, la cual como la princesa encantada de *Querer por solo querer* disfruta de la soledad del campo, de la caza y de la lejanía de los hombres; evita, en un primer momento, aceptar la ayuda masculina para rescatar su reino. No obstante, ante la negativa de su primera opción (la de Celidaura, víctima de los celos), no tiene más remedio que recurrir a un hombre que le permita recuperar su trono. Pero no se dirige a un hombre cualquiera (como podría ser Floranteo, que se ofrece incansablemente), sino que a aquel por el que tiene sentimientos: Felisbravo.

Es curioso observar como la firmeza de las doncellas que abanderan la libertad y la autosuficiencia solo se tambalea ante quienes logran entrar en su corazón. De hecho, algo similar le sucede a Fidelina de *Más merece quien más ama*, la cual, pese a su aparentemente rotunda negativa al matrimonio y a la aceptación de hombre alguno, acaba suspirando y sufriendo por Felisardo, cosa que, y conviene puntualizarlo, la enfada, ya que es una señal de flaqueza que, como mujer no al uso, pues pretende alejarse de todas esas ingenuas, obedientes y seguidoras de las convenciones sociales, no debería haberse permitido.

Llegados a este punto, conviene decir, pues, que más que una recreación del tópico de la *virgo bellatrix*, en cualquiera de sus variantes, Hurtado de Mendoza lo que hace en sus comedias es tomar elementos de dicho motivo y atribuirselos a algunos de sus personajes femeninos, de tal forma que sus criaturas remitan y recuerden, en algunos aspectos, a esos tipos originales de los que beben, pero sin llegar al extremo de convertirlos en simples copias.

Así pues, de este método de creación de personajes tan habitual en Hurtado, resultan personajes híbridos como pueden ser Celidaura, Claridiana o Fidelina, las cuales se crean a partir de rasgos “amazónicos”, “dianescos” y/o propios de las *virgo bellatrix*, y de actitudes habituales de las damas de comedia, las cuales probablemente también debieron tomar como ejemplo a esas jóvenes aventureras, decididas y valientes de los libros de caballerías. Sobre todo, a esas cuya determinación

las lleva a perseguir aquello que aman. Casos de este tipo los vemos representados en Claridiana, que se niega a recibir a Floranteo como esposo, ya que por quien siente interés es por Felisbravo; o en Fidelina, que se cierra a conocer a Rosauero, debido a los sentimientos que Felisardo le ha despertado. No obstante, cabe decir que de poco les vale su resistencia, pues, como muchas doncellas guerreras de los libros de caballerías, al final, no acaban con quienes anhelaban. Por el contrario, deben conformarse con otros caballeros que previamente habían descartado. Sin embargo, no es el caso de Celidaura²⁷³, la única de las tres princesas enamoradas comentadas que, como Pentesilea, reina amazona con la que se la compara, consigue aunarse con quien realmente deseaba: Felisbravo. Esto no es casual, pues es el personaje femenino hurtadiano que más se aproxima al tipo clásico, el que merece ser el triunfador en todos los aspectos de la vida: fama, poder y amor.

Por otra parte, cabe decir que Celidaura, Claridiana y Fidelina no son las únicas jóvenes rebeldes mendozianas que se lanzan a buscar el amor. Otros personajes femeninos hurtadianos, como Ángela de *Los riesgos que tiene un coche*, también toman esta decisión. La diferencia entre las unas y las otras radica en que a las segundas se las despoja de esa actitud bélica relacionada con el poder. En estos casos, la valentía no radica en guerrear para buscar la fama o territorios, sino que subyace en la declaración de guerras metafóricas a la autoridad paterna, fraternal (Gerarda de *Los riesgos que tiene un coche*), marital o, por celos, a otras mujeres que son competencia u obstáculo para su propósito amoroso (Celia en *No hay amor donde hay agravio*). Guerras cuyas armas son las trazas o los disfraces²⁷⁴ que les permiten libertad de movimiento y no tener que abnegarse a aceptar las decisiones que otros han tomado “por su bien” y que quieren imponerles.

Así pues, la rebeldía y/o bizarría en las damas mendozianas más que basarse en la educación recibida, como en el caso de las Amazonas, deriva de una necesidad, de unas circunstancias histórico-sociales que ahogan a la mujer, que busca su libertad y que reclama su libre albedrío, al menos en la ficción, ya que en la vida real no puede ser.

273De los tres personajes hurtadianos con rasgos claramente vinculados a la doncella guerrera (Celidaura, Claridiana y Fidelina), solo Celidaura podría considerarse, tanto por su fisonomía como por su comportamiento, una verdadera *virgo bellatrix*.

274Si en los inicios del género caballeresco el disfraz era un recurso masculino en las andanzas amorosas (por amor los caballeros se visten de hortelanos, de pastores y/o de doncellas), poco a poco, este cambio de atuendo también se irá popularizando entre las mujeres, las cuales tomarán hábitos, como el de peregrino (Ricarda de *Primaleón*) o el de caballero, por amor; pero, también, para poder moverse por el mundo masculino que durante tanto tiempo le fue vetado a la mujer, la cual apenas podía franquear los muros de palacio. En Hurtado, por ejemplo, encontramos a una joven, Celidaura, que se hará pasar por labradora con el fin de cerciorarse de que su amado la ama por su esencia y no por sus riquezas, disfraz tradicionalmente utilizado por el sexo masculino para descifrar los verdaderos sentimientos de las damas (*Tragicomedia de don Duardos*).

Por este motivo, más que de amazonas o de doncellas guerreras, es más preciso hablar en Hurtado de Mendoza de mujeres (algunas claramente inspiradas en los referentes aguerridos mencionados a lo largo del epígrafe) mayoritariamente²⁷⁵ rebeldes, independientes, decididas, defensoras de su libre albedrío, valientes y luchadoras, que, aunque poco tienen que ver con las clásicas guerreras, puesto que los tiempos y las circunstancias son muy distintas, conservan de aquellas lo esencial: una actitud combativa, la cual se entiende como única forma de liberación del sometimiento masculino y de supervivencia en un mundo dominado por los hombres. De ahí que no resulte extraño que los personajes femeninos hurtadianos más cercanos al motivo de la doncella guerrera ejerciten especialmente actividades prototípicamente atribuidas al sexo masculino como puede ser la caza.

2.2.6. Una reprimenda a los nuevos nobles a través del amor

A diferencia de lo que sucede en otras obras mendozianas, sobre todo del segundo periodo, los personajes principales de *Más merece quien más ama* y *Querer por solo querer*, como representantes de los estratos sociales nobles, en general, aman siguiendo los patrones establecidos por la *fin'amors*, el *verai'amors* o el *bon'amors*, y no se prestan a esos viles juegos del *galanteo*²⁷⁶, práctica cortesana tan de moda en la época en la que se escribió la comedia y que tan bien encarnaban personajes como don Octavio y don Diego de *Los riesgos que tiene un coche*, o don Julián y don Luis de *Cada loco con su tema*. Y es que en el ambiente caballeresco y cortesano solo debería tener cabida ese amor sincero, puro, divino, ennoblecedor, verdadero e ideal que, lamentablemente, estaba desapareciendo en esos nuevos tiempos en los que la caballerosidad, el buen trato, el decoro, el respeto y el amor sin búsqueda de recompensas²⁷⁷ estaban siendo

275 Aunque esto no quiere decir que no aparezca alguna mujer pasiva que permita realzar la bizarría de aquellas rebeldes que pelean por su libre albedrío.

276 Entre las nuevas costumbres de enamoramiento en boga en España, se critica en *Querer por solo querer* los juegos que fingen enfrentamientos con el fin de que los jóvenes puedan mostrar su vigorosidad ante las damas, las cuales asisten a un espectáculo ficticio que, en ningún caso, les asegura lo aparentemente valeroso del galán. Todo son apariencias, las cuales rigen la sociedad barroca.

Claridoro: Ya la costumbre de España
 mérito alentado encierra
 la mentida airosa guerra
 del rejón y de la caña,
 que en este ejercicio ardiente,
 aunque festivo le llamen,
 las burlas hacen examen
 de las veras de valiente. (vv. 501-508)

277 *Claridoro:* Mi amor no busca esperanza. (*QPSQ*, v. 5294)

sustituidos por los ademanes galanes²⁷⁸, mucho menos discretos, más groseros y carnales, que anhelan la obtención de premios y la complacencia sexual de forma inmediata, por lo que no dudan en recurrir a terceros para conseguir sus propósitos.

Rifaloro: Finísimo bachiller,
ese tan galán mentir
todos lo saben decir
y nadie lo sabe hacer.
(vv. 697-700)

Celidaura: y creo
que son los muchos que veo
amantes de mi fortuna
mas como en vano importuna
al alba, en tiernos amores,
el pajarillo en las flores,
en vano asisten amantes,
pajarillos ignorantes,
porfiados ruiñeños.
Divertirme y tirar quiero.
(vv. 988-997)

Seguramente, Hurtado, en ese uso del teatro para concienciar al espectador, quiso mostrar la forma de amar que debían seguir las altas esferas de la sociedad. Por eso, la mayoría de personajes, y especialmente la realeza, se comportan tal como dicta el código del amor cortés. Y digo la mayoría porque, por ejemplo, en *Más merece quien más ama* encontramos dos personajes que parecen salirse de dicho patrón: los infantes Rugero y Florindo, los cuales ni son ni actúan como verdaderos amantes, ya que tienen un interés más allá del amoroso por Fidelina (acceder al trono) y, lo que es peor, buscan obtener el premio de ser escogidos por la dama sin ni tan siquiera hacer el esfuerzo de pretenderla como exige el código caballeresco²⁷⁹. De ahí que Felisbella, hermana de la Princesa, les reproche que exijan una decisión de la heredera al trono cuando ellos ni se han comportado como verdaderos caballeros, ni han luchado por su amor.

Felisbella: Con humildad, no con ira,

Felisbravo: Querer por solo querer
es de Amor la gloria cierta.
Quien más espera, no quiere. (*QPSQ*, v. 5296-5298)

278 Tal como manifiesta Claridiana en *QPSQ*, escasean los buenos amantes. De hecho, en todo el tiempo que estuvo encantada, solo vio a un “dulce ruiñeño, / tierno galán de la aurora” (vv. 1781-1782), “pajarillo fiel, / dulce, blando, fino amante” (vv. 1783-1784), que “aunque el alba a sus clamores / no agradecida, volvía / cada día, antes que el día / a más finezas y amores, / dando seguro y cortés / no queja, sino alabanza, / sufriendo sin esperanza, / amando sin interés” (vv. 1787-1794). Sin embargo, esta es la excepción a la regla general, pues “el hombre más fino agora, / si no espera, (¡Oh, ley villana!) / tarde segunda mañana / le verá la misma aurora” (vv. 1803-1806); de modo que “ya no se puede a un hombre / fiar, lo que a un ruiñeño” (vv. 1809-1810).

279 El amante cortesano no busca recompensa, mientras que el de los villanos, representado por los criados, siempre guarda segundas intenciones.

- el que sirve ha de quejarse,
que de las quejas los necios,
según dos delitos hacen. (f. 198v)
- Felisbella:* ¿Qué atrevimientos cobardes
son estos? ¿Qué desatinos?
¿Qué villanas libertades? (f. 198v)
- Felisbella:* Si ha de casarse con uno,
lo primero que intentaseis
había de ser mataros,
y que el vencedor gozase
tanta fortuna, y no ser
muy conformes en los males.
¡Qué mansos competidores!
¡Qué vil paciencia de amantes!
¿Y tendréis valor vosotros
para decir semejante
atrevimiento a mi hermana? (f. 198v)
- Felisbella:* De ellos me cansa en su amor
la competencia y las paces. (f. 198r)

Vil paciencia, villanas libertades... Con estos adjetivos, Felisbella los acusa, pues, de comportarse como “villanos”, como el vulgo, y, por lo tanto, no como su rango de nobleza les exigía²⁸⁰. Así pues, se critica que un hombre sea altivo, esquivo y que no se rinda a venerar a la mujer:

Burón: “¿Hombre esquivo? ¿Y un Alcalde/ no le castiga? (f. 202v).

Acusaciones, quejas con las que Hurtado puede estar aludiendo a dos hechos que están íntimamente relacionados: a la devaluación de la nobleza, debido al intrusismo de aquellos que sin tener sangre ni haber recibido educación noble, han adquirido dicho estatus mediante la compra de títulos nobiliarios; y al peligro que esto conlleva a un estamento que, si empieza a actuar como la muchedumbre, ya no tendrá motivos para justificar sus privilegios y exenciones, los cuales, desde la Antigüedad, se habían sustentado en su “supuesta” superioridad²⁸¹.

280La nobleza, acorde con su condición, tenía que hacer alarde de su *curialitas* o cortesía; así pues, debía mostrar su perfección moral y sus virtudes, las cuales eran lealtad, caballerosidad, valentía, buena educación, comportamiento elegante y gusto por los juegos y placeres refinados.

281A este grupo “superior” es al que pertenecía la realeza y la aristocracia, término (formado por las palabras *ἄριστος*: excelente o mejor, y *κράτος*: poder) que se creó en la Antigua Grecia para designar a esa élite intelectual, que, según defendía Platón, era la única en la que debía residir el poder, puesto que era la que se había formado intelectualmente y, por ende, era la que estaba más capacitada para dicha tarea.

Su educación y saber estar eran los motivos por los que se les recompensaba con los privilegios que ven de lejos los peldaños más bajos de la pirámide estamental. Así pues, si esta aristocracia o nobleza deja de ser un ejemplo y se comporta incluso de una forma más baja que la propia villanía, deja de tener sentido la concesión de esos derechos que no tienen las capas inferiores de la sociedad, las cuales, en cualquier momento, podrían movilizarse en busca de la igualdad. Por este motivo, para evitar que se produzca una rebelión de las masas, algo que, si no se soluciona el descontrol y el derroche de la corte, podría no tardar en llegar, el Conde-Duque intenta poner remedio al desvío de la nobleza. A este propósito olivariano es al que, muy seguramente, sirve Hurtado con obras como *Más merece quien más ama*, en la que vemos un guiño al espíritu reformista en las palabras de Rosauero: “Si en eso das,/ también de todo serás/ reformador muy pesado”, (f. 205v). Qué mejor que en piezas cortesanas como *QPSQ* o *MMQMA*, cuyo público es básicamente noble, para recordar, mediante el motivo del *speculum principis*, cuál es, según la ley del decoro, el comportamiento adecuado para las capas altas de la sociedad; de ahí que haya actos que se reprehendan (como el de Florindo y Rugero, o el *galanteo*: “El ocio es padre de agravios”, f.202v) y otros que se alaben, como los de los caballeros que representan el ideal masculino. Este tipo de hombres es el que anhelan los padres de las herederas al trono de *Más merece quien más ama* (Fidelina) y de *Querer por solo querer* (Claridiana) para sus hijas. Y es que, tal como se extrae de las comedias, ya no abundan quienes actúan acorde con el ideal caballeresco, es decir, apenas hay quien tenga sentido del deber y de la lealtad; de ahí que, por ejemplo, Fidelina y Celidaura, pero también Violante de *No hay amor donde hay agravio*, se sorprendan de que sus supuestos “amantes” antepongan la amistad o las obligaciones caballerescas, como puede ser la defensa de una dama en peligro, al sentimiento amoroso que les profesan²⁸². Les desconcierta porque están acostumbradas a galanes que proyectan una imagen caballerisca que es engañosa, pues solo es una imagen. Así se explica la desconfianza que rezuma en muchos personajes hurtadianos, sobre todo

282 *Felisbravo*: Respetalla me prometo,
aunque de otra enamorado,
que una cabe en el cuidado
y todas en el respeto.
(vv. 2032-2035)

Floranteo: Vencido habéis el encanto
entre los dos. (vv. 1419-1420)

Felisbravo: Amor, permite
que no le agrade el valiente.
(vv. 1425-1426)

Esto es lo que de forma resignada expresa Felisbravo cuando le toca cumplir con la ley de los caballeros (participar en el desencantamiento de la joven hechizada de *QPSQ*) y aceptar la decisión de Claridiana, o cuando tiene que mediar para auxiliar a la dama desencantada. Es evidente que sus sentimientos son unidireccionales, es decir, la única dueña de su alma es Celidaura, pero sus obligaciones caballerescas le obligan a actuar antes como caballero que como galán.

mujeres y padres, que todo lo cuestionan o ponen a prueba para evitar el engaño de galanes que, lejos de amar, buscan un beneficio a través del amor.

Celidaura: Claridoro, mal te engañas,
que no entre tantas finezas,
me enamorarán ternezas,
sino virtudes y hazañas.
(vv. 513-516)

Celidaura: ¡Oh, cuántos en lo insolentes
fundan solo el ser valientes!
(vv. 610-611)

Pero de la misma forma que la nobleza no se puede ocultar bajo disfraz villano, la villanía no puede esconderse eternamente por mucho que se despliegue todo el arsenal de la galantería. En algún momento se producirá un error que revelará, como sucede con Marcelo o Teodoro en *Los empeños del mentir*, que el supuesto amante cortés es un vil imitador. Es por ello que no hay que precipitarse ni dejarse llevar por las apariencias, hay que asegurarse de que los caballeros encarnen verdaderamente el amor cortés, esa forma de querer bien que representan Felisardo y, sobre todo, Rosauero en *MMQMA*, y Felisbravo, Claridoro y Floranteo en *QPSQ*.

Como los amantes de antaño, algunos de estos personajes se han enamorado de oídas²⁸³, al conocer la fama de la hermosura de sus damas, y, como si de caballeros andantes se tratara, parten desde su patria a tierras lejanas, a la aventura en busca de conquistar, ya no tierras ni fama, sino que el amor de sus amadas. Su intención es pretenderlas, rendirles sumisión como enamorados y establecer una relación de vasallaje, en la que ellos estarán dispuestos, por no decir agradecidos, a ser sus siervos de amor²⁸⁴.

Felisardo: ¡Ay, cielos!/ ¿quién eres, señora mía? (f. 203v) /
alma soberana (f. 205v) /
híncase de rodillas (f. 208r)

283El motivo del *amor de lonh* entronca con la tradición clásica de *senes veser* (sin ser visto). En ambos, el amor nace de los elogios y de la fama de la belleza y de la virtud de una dama. El poeta Jaufré Rudel cuenta que se enamoró de la condesa de Trípoli con tan solo oír lo que los peregrinos explicaban de ella. Un día tomó la decisión de embarcarse a conocerla, cosa que no llegó a suceder, ya que murió en el trayecto. Dicha leyenda la recrea Dante en sus *Trionfi*.

284Los caballeros enamorados debían comportarse como *fenhedores* o suplicantes, es decir, desde una posición de humildad y de inferioridad, debían mantenerse firmes y ser constantes e incansables a la hora de pretender a sus amadas, incluso cuando estas fueran crueles con sus desdenes. De hecho, cuanto más sufría un amante, mejor amador era.

Celidaura: que en amor,
aun del descuido menor,
se compone un gran delito. (vv. 2141-2143)

Rosauero: que humille/ a tus pies mis ojos deja (f. 217v)
Felisbravo: Bellísimo hermoso dueño²⁸⁵ (v. 933)
Claridoro: Dueño hermoso, agora humano (v. 4034)

Abnegación que llegará al extremo, en el caso de Rosauero de *MMQMA* o de Floranteo de *QPSQ*, de, incluso, ofrecerse a ayudar a la dama a conseguir el amor de su competidor, pues por encima de su felicidad, está la de la amada.

Rosauero: No está el alma arrepentida,
pues he guardado en su vida
el alma de la Princesa.
Burón: ¡Qué fineza tan noble! (f. 209v)

Rosauero: si puede rendirte un ingrato,
gloria mía será, y amor encamino,
que él te adore y tú le venzas,
y que yo jamás te olvide. (f. 217v)

Evidentemente, contribuir a que otro acceda a su amada no es agradable para Rosauero, sino que, más bien, es doloroso²⁸⁶; sin embargo, el sufrimiento por amor es gozoso²⁸⁷, es más, contribuye al perfeccionamiento personal²⁸⁸.

285En el juego del amor cortés, que vierte el tipo de relaciones sociales feudales a las amorosas, la dama era considerada la *domina*, señora en masculino, a la que estaba sometido el amante.

286El amor es un dulce veneno que mata, una enfermedad de la que el enamorado no quiere sanar para no traicionar a su amada, de ahí que Felisbravo diga que no quiere morir o que se sienta culpable por haberse quedado dormido en la floresta, pues supone, aunque sea por un momento, dejar de sentir amor.

General: Dejarse curar no quiso
de las heridas. (vv. 238-239)

Felisbravo: ¿Qué nuevo origen
de amor que en su nombre lleva
veneno tan apacible? (vv. 249-251)

287*Felisbravo:* Bien me atreviera a sufrir
el morir de este pesar
en mi penar
si se hallara en el morir
otra vida para amar. (vv. 4161-4165)

288El amor ennoblece y perfecciona. De hecho, solo en los buenos corazones puede florecer tan noble sentimiento; de ahí que en *QPSQ* se relacione el ser buen amante con ser buen rey.

Felisbravo: Esto es amor, no te espante,
los más sabios más quisieron
y juntos anduvieron
buen príncipe y buen amante.

Por eso, no importan las actitudes desdeñosas ni las palabras ofensivas de la *domina*, pues son flagelos que, lejos de ser jarros de agua fría sofocadores de la llama de la pasión, caen sobre el amante como lluvia divina que aviva aún más el corazón noble, sincero y puro de Rosauero, pues que la amada se le dirija, aunque sea para dedicarle frases peyorativas, ya es motivo de agradecimiento

Rosauero: seas soberbia en buen hora,
y yo en tus desdeños muera;
que me ofendas tú es más dicha,
que otra llegarme a querer,
que sola puedes hacer
agradable una desdicha (f. 206r)

Rosauero: desdeños fueron,
desdeños tan apetecibles” (f. 216v)

Flagelos, lluvia divina... términos religiosos aplicados al amor porque, para un amante cortés prototipo como Rosauero o Felisbravo, la amada es una deidad a la que debe venerar y profesar su fe más incondicional. En las dos invenciones mendozianas analizadas en este capítulo, encontramos innumerables ejemplos de este tópico literario (*religio amoris*²⁸⁹):

Es espíritu, es aliento,
virtud real puede ser,
pues quien ama ha de tener
cuidado y entendimiento. (vv. 633-640)

es amor, y amor es ley
igual, segura y constante,
mira si de un buen amante
se puede hacer un buen rey. (vv. 645-648)

289El uso constante de adjetivos como *celestial*, *divina*, para referir a las damas de la comedia, remiten a esa elevación de la mujer a la categoría de deidad, que se desarrolla a partir del Renacimiento. El enamorado ya no ve, como sucedía en la Edad Media, a la mujer como un ser demoníaco, sino que como un ángel, como una luz que guía hacia el bien. Y es que el amor hacia una *donna angelicata*, un ser puro e inteligente, nos permitirá ser mejores personas y, por tanto, nos facilitará el acercamiento a Dios. De ahí que el amor se entienda como una religión y que la dama se considere la deidad a la que venerar y a la que profesar la fe. No obstante, cabe destacar que, si bien esto es lo que piensan los caballeros, no es lo que los criados o escuderos, miembros de rangos sociales inferiores, denotan con sus palabras.

Rifaloro: Es un demonio angelado. (v. 4797)
Rifaloro: La mujer es una arpía (v. 4882)
Rifaloro: Vedéle el fruto, perdíme.
¡Que aún dure el peligro de Eva! (vv. 3474-3475)
Rifaloro: Celidiablo, loca y bella (v. 3546)
Celidaura: ¡Y favorecido?
Rifaloro: Curiosa sois. Esto ha sido
también del árbol vedado. (vv. 3565-3567)

Rosauero: divina deidad humana (f. 206r)
Rosauero: divina beldad f. 206r)
Rosauero: ¿Qué Palacio fabricado
altamente y dedicado
al honor de esta floresta?
¿Si es de aquella soberana
Ninfa el albergue? (f. 206r)

Felisbravo: ¿Qué divina Celidaura
es esta? (vv. 248-249)

Si en ambos ejemplos está clara la divinización de la amada, aún es más evidente en Rosauero, el cual, llega a identificar el palacio en el que habita su “divina” amada con el templo al que peregrinan los fieles enamorados (Rosauero y Felisardo) para adorar a su “diosa” (Fidelina), por lo que esta estrofa nos seguiría remitiendo al motivo de la *religio amoris*, motivo del que se burla la Princesa²⁹⁰, desconfiada y harta de oír historias sobre mujeres engañadas por galanes que no llevan a cabo ni la mitad de lo mucho que predicán (*Felisbella*: “Siempre fue mejor testigo/ el trato que la persona”, f. 206v), que blasfeman al dirigirse a las damas con palabras inapropiadas y que cometen herejía al adorar a más de una divinidad (*Rosauero*: “todas en la estimación,/ y una sola en el cuidado”, f.202v).

Como podemos ver, los “amadores” de *Más merece quien más ama* y de *Querer por solo querer* no son como esos galanes que Fidelina, Celidaura o Claridiana aborrecen, es decir, no son hipócritas que venden palabrería y ternezas con el fin de obtener recompensas económicas o sexuales. Tampoco son lindos presuntuosos que presumen de lo que escasean con el fin de engañar y llamar la atención de una dama²⁹¹ de la que aparentemente podrán sacar beneficio. Sin embargo, hay uno, Felisardo, que, aunque en un principio actúa como un buen amante cortés, cuando escucha palabras de rechazo de Fidelina a Rosauero, palabras que en realidad iban dirigidas a su persona, pues no hay que olvidar que la Princesa cree que Rosauero es Felisardo, comienza a incumplir el

Como puede observarse, es muy distinta la concepción que tienen de la mujer los jóvenes amadores y sus criados, los cuales, faltos de la educación y de esa *curialitas* que ya hemos mencionado en alguna ocasión, viven anclados en la misoginia medieval. En algunas comedias del segundo periodo dramático hurtadiano también pueden observarse algunas de estas diferencias.

290 *Fidelina*: ¿No lo confirma lo hallado
de este necio a lo divino?

291 Precisamente en esos mentirosos podría encontrarse la explicación a la actitud cruel de algunas damas mendozianas, las cuales no visten armadura porque se cierran al amor, sino que para evitar ser ejemplo de escarmiento y de engaño. De ahí el comportamiento diano y la desconfianza de Fidelina, Claridiana o Celidaura.

patrón de comportamiento cortesano amoroso y saca a relucir su verdadera forma de ser²⁹², esa por la que es conocido y de la que Fidelina rehuía. Es más, la empieza a tratar con cierto desprecio y no la defiende ante Rosauero, algo que le molesta enormemente.

Princesa: Conmigo un hombre desdén
y sequedad (f. 209v)

Princesa: ¿Adónde vas?
Felisardo: Voy con él,
que si en ver que me libró
de morir te desobligas,
es bien, pues tú le castigas,
que se lo agradezca yo.

Rosauero: ¿Dónde vais?
Felisardo: Con vos.
Rosauero: ¿Conmigo?
Teneos, que es más importante
que logréis dichas de amante
que cumplimientos de amigo.

Felisardo: Más de ser noble me precio,
que galán, esto es forzoso.

Burón: Ya que le han hecho dichoso,
déjale que se haga necio. (f. 209v)

Como muestran estos versos, que reflejan el dilema entre honor y amor, Felisardo se decanta por la lealtad y la amistad²⁹³, algo que en un principio también hace Enrique de *No hay amor donde hay agravio* o Felisbravo de *Querer por solo querer*. Esta decisión sorprende a Rosauero que, como *precador*²⁹⁴, sin duda, hubiese escogido el amor. Cabe decir que el de suplicante (*Rosauero*: “Yo, por

292 *Pintor:* Desprecia a toda beldad (f. 200r)
Felisardo: No me atrevo a ser amante,
viendo sin alma segura (f. 208v)
Felisardo: Si por mí
no me quiere, quedo en calma,
sufrir desprecios no es palma,
no es laurel, no es bizarría,
que no entra en la cortesía
el despreciar el alma (f. 208v)

Por lo que se puede deducir de estos versos, tiene más consideración por sí mismo que por la dama, algo impensable en el código de la *fin'amors*.

293 El apoyo de Felisardo a Rosauero no solo viene motivado por la altivez o la soberbia, sino que también guarda una explicación que se basa en los valores de lealtad de la nobleza, los cuales le recuerdan que, como bien nacido, debe ser agradecido con quien le salvó.

294 Considerado uno de los primeros estadios por los que debe pasar todo buen amante, para él la amada está por encima de cualquier otra persona o cosa. Sus sentimientos amorosos están por encima de los desprecios y de las palabras desagradables y desdeñosas que pudiera dedicarle la amada, lo cual

esta soledad,/ busco, hermano, a la dormida,/ que está cansada la vida,/ pero no la voluntad./ Pues aunque viva en el polo/ segundo, en el de mi vida/ será buscada y seguida”, f. 205v; o *Princesa*: “¡Que ya empieza/ su costumbre! Él me enamora/ de lástima”, f. 212r) no es el único estadio por el que pasará Rosauero, pues llegará a ser *entendedor* (*Princesa*: “Rosauero, mi empeño impide/ quererte, aunque más mereces,/ que ya solo arrepentirme/ puedo, pero no mudarme”, f.217v) y *drut* (“Dale la mano a Rosauero”, f. 217v; o *Princesa*: “Más merece quien más ama/ y así mereces por firme/ más, pues más amas”, f. 217v), mas, antes, tuvo que ser *fenhedor* (suspirante) y vivir su amor discretamente, en silencio, algo que se valoraba muy positivamente, puesto que la discreción es lo que diferencia al amante cortés del nuevo galán²⁹⁵.

<i>Rosauero:</i>	Es de amor callar el primer precepto, que nombre de amor no alcanzar el que se entra en la esperanza, y se sale del secreto. (f. 213r)
<i>Pintor:</i>	ha de ser mudo quien ama (f. 200v)
<i>Pintor:</i>	Es su nombre Rosauero.
<i>Princesa:</i>	¿Y la condición?
<i>Pintor:</i>	Amar sin satisfacción.
<i>Princesa:</i>	¡Qué nueva doctrina de hombre!
<i>Pintor:</i>	Ama tu nombre y constante silencio y amor profesa.

soportaría con total abnegación.

295La *leys d'amor* establecía la ley del silencio, que obligaba al secreto amoroso, es decir, a la discreción absoluta del enamorado, el cual no podía confesar abiertamente su amor a la dama. Probablemente, se deba a que esta ley se toma de la lírica provenzal, la cual tenía como destinataria a una mujer casada a la que se le debía guardar la honra. Así pues, toda mujer cortesana estaba obligada a procurar que su enamorado cumpliera dicha ley. Asimismo, aquellos caballeros que cumplían con el silencio eran mejor valorados por las damas. De ahí que, como el amor era silencio y negación, las confesiones amorosas no son bien vistas por los personajes femeninos de *MMQMA* y de *QPSQ*, las cuales consideran que los méritos de amor se pierden una vez se han verbalizado.

<i>Floranteo:</i>	Aunque agravia a su dolor quien la siente y no le calla. (vv. 102-103)
<i>Celidaura:</i>	cumplió con lo amante y lo discreto. (vv. 567-568)
<i>Claridiana:</i>	que busca alguna esperanza lo que sale de silencio. (vv. 1857-1858)
<i>Claridiana:</i>	te quitas el mérito del callar. (vv. 1861-1862)

- Florindo:* que despreciando esperanzas,
adorna invencible y grave
el templo de sus desdenes,
de solo quejas de amantes. (f. 198v)
- Princesa:* que es el más bien admitido
placer, el ver deslucido
lo que intenta un confiado.
- Felisbella:* Crueldad, señora, parece
lo que has hecho. (f. 206r)
- Princesa:* Oye, amigo,
que no sin causa lo digo.
El cansado Felisardo
es este, que muy seguro,
y muy puesto en obligarme,
vino encubierto a cansarme,
que aún obligarle procuro! (Aparte)
Con que a Felisardo al fin
desprecio delante de él. (f. 209v)
- Rosauero:* Qué fiero enemigo efecto,
cielos, hace en su beldades
mi amor. (f. 209v)

Crueldad que comparten, ya no solo con Diana, sino que con todas esas damas a quienes van dedicados los poemas de la lírica trovadoresca, de la poesía de cancionero o de la poesía italianizante, pues todas son divinidades, altivas, desdeñosas y difíciles, cuando no imposibles, de alcanzar.

Así pues, el hecho de que Fidelina, Claridiana o Celidaura sean severas, es decir, *belles dames sans merci* con sus “amadores” no es algo novedoso para nuestra tradición. No obstante, se podría hacer notar una diferencia entre las princesas mendozianas y las destinatarias de los poemas de dichas corrientes poéticas, y es que la causa de esa altanería no se debe solo a la superioridad que le otorga su hermosura y a su consiguiente soberbia, como sucede en los casos que hemos podido leer más arriba, pues, aunque el espectador pueda creer que las damas de *MMQMA* y de *QPSQ* son esquivas por su beldad, hay otros motivos más profundos por los que tienen esa actitud con los hombres. Y esos motivos no son otros que, como ya hemos visto, la desconfianza y el miedo a ser engañadas, y el deseo y la necesidad de proclamar su libertad para decidir si amar o no amar, y, en el caso de optar por la primera opción, a quién amar.

le ofrece la naturaleza.

Florindo: intentan ya las beldades
hacer la hermosura eterna
...
y es centella
que muere al punto que nace. (f. 198v)

Rugendo: Dadle esta memoria, en tanto,
que es un aviso importante.
Ha belleza, glorias breves,
nieve al Sol y flor al aire. (f. 198v)

Felisbella: por lo vana, es intratable
mi hermana, y es destino
negarse mujer, negarse mortal. (f. 198r)

Como se desprende de estos versos, el entorno de Fidelina la acusa de vanidosa, de soberbia, de creída... y todo porque piensan que el conocimiento que la propia Fidelina tiene de su belleza hace que crea que puede jugar con todos y con todo, pues desprecia y aborrece a los hombres porque ninguno parece completo, apropiado o merecedor de su persona. De ahí las constantes advertencias de las que la Princesa está harta:

Princesa: Si hoy hermosa y moza soy,
¿por qué he de mirarme hoy
con los ojos de mañana?
Solo falta a su enfadada
condición, que a mi beldades
le traigan la brevedad
del ejemplo de la rosa.

Fidelina, como Celidaura de *Querer por solo querer*²⁹⁷, se burla de los consejos interesados de aquellos que buscan, más que ayudarla, su propio beneficio, y que lo hacen bajo la máscara de la

297Mientras que los hombres consideran que una mujer bella debería sentir alegría de su hermosura, Celidaura y Claridiana opinan que la belleza es un castigo, pues es un reclamo para el género masculino e implica poder ser escogidas como esposas aun sin querer compromiso alguno. De ahí que la princesa de Tartaria y de Arabia lleguen a decir que incluso preferirían ser viejas y feas antes que hermosas, ya que así evitarían los peligros de amor.

Claridiana: ¿Cómo ha de ser venturosa
ninguna beldad, si aquí,
aunque hermosa no nací,
quieres (¡Oh, padre cruel!)
que yo viva para él
y que muera para mí? (vv. 1593-1598)

Claridiana: que yo la comodidad
envidia de la vejez
que superior y juez
de todo, con desengaños
lejos mira los engaños
(vv. 1621-1625)

falsa preocupación de que su inconsciencia juvenil le haga cometer el error de desdeñar a todos los hombres, de manera que, cuando sea ella quien desee a uno, no podrá alcanzarlo, debido a que el tiempo le habrá robado esa belleza que le hubiera permitido conseguir a cualquiera. De ahí que recurran al tópico *collige, virgo, rosas*, motivo que utilizan para inculcarle el miedo y la desesperación con el fin de que se apresure a escoger marido.

Respecto a este tópico, cabe decir que no es exclusivo de Hurtado de Mendoza, puesto que, junto a otros, como el *tempus fugit* o el *carpe diem*, con los que se relaciona, forma parte del acervo cultural y del pensamiento filosófico-ideológico del barroco. Muestras de ello son los poemas “En tanto que de rosa y azucena” o “Mientras por competir con tu cabello”.

En estos poemas, Garcilaso y Góngora también recrean los tres tópicos mencionados anteriormente: la obsesión por la fugacidad del paso del tiempo (*tempus fugit*²⁹⁸), así como también por lo efímero de la belleza y de la juventud (*collige, virgo, rosas*²⁹⁹). Ambos motivos convergen en el del *carpe diem*, es decir, “coge el día”, “disfruta el presente”, “vive el ahora” (*Burón*: “Huélgate y vive”, f. 208r), consejo, este último, que decide tomar Fidelina: Si hoy hermosa y moza soy,/ ¿por qué he de mirarme hoy/ con los ojos de mañana?, f. 199v).

Sin embargo, a estos tópicos, Hurtado les da un giro y les aporta un aire renovado, pues si las advertencias que encierran dichos motivos en los poemas anteriores, iban dirigidas a una mujer desdeñosa, cuyo desdén no tenía otra explicación que la soberbia de creerse hermosa, en el caso de las princesas de Mendoza, no es esta la causa verdadera de su actitud severa y zahareña, pues, por lo que confiesan en esos momentos a solas, cargados de lirismo y de belleza poética, en los que deja fluir sus pensamientos más íntimos, la desconfianza, el miedo a ser engañadas y el pavor a traicionarse a sí mismas son las verdaderas razones de su comportamiento esquivo y displicente.

Princesa: Cuando la edad, que pasa presurosa,
establezca su ley en mi hermosura,
si de los fieros hombres me asegura,
fea me dejará, mas no quejosa.
De fealdad, la República envidiosa,
vénguese en mi verdor, no en mi ventura
experiencias no dé mi desventura
del estrago común de ser hermosa.
Pisen los años mi beldad florida,
que la edad, aunque aprisa, con recato
deja su verde pompa deslucida.

298El paso del tiempo y la vejez se asocia con el invierno, con el viento y la nieve que blanquea la testa del ser humano.

299Los poetas relacionan flores hermosas como la rosa o la azucena, flores de belleza extrema, aunque efímera, con la beldad y la juventud de las jóvenes mujeres.

Mata, en fin, más de un hombre el falso trato,
en el alma se venga, y no en la vida,
que es el templo cruel, pero no ingrato.
(f. 201r)

Princesa: dejaré de ser hermosa,
pero siempre seré yo. (f. 199r)

Por tanto, su soberbia no se debe a que se crea una hermosa diosa, pues en ningún momento muestra miedo a perder su belleza. Por el contrario, como muestran estos versos, Fidelina acepta los estragos que sabe que el tiempo causará en su hermosura y juventud. En cambio, a lo que no está dispuesta es a renunciar a ser fiel a sí misma ni a actuar en contra de su voluntad, actitud que podría relacionarse con esos ecos renacentistas que aún perviven en el barroco, aunque de soslayo para eludir la persecución inquisitorial, de esos discursos que proclamaban la libertad y la defensa de la dignidad humana, mentalidad que rezuma por toda la dramaturgia mendoziana.

Así pues, las princesas, a pesar de las críticas y de los ataques que reciben de quienes les reprehenden no comportarse simplemente como una mujer (*Felisbella*: “es desatino/ negarse mujer, negarse/ mortal”, f. 198r), siguen, a contracorriente, su voluntad, una voluntad que no es otra que mantenerse alejada de los hombres (*Rugendo*: “¡Qué pesado encerramiento!/ A todos conozca y hable/ que sin ser vistas no pueden/ amarse las majestades”, f. 198v) y del matrimonio³⁰⁰.

Sin embargo, esta animadversión hacia el sexo masculino parece debilitarse con la llegada de caballeros como Felisbravo o Felisardo. Y es que, desde la libertad de elección o desde las imposiciones del cruel Amor (*Princesa*: “más piadosamente amor/ pensé yo que me trataras”, f. 206r), según se mire, las princesas pasan de aborrecer a los hombres, a enamorarse perdidamente. Desde el libre albedrío, porque nadie consigue imponerles, aunque lo intentan, de quien enamorarse o con quien casarse, pues son las propias Fidelinda o Celidaura quienes, en una de esas tantas veces que salen a los montes con hábito de cazadora³⁰¹ o en busca de aventuras, caen en las redes de unos

³⁰⁰Las princesas, como Diana, representante de la castidad femenina y de la aversión al casamiento, huyen del compromiso con el sexo masculino, aunque los motivos de ambas son distintos. Si en el caso de la diosa guerrera, ese rechazo nace tras ver el sufrimiento de su madre dando a luz (dolor que relaciona con el matrimonio, ya que al embarazo y al parto solo se podía llegar por la vía del himeneo), el de las princesas procede de la desconfianza, de la obsesión por no querer ser engañadas, como tantas mujeres lo fueron, por los hombres (*Princesa*: confiada/ vieja, pero no burlada, f. 202r).

Por otra parte, cabe decir que durante el Barroco hay dos visiones femeninas muy distintas respecto al amor: la que hemos visto, procedente del ejemplo de Diana, y la que proviene de Afrodita, la cual invita a gozar del amor sin contemplaciones. Esta disparidad en la forma de actuar ante el amor y los hombres tiene su origen en la boda entre el rey Pelao y la nereida Tetis.

³⁰¹*Princesa:* Yo soy cazadora (f. 203r)
Felisardo: Que Princesa cazadora
topé (f. 207v)

desconocidos y son cazadas³⁰². Se recrea así el motivo de la “cacería” de amor, recurso muy utilizado en la lírica de corte tradicional y en la poesía de cancionero, que bien describe, por ejemplo, Rosauero.

Rosauero: No hables de la caza mal,
que es la diestra montería
briosa, y la cetrería
el deleite más Real.
Ver tras de una garza bella,
que un rayo de plumas sale,
un neblí, con que no vale
el sagrado de una estrella.
Y en bien competido vuelo,
él que a ser cometa sube,
y ella preciada de nube,
hacer campaña del cielo.
Y cuando menos la alcanza
la vista, en presos despojos,
baja, y la ofrece a los ojos,
primero que a la esperanza.

Burón: Yo sé de otra cetrería
en la Corte más usante,
que al búho de uña rapante,
cual que suegra, o cual que tía,
pero tengo lengua honrada,
doy un nudo a cuanto veo. (f. 202v)

Ejemplos de la poesía tradicional y de la poesía de cancionero

Mal ferida va la garza
enamorada;
sola va y gritos daba.

Montesina era la garza
y de muy alto volar:
no hay quien la pueda tomar.

A las orillas de un río
la garza tenía el nido;
balletero la ha herido
en el alma.

Mi cuidadoso pensamiento
ha seguido su guarida,
mas cuanto más es seguida
tiene más defendimiento;

302El amor afecta a todos por igual, de manera que, incluso, aquellos que pretenden esquivarlo acaban cayendo en sus redes. Así lo demuestran las princesas mendozianas y caballeros como Felisbravo, el cual nunca se había enamorado ni había profesado amor hasta que oyó hablar de Celidaura.

Felisbravo: ¡Ah, cómo tiene el amor
leyes de amar tan civiles! (vv. 293-294)

Felisbravo: Nunca este príncipe, nunca
sintió de amor los rigores
ni osaron herir su pecho
sus más dorados arpones
hasta que en Persia un cautivo
tan bellas admiraciones
refirió de una princesa. (vv. 4341-4347)

Sola va y gritos daba³⁰³.

de seguirla soy contento
por de su vista gozar;
no hay quien la pueda tomar.

Otros muchos la han seguido
pensando poder tomalla,
y a quien más cerca se halla
tiene más puesto en olvido;
harto paga lo servido
en sólo querer mirar:
no hay quien la pueda tomar.

Nunca vi tanta lindeza
ni ave de tal crianza,
mas a quien tiene esperanza
muéstrale mucha esquiviza;
puede bien con su belleza
todo el mundo cativar:
no hay quien la pueda tomar³⁰⁴.

Como puede observarse, Rosaura hace referencia a esa tradición erótica, recogida en los villancicos y en los Cancioneros (Juan del Encina, Gil Vicente...), que oculta, bajo un lenguaje simbólico, la descripción del proceso de conquista o, mejor dicho, del cortejo entre un galán y una dama. De ahí que hable de un “neblí” (un ave real, y atención al adjetivo “real” porque se usa con la intención de que se relacione con la cetrería, afición cortesana, y con el tipo de seducción que llevaban a cabo la realeza y el resto de miembros de la Corte) que abre sus alas para llamar la atención de la “garza” (la hermosa amada), a quien pretende cautivar. Empresa, dicho sea de paso, que no será fácil, pues esta se hará de rogar, por lo que requerirá, por parte del enamorado, la insistencia y la persecución de una presa difícil de alcanzar. Este mismo motivo es el que describe don Luis en *Cada loco con su tema*:

Luis: Pero el amor junto al cielo
la garza animosa emprende,
que de vista y no de fe
entre los aires se pierde,
...
Ella vuela y él la sigue,
crece la porfia y crece
el gusto, que amor desprecia
lo que alcanza fácilmente.
Esta inclinación fue causa

303 Villancico recogido en: Zavala, Iris M., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV La literatura escrita por mujer. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*, Barcelona, Anthropos, en coedición con la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997, p. 70.

304 Poema de Juan del Encina extraído de: López Castro, Armando, “La caza del amor en Gil Vicente”, en *Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente*, Ediciones Universitarias de León, León, 2000, págs. 75-86.

de que los ojos pusiese
en altas dificultades
y no en vulgares deleites.

(vv. 1193-1212)

Sin embargo, no hay que perder de vista la intención mendoziana que hay detrás de estas descripciones idílicas sobre el amor: la voluntad de recobrar unos valores que se habían perdido en el desorden y desenfreno barroco, desenfreno que deja patente Burón en los versos reproducidos más arriba o Bernardo en la réplica que le hace a don Luis en *Cada loco con su tema*:

Burón: “Yo sé de otra cetrería
en la Corte más usante...” (f. 202v)

Bernardo: Basta, que el vicio es lebrón,
y el amor volatería.
Yo liebre quiero a mi dama,
y no garza a lo discreto,
que las liebres, en efecto,
son gente que tienen cama).
(vv. 1315-1320)

Bernardo: (El mentecato a Madrid
viene a buscar mujer firme;
en tantos meses de ausencia,
¿hay mudanza que le espante,
si acá basta alzar un guante,
y hacer una reverencia?
(vv. 1303-1308)

Evidentemente, ambos se están refiriendo a esa nueva forma de cortejo mucho más carnal, mucho menos caballerosa e idealizada, caracterizada por la mediación de alcahuetas para alcanzar unos objetivos físicos que obvian el papel ennoblecedor del amor y la pureza del alma.

Volviendo al caso del motivo de la cetrería en el amor, cabe decir que este tópico otorgaba al hombre el papel activo en la conquista. Él era quien tenía el privilegio de escoger a su compañera de viaje en la vida, mientras que la mujer debía resignarse y esperar a ser “cazada”.

Ahora bien, eso sí, ella tenía el placer de desdeñar y de otorgar el premio de la aceptación cuando quisiera. Sin embargo, en *Más merece quien más ama* y en *Querer por solo querer*, hay una sutil variación en el uso de dicho tópico, pues, en las comedias de Mendoza, son las princesa rebeldes quienes toman partido en la caza y quienes enamoran, aunque sin esperarlo, a la vez que se enamoran. En *Fidelina* lo vemos en esa escena que recuerda al mito de Diana y Endimión. De la misma forma que Diana, en una de sus salidas nocturnas, quedó prendada de la belleza de un joven pastor (Endimión) que se había quedado dormido en el campo después de un duro día de trabajo, y de la misma manera que la diosa, al verlo, sintió, por primera vez, removerse en su interior un

sentimiento hasta entonces desconocido (amor), Fidelinda, que siempre se había mantenido firme en su rechazo a los hombres (*Princesa*: “Quien menos de amor sabía,/ y ya sabe más de celos”, f. 203v), rinde, fácil e inesperadamente, su corazón a Felisardo nada más ver su rostro hermoso y su cuerpo tendido en el suelo (“¡Ay, amor del alma dueño!”, f. 203v), situación que recuerda a la que recrea el mito.

Por tanto, aunque la Princesa defienda que su porvenir lo dirige ella misma a partir de sus elecciones (libre albedrío, pues no permite que nadie se le imponga), en realidad, hay una fuerza superior llamada Amor que, imponiendo sus leyes y ejerciendo su poder de escarmiento a la soberbia, a la altivez y a la locura de creerse resistente a la fuerza del amor (*Felisardo*: “¡Dentro del alma llevo/ de amor la mayor venganza!/ No solo amor con sentirlo/ de mi soberbia se venga;/ pero aún no quiere que tenga/ la gloria del encubrirla”, f. 204r), se encarga de romper las expectativas de sus víctimas, de redirigir sus decisiones, de mudar lo que parecen ideas inamovibles y de conseguir imposibles como hacer nacer la llama de la pasión en esas almas que se creen una fortaleza inexpugnable para dicho sentimiento, almas como las de Felisardo y Fidelinda.

Felisbella: Amiga, que gran locura
fue imaginar que su Alteza
se perdió en el aspereza,
pues se perdió en la blandura. (f. 205v)

Princesa: Ya parece que atrevida
se opone a mi libertad
una temida piedad. (f. 203v)

Y es que, con la llegada de Cupido, la princesa, así como Celidaura o Claridiana de *Querer por solo querer*, cambian su actitud y pierden esa libertad de la que tanto habían presumido, puesto que Amor consigue anular su voluntad y apresarlas en su cárcel. Cárcel de amor, prisión o cautiverio de amor... motivos, una vez más, de la lírica tradicional y de la poesía de cancionero, corrientes de las que, como se ha ido observando, bebe la comedia hurtadiana, así como se nutrió en general la comedia nueva.

Princesa: La vida entregué a un cuidado
los sentidos a un deseo,
y a prisión menos sentida,
el más libre entendimiento. (f. 207r)

Rosauero: En cárcel tenebrosa
el mísero cautivo,
en tantas muertes vivo,

piedad poco dichosa,
cuantas penas recibe,
pasa la vida pero no la vive. (f. 211v)

En este fragmento del extenso monólogo que da inicio a la tercera jornada de *Más merece quien más ama*, se menciona el tópico del cautivo, motivo que también podemos reconocer al inicio de *Querer por solo querer*³⁰⁵. En ambas comedias, este motivo se pone al servicio de la reflexión amorosa, de ahí que Felisbravo o Rosauero en su soliloquio discurren sobre cómo padecen el amor los enamorados, los cuales viven en la esperanza y mueren en vida por culpa del sentimiento amoroso.

Burón: ¿Qué piensas hacer?
Rosauero: Morir.
Burón: No hay cosa más fácil, y hallo,
que es gran necedad buscarlo,
que ello se sabe venir.
Huélgate y vive. (f. 208r)

Rosauero: todo en el mundo vive
en región de esperanza.
Y solo yo no espero,
ni esperar, ni morir, y amando
muero.
Burón: ¡Amo mío!
Rosauero: ¿Qué tenemos?
Burón: Ánimo, albricias, señor.
Rosauero: ¿De morir?
Burón: Que viejo error,
¡que todos vivir queremos!
Rosauero: Para una vida afligida,
que no hay discurso en que acierte,
solo el remedio es la muerte.

Amando muero, el remedio es la muerte... Las palabras de Rosauero, así como los actos de Felisardo y de Fidelinda, una vez han sido flechados por Cupido, recrean la convención literaria de “morir de amor”, motivo que generalizó la lírica provenzal y que entendía la muerte como una forma de acabar con el sufrimiento del enamorado desdeñado. La variante que lleva a cabo la poesía de cancionero, “vivir muriendo”, también tiene cabida en las comedias mendozianas. De hecho,

305 Al inicio de la primera jornada de *Querer por solo querer* aparece un cautivo en el sentido literal del término, pues acaba de ser tomado preso por el General de Felisbravo, que resulta ser también un cautivo de amor, concretamente, del de Celidaura. De hecho, el propio personaje reconocer vivir un segundo cautiverio.

como se ha podido observar en los versos anteriores, Hurtado utiliza ambas formas del tópico para mostrar de una manera hiperbólica el desgarró que debía sentir en su interior el “amador” cuando no era correspondido por la amada. Como contrapartida a la descripción del sentimiento amoroso, exagerado y totalmente idealizado, de Rosauero, Felisardo o Fidelinda, se encuentran los comentarios de Burón, el criado de Rosauero. Burón, que no está enamorado y que, por tanto, no siente ese deseo que obnubila el pensamiento, con los pies en la tierra, mucho más realista y con la mente fría, dice con socarronería:

Burón: Que viejo error,
 ¡que todos vivir queremos! (f. 211r)

Evidentemente, los miembros de los bajos estamentos tienen preocupaciones mucho más importantes, como sobrevivir, que andar suspirando por amor, así que valoran tanto la vida, que no se imaginan “morir” o “andar muriendo” por desamor. De hecho, como se plasma en la mayoría de comedias en el barroco, los criados ven una bobería el comportamiento de sus amos, es más, miran asombrados su aflicción, quizás, porque estos pensamientos son demasiado elevados para ellos o porque todavía no se han enamorado, pues una vez se inocula el veneno de Amor, se empiezan a desarrollar síntomas, como esa profunda tristeza por no ser amado, de la denominada “enfermedad de amor”, otro motivo más de la lírica provenzal.

<i>Felisardo:</i>	¿Qué sientes, señora?	<i>Celidaura:</i>	Que espera el enfermo, afuera,
<i>Princesa:</i>	Un mal,		déjenme entrar en mal hora.
	que le siento ya muy bien.		¿Quiere ya curarse agora
			su mercé?
<i>Felisbravo:</i>	¿Sois la enfermera?		
<i>Felisardo:</i>	¿Qué tienes?	<i>Celidaura:</i>	Y aun la enfermedad también
<i>Princesa:</i>	Pierdo el sentido		podiera ser.
	pienso que junto a ti ha sido		(vv. 4216-4221)
	remedio y enfermedad. (f. 204r)		

Esa dolencia llamada amor, que tanto el teórico del amor cortés, Andreas Capellanus, como los médicos de la época, consideraban una enfermedad que se debía tratar, anula de tal manera la personalidad de quien la sufre y perturba de tal forma el alma del enamorado, que este ya no es capaz de llevar a cabo acciones tan básicas y vitales como dormir o comer. Por este motivo, existe tanto temor a caer en las redes de Amor.

Felisardo: pues he tenido en vivir,
 más peligro que en caer. (f. 203v)

Rosauero: ¿Adónde iré ya sin mí? (f. 206r)

Burón: Si se alcanzase en la vida,
vivir y beber, gustoso
ejercicio; y el dormir,
tras el beber, y el vivir.

Rosauero: ¡Oh, tú mil veces dichoso,
que duermes en gusto envuelto,
a sueño suelto y pesado!

Burón: Duermo a pensamiento atado,
que es mejor que a sueño suelto,
confía y ten esperanza,
que ya eres dichoso.

De nuevo, Burón, como contrapunto de su señor, en lugar de contribuir a que su amo se recree en el dolor por ser desdeñado, obvia su actitud quejumbrosa y lacrimosa, propia del estado “suplicante”, e intenta hacerle “despertar” diciéndole, en clave de humor, que es mejor esforzarse para que las cosas salgan como uno anhela, en vez de compadecerse, sin más, de que no haya sucedido lo deseable. Y es que Rosauero (triste) y Burón (vital) son las dos caras de una moneda: el primero representa el ideal cortés y el segundo, el mundo real, confrontación de contrarios que tanto gusta a don Antonio Hurtado de Mendoza y que podría recordar a la famosa pareja quijotesca. No obstante, a pesar de las palabras de Burón, Rosauero no consigue vencer la aflicción causada por Amor, puesto que la cura para dicha enfermedad, como apuntaba la Princesa unos versos más arriba, es, aunque parezca contradictorio, la presencia de la misma persona que causa el mal: el amado o la amada. Y es que una vez nace el amor y se imprime el alma del amado en el enamorado (ese alma que ha entrado por los ojos, atendiendo a la concepción platónica del amor, y que tan bien explica la Princesa: “¡Qué vergüenza, no creía/ triste, que el alma vivía/ tan vecina de los ojos”, f. 203v; o *Rosauero*: “Que ya en su hermosa/ vista dejo el alma impresa”, f. 206r), todo pasa a girar en torno al ser anhelado. De ahí que el amante no tenga otros pensamientos que no sean los referentes al ser amado.

Princesa: Cuando sentí en mi memoria
un daño apacible, nuevo
dolor, un desconocido
perdonado atrevimiento. (f. 207r)

Por todo esto, aconseja amar con mesura, para no acabar loco de amor.

Burón: poco a poco
se ha de amar, y no a lo recio,

algo para no ser necio;
no mucho por no ser loco. (f. 202v)

Sin embargo, es fácil aconsejar sin estar herido de amor.

Princesa: ¿Cómo, si es tu muerte cierta,
me deja vivir tu herida?
Mas sin duda tienes vida,
señor, pues yo no estoy muerta. (f. 203v)

Como se puede observar, una vez se está enamorado, es difícil vivir la ausencia del amado. De hecho, tan difícil es, que su desaparición podría suponer la muerte, ya que el amor es el motor de la vida:

Rosaura: En suma, sin este ardor,
no hay lucido entendimiento,
ni hombre de garbo ni aliento,
sin algún aire de amor. (f. 202v)

Princesa: en tan pura ardiente lumbre,
que yo me abrase (f. 207v)

¿Y cómo nace esa pasión irrefrenable? ¿Cómo surge el amor? La Princesa y Burón muestran la respuesta.

Princesa: ¿Ya tan presto amor? (f. 203v)

Burón: Que es forzoso que al instante
esta Infanta se enamore
de ti. (f. 205v)

El flechazo³⁰⁶ es una de las causas principales del enamoramiento. Sin esperarlo, el amor entra por los ojos e invade irremediabilmente el alma del amante que, desde ese mismo instante, dejará de vivir para sí mismo, para pasar a vivir por y para el amado.

Princesa: quien siempre estará contigo *Claridoro:* que puedes, si a tus ojos las conduces,
matar con vidas y cegar con luces
Princesa: quien no tendrá por ajenos
tus propios males jamás. (f. 203r) (vv. 4072-4073)

³⁰⁶Tradicionalmente, se ha considerado que el amor entra por los ojos y se imprime en el alma del enamorado. De ahí que Felisbravo muestre reticencias y miedo a ver el retrato de la famosa Celidaura, pues es consciente de que la vista es más peligrosa que el oído en temas amorosos.

Hasta tal punto llega al extremo esta alienación del enamorado, que el amor se compara con la muerte, puesto que significa la anulación y, por tanto, la “muerte”, en un sentido simbólico, de lo que hasta el momento había sido el amante, a la vez que supone la aparición de un nuevo yo entregado a un nuevo ser que no es él mismo.

Felisardo: que muero segunda muerte
a manos de tu hermosura. (f. 203r)

Y es que es tal la fuerza con la que irrumpe el amor o la pasión en los corazones, que no se puede controlar ni disimular, pues, los ojos, delatores, reflejan lo que los labios callan en secreto.

Princesa: En los Reyes no hay ausencias,
el amor todo es presencias,
la estimación toda es ojos. (f. 199r)

Princesa: Callar quisiera el dolor,
y hacer los cuidados sabios,
mas, ¿qué importa en mis agravios?
Mas, ¿qué importa en mis antojos,
si dan voces en los ojos,
que estén mudos en los labios? (f. 207v)

Rosauero: Con que caridad
predica al otro en secreto. (f. 209v)

Princesa: Si en el favor eres mudo,
en las venturas discreto,
en las victorias templado,
en las esperanzas cuerdo,
siendo razón, siendo fuerza,
que este mal esté secreto,
que este amor, antes que un hombre,
me lo debiera el silencio. (f. 208v)

Amor que se quiere, por no decir, que se debe mantener oculto, ya que, en el ambiente cortesano, y, más aún, en la realeza, se exigía discreción en estos temas, puesto que eran fácilmente susceptibles de convertirse en agravios y casos de deshonor. De ahí el temor y la consecuente pugna interna entre el buen hacer, el deber o, incluso, la desconfianza, y el deseo:

Princesa: guerra en los pensamientos!
Entre la pena y el gusto (f. 207r)

Guerra interna, porque inquieta el alma (*Princesa:* “¿Quién eres, hombre, que das/ tal guerra al alma?”, f. 203r), pero también externa entre quienes compiten por enamorar a un tercero

(*Rosauero*: “la guerra esta caza encierra”, f. 205v), las cuales provocan heridas³⁰⁷. En cuanto a la “guerra” interna, cabe decir que, por muchas dudas o temores que haya, acaba venciendo el amor.

Princesa: La vida entregué a un cuidado,
los sentidos a un deseo,
y a prisión menos sentida,
el más libre entendimiento;
la estimación a un agravio,
la cordura a un desacierto,
a un incendio el alma, y todo
dichosa culpa de un sueño. (f. 207r)

De nuevo, se menciona el temor a ser agraviado y al qué dirán, miedo que es mucho mayor en la mujer que en el hombre, puesto que al sexo femenino se le exigía mucho más, en este aspecto, que al masculino.

Princesa: primero que a la pasión
se rinda el entendimiento. (f. 203v)

Princesa: que lleguen a ser mis penas,
en vez de amor, escarmiento. (f. 208r)

Princesa: Ya quiero a un hombre, y no sé
si él me quiere. (f. 207v)

Princesa: verán en mi liviandad,
las firmes, que es voluntad,
y las cuerdas, que es desdicha. (f. 207r)

Princesa: qué error,
y qué afrenta, si este amor,
es castigo y no costumbre. (f. 207v)

No obstante, ese temor o desconfianza, no solo se trata en *Más merece quien más ama* como si fuera una forma de prevenir el engaño o la burla (*Rosauero*: “En las damas no es locura/ sus presumidos extremos”, p.35), sino que, también, como una forma de evitar la desilusión, el desencanto, la frustración, en definitiva, un gran disgusto si, al final, la amada no responde como la esperanza deseara. De ahí la actitud desconfiada que decide tomar *Rosauero*:

³⁰⁷Cuando en *Querer por solo querer* se habla de heridas de guerra o de campos de guerra, en realidad, se está haciendo un uso simbólico y connotativo del lenguaje, pues, aunque pueda referir a escenas en las que literalmente se hayan podido producir trifulcas con consecuencias dañinas, también remiten al dolor y a las heridas que provoca la conquista amorosa.

Rosauero: No
hay ventura por quien yo
deje mi desconfianza.

Burón: ¿Por qué tanto desconfías? (v. 211r)

Rosauero: No llamo desconfianza
esa, que los necios de ella
hacen culpa, sino aquella,
que es de los sabios templanza.
No es cobardía. (f. 214v)

Rosauero: La confianza importuna
puebla con testigos vanos,
de mil destrozos humanos,
los campos de la fortuna.
Tiene ocupados los templos
de despojos castigados (f. 214v)

Rosauero: Sed vos, señor, confiado,
que la suerte desigual
no puede hacer otro mal,
que morir de desdichado. (f. 214v)

Rosauero: Yo prevengo desengaños. (f. 214v)

Rosauero: tendréis que desengañarme,
que para desconfiarme,
yo sé que me basto yo. (f. 215v)

Aunque esto no significa que Rosauero desista en su empeño de amar a Fidelinda.

Rosauero: Lo amado en desconfianza,
mas lo respeta y admira,
mas lo adora el que lo mira
mas lejos de su esperanza. (f. 214v)

Rosauero: Probar quiero
este encanto, aunque no espero
más fruto, que un desengaño. (f. 214r)

Actitud pesimista o realista, según se mire, que se confronta con la visión confiada de Felisardo, en ese extenso debate que ambos llevan a cabo sobre cuál es el mejor modo de afrontar el amor. Felisardo, al encontrarse con un Rosauero afligido, deduce que la causa de su tristeza debe ser una dama y, lejos de aconsejarle, precaución, lo alenta a ser confiado y a tener esperanza.

Felisardo: La desconfianza quiero
que templéis, que aun lo importantes
será perfección de amante,
pero no de caballero.

Y aun para el amor se ve,
que mucha desconfianza
hará cuerda una esperanza,
pero más necia una fe. (f. 213r)

Felisardo: el confiar procede
de espíritu más gallardo. (f. 213r)

Felisardo: de las ilustres acciones
es un generoso empeño
la confianza, y el dueño
de los grandes corazones. (f. 213r)

Felisardo: La desconfianza es una
siempre atención importuna
que arde en llama sospechosa
...
es necia para amistad,
es flaca para virtud,
y es prevenida salud. (f. 214v)

Respecto a estas palabras, cabe decir que es fácil tener una actitud confiada cuando la dama corresponde, pues no hay que olvidar que, cuando se produce este diálogo, Rosauero ya ha sido desdeñado cruelmente y Felisardo, dulcemente encandilado, por lo que no es sorprendente esta disparidad de opiniones y de sentimientos:

Felisardo: Sirvo, y lo mejor espero.
Rosauero: Callo, y temo lo peor.
Felisardo: Yo no sufro menosprecio.
Rosauero: Yo prevengo desengaños.
Felisardo: Yo no quiero temer daños.
Rosauero: Pues ni yo quiero ser necio. (f. 214v)

Sin embargo, curiosamente, al final, quien gana el amor y la mano de la Princesa es Rosauero, quien más ha sufrido, quien más se ha esforzado por conquistarla; quien, humilde, siempre ha desconfiado de sus posibilidades y no tenía por seguro alcanzarla algún día; quien, callando, servía en silencio a su enamorada; quien amaba a pesar de los desdenes... En definitiva, el buen amante cortés y quien más se lo merecía, pues Felisardo, más que luchar por el amor de Fidelinda, simplemente, se dejó querer por la Princesa.

Rosauero: que soy quien más la merece,
pues soy quien la quiere más. (f. 212v)

Princesa: Más merece quien más ama,
y así mereces por firme
más, pues más amas. (f. 213v)

Lo mismo le sucede a Floranteo de *Querer por solo querer*, el cual, pese a que fue siempre un fiel servidor de su amada y a pesar de que demostró ante Cupido su amor sincero, jamás fue valorado por Claridiana, la cual prefería a Felisbravo. Sin embargo, finalmente, los dioses le recompensaron y acabó casándose con su dama.

En cuanto al tratamiento del matrimonio en *Más merece quien más ama* y *Querer por solo querer*, valga decir que sigue la línea hurtadiana de la defensa del casamiento al gusto y no obligado o sometido a intereses, que, desgraciadamente, era lo más común en la época. Y es que el casamiento, lejos de ser el culmen del amor, era la cristalización de otro tipo de intereses. Así pues, el amor no solía bendecirse con el himeneo ni airearse públicamente, sino que, todo lo contrario, se mantenía en secreto y se complacía a escondidas, ya que solían ser amores prohibidos y, muchas veces, adúlteros. El motivo de que fueran adúlteros residía, básicamente, en que el matrimonio se llevaba a cabo por conveniencia, por lo que no había un sentimiento real entre los casados, cosa que impulsaba a buscar el amor fuera de las paredes de la casa conyugal o a dejarse querer por los galanes. Por eso la diferenciación entre “galán” y “marido” que hace Celidaura (¿Duerme? Sin duda querido/ está, que de un desdeñado/ se hace luego un desvelado,/ y de un amado, un dormido, vv. 1005-1008), Felisbella (quien para galán es nació,/ ¿qué será para marido?, f. 200v) o Burón (hombre con ceño cruel,/ vive Cristo que es marido, f. 210v). Búsquedas o encuentros extramatrimoniales, por tanto, silenciosos, puesto que si eran descubiertos por la sociedad, sobre todo en el caso de la mujer, suponía que cayese la deshonra sobre la casa familiar y pasar a ser un paria social. De ahí que Fidelinda opte por el libre albedrío en el matrimonio y que apueste por que se imponga el gusto a la obligación en dichos conciertos, ya que esa es una de las mejores formas de que se eviten las vergüenzas por la mancha de honra y las venganzas sangrientas de los casos de honra.

Princesa: Yo he de hacer ley que ninguna,
quiera bien, mientras no halle
en las mujeres más dicha,
y en los hombres más verdades,
en los albedríos ley
para poder obligarles. (f. 198r)

Princesa: solo ha de ser de mi elección (f. 201v)

Opinión que comparte su hermana Felisbella y otras damas mendozianas como Claridiana de *Querer por solo querer*:

Felisbella: La estimación es muy justo,
que en una mujer se halle,
pero es locura quitarle

Claridiana: ¿no será menor el daño
que deba yo mi disgusto
a un engaño de mi gusto

su jurisdicción al gusto.
¿Quién vive sin afición?
¿En qué pecho duro y grave,
en qué alma estrecha no cabe
una hidalga inclinación
de amor? No ha de haber intento
más de una vez, si es amada
por fina, si es agraviada,
por desdicha y escarmiento. (f. 200v)

que no al gusto de tu engaño?
(vv. 1575-1578)

Siguiendo la misma hipótesis, Felisbella defiende que, si se le otorga a la mujer la libertad de casarse con quien ame, es decir, si no se le obliga a contraer matrimonio con alguien a quien jamás amará (es el caso de los casamientos entre jóvenes y viejos. Un ejemplo de la negación y el disgusto que le causa a una doncella la idea de casarse con un hombre de avanzada edad, lo encontramos en el comentario que hace la Princesa al ver el retrato de un viejo, en ese momento en el que el Pintor le está mostrando una retahíla de Príncipes, algo que no deja de ser una oportunidad para que Hurtado haga una breve descripción de los diferentes perfiles de hombres de la época, para que escoja marido: “¡Ay, qué susto,/ tener tan cerca del gusto/ un vecino de la muerte!”, f. 199r), de alguna manera, se le podrá exigir que solo se pueda casar una vez, puesto que, como se le ha permitido tomar marido a su gusto, si acierta con la elección, ¡albricias!, pero, si se equivoca, deberá apechar con él, con resignación, hasta el fin de sus días. Así pues, esta sería una manera de reducir las solicitudes, que habían aumentado en la época, de divorcio, las cuales iban en contra del catolicismo más puro.

De ahí la importancia de escoger bien.

Princesa: Pero mandar que en un año
me agrade alguno, ¡qué fácil
en yernos era su Alteza!
Para hacer de un hombre examen,
he menester yo mil años. (f. 198r)

Princesa: ¿Por tan fácil me has juzgado,
que yo te llamo? (f. 212r)

Tal y como apuntan las damas de la comedia *Más merece quien más ama*, hace falta tiempo para conocer bien a un hombre y para asegurarse de que no es un falso vendedor de sueños de amor, puesto que, en la época, todos tenían la lección bien aprendida y sabían perfectamente el juego de apariencias y el protocolo que debían seguir para conquistar a una dama. Por eso, no es aconsejable dejarse llevar por las primeras impresiones ni por lo superficial.

Princesa: Que buena cara y buen talle,
aunque hallan siempre en los ojos
aplauzo tan agradable,
dan relaciones muy falsas
de los hombres. Lo importante
es el alma, en quien se encierra
claro ingenio y valor grandes;
esa el trato la conoce (f. 198r)

Princesa: Es hermoso, y hermoso
solamente, es fealdad;
no tiene espíritu. (f. 200r)

Así pues, Fidelina antepone su voluntad, su libre albedrío (ese que, según Clorinda, “no será ejemplo bastante/ con ella”, f. 199v), a lo dictaminado por su padre y a las necesidades del reino, algo que le recriminan los infantes que aspiran a casarse con ella y que, más que mirar por el bienestar de sus súbditos, miran por su oportunidad de ascenso socio-económico.

Florindo: Esto es razón, esto es justo,
la Princesa ha de casarse,
o todo el Reino ha de verse
bañado en ceniza y sangre. (f. 197r)

Florindo: Su difunto padre ordena,
que dentro un año se case. (f. 198v)

Rugendo: Que se casase con uno
de los dos o no reinase,
mandó su padre; él lo quiso,
o no reinar o casarse. (f. 198v)

Por tanto, Rugendo y Florindo, cuya opinión está basada en la vieja usanza, están en desacuerdo con esa “nueva ley”, que propone Fidelinda y de la que quiere ser ejemplo, que consiste en la libertad femenina para elegir cuándo y con quién casarse.

Florindo: Quiera bien, dueño obedezca,
que en las singularidades
siguen de los escarmientos
los quejosos estandartes. (f. 198v)

Florindo: se case,
y rinda a justas prisiones
sus gallardas libertades. (f. 198v)

Como puede observarse, los Infantes consideran el matrimonio un acuerdo, que hay que cumplir, en el que no interviene el sentimiento amoroso, y, como doña Juana de *El marido hace*

mujer, lo entienden como una cárcel a la que debe entrar resignada la mujer del siglo XVII. No obstante, la Princesa se niega a dicho sometimiento y les increpa:

Princesa: Oíd. Mi padre ha querido
que su estado no posea,
y en vez de su reino sea
heredera de un marido.
No culpo su pensamiento,
mas donaire me ha causado
el saber que me ha dejado
vinculado un casamiento.
Uno de los dos es justo
que el nombre de esposo lleve
pues, ¿cuál de los dos se atreve
a serlo contra mi gusto?
...
sabré mejor cada día
cómo os he de aborrecer,
que con desprecios mi vida
dos veces será dichosa
...
Y si os concediere Dios
la vejez, que tarde espero,
os mataré yo primero,
y no lo veréis los dos. (f. 199r)

Con estas palabras, la Princesa consigue asustar a esos Infantes que intentan pisar su voluntad y se venga de esos ataques maliciosos que le han dedicado a su belleza y juventud.

Por último, en cuanto al tema del amor en las comedias palaciegas hurtadianas, cabe dedicar un apartado al asunto de los celos. Como ya hemos observado en otras comedias de Hurtado, así como en otras piezas teatrales barrocas, el amor implica celos y, si no hay celos, no es amor.

<i>Burón:</i>	¡Qué amante tan vergonzoso! ¡Qué mansamente celoso!	<i>Celidaura:</i>	Yo sin amor estoy, pues no me ha dado envidia ni celos. (f. 209v)
<i>Princesa:</i>	si firme adoraba un muerto, ya quiero celosa a un vivo.		(vv. 1500-1502) (f. 203v)
<i>Rugendo:</i> <i>Florindo:</i> <i>Felisbella:</i>	Traje amor y llevo celos. Llevo envidia y traje amor. Con qué terrible semblante miran estos dos al nuevo recién venido mancebo.		(f. 204r)

Como se puede ver, este sentimiento lo sufren, indistintamente, tanto hombres como mujeres, y se agrava cuando aparece un tercero en discordia que pone en peligro la conquista del amado.

<i>Princesa:</i>	¿Pero qué atención es esta con mi hermana?	<i>Celidaura:</i> ¡Quien tiene retrato mío matarse por otra dama! Enfado tengo y no celos. (vv. 1514-1515)
<i>Princesa:</i>	Tengo poca paciencia en los ojos. (f. 210v)	
<i>Celidaura:</i>	¿Si es él? Él es. ¡Ay, de mí! Y con Claridiana, ¡oh, vano dolor, hijo desleal no de un alma tan real, sino del traje villano. ... ¡Yo quejosa! ¡Yo que nada merece una queja mía! ¿Yo sentimientos? ¿Yo enojos? (vv. 2135-2148)	

De la misma forma que a doña Isabel de *Cada loco con su tema* le invaden los celos cuando ve a don Juan ser amable con su hermana doña Leonor, a la Princesa de *Más merece quien más ama*, se le despierta el monstruo de ojos verdes al ver a Felisardo afable con Felisbella. Y es que, si ya es molesto oír rumores de que quien amas festeja a otra persona, mucho peor es presenciarlo. De ahí el refrán, cuya enseñanza bien reflejan los versos anteriores de Fidelinda, “ojos que no ven, corazón que no siente”, pues, de igual manera que el amor irrumpe con fuerza a través de la vista, los celos se intensifican por los ojos. Unos ojos mentirosos que tergiversan la realidad, pues, tanto pueden hacer ver fantasmas de “infidelidad” donde no los hay (como sucede en los versos superiores), como pueden cegar y no dejar ver los defectos del ser amado. Sin embargo, esa venda en los ojos, muchas veces es ceguera ocasionada por la luz que desprende la amada como astro al que representa (“Sol”).

<i>Felisardo:</i>	Ciego la miro con ojos, y con lengua la hablo mudo. (f. 204r)
-------------------	--

Enmudecimiento que se relaciona con la inefabilidad del amante para expresar el sentimiento amoroso ante una amada que obnubila por la admiración que causa, por su presencia, hermosura y altivez. Altivez, soberbia, que, en el contexto del amor cortés (amor del que, como se ha podido comprobar, bebe tanto *Más merece quien más ama*), se le permite a la mujer, pero no al hombre que, lejos de ser considerado una deidad, como sí lo es la dama, debía ser un súbdito sumiso de su amada. Por eso, en la conquista amorosa, el hombre debía dejar su gallardía a un lado.

Y, de ahí que Fidelinda, al oír los comentarios que el Pintor hace sobre Felisardo, lo rechace como posible pretendiente.

Pintor: que es un negado imposible
a toda humana mujer.

Pintor: un hombre que le dio el cielo
para admiración no más.

Pintor: Felisardo,
un Príncipe generoso,
gallardo, altivo y hermoso.

Pintor: sois los dos muy iguales
...
Desprecia a toda beldad,
aunque piensan que se inclina
en secreto a una divina,
no mujer, sino deidad.

Princesa: ¡Pues no me parece bien!

Princesa: que nada quiero
que se me parezca a mí. (f. 200r-201v)

No obstante, quiere la casualidad que se acabe enamorando, aunque sin saberlo (debido a los equívocos), de quien aborrece por lo que ha oído sobre él (en una especie de “odio” de *lonh*, en contraposición al *amor de lonh*). Enamoramiento que anticipa, como si de un profeta se tratara, el Pintor de la comedia.

Pintor: Disfrazado y sin amor
ha de verte, y luego en verle

Princesa: ¿He de amarle?

Pintor: Has de quererle.

Princesa: Mal profeta sois, Pintor. (f. 201v)

2.2.7. Un retrato de la sociedad

Pese a que todas las capas sociales tienen presencia en las comedias palaciegas hurtadianas, hay una que, debido al subgénero dramático en el que se circunscriben (la fiesta teatral), tiene mayor presencia y protagonismo: la realeza, la cual viene representada por personajes como los príncipes Felisardo y Rosauero de *MMQMA*, y Floranteo, Felisbravo y Claridoro de *QPSQ*; y las princesas Felisbella y Fidelinda de *MMQMA*, y Claridiana y Celidaura de *QPSQ*. Como miembros del peldaño más alto de la pirámide social, su comportamiento es ejemplar y, si en algún momento presentan una actitud poco adecuada a su posición, se reconduce y justifica por medio del amor y de sus derivados (celos, desconfianza o envidias), que ciegan, enloquecen y hacen perder el juicio.

No obstante, la razón se acaba imponiendo y esos miembros, nobles y buenos por naturaleza, reconocen sus errores, perdonan si es necesario y actúan como se esperaba de ellos desde el principio, pues no hay que olvidar que Hurtado escribe principalmente para los miembros

de la corte y que, si no quiere perder su mecenazgo, no puede atacarlos gratuitamente sin que después no haya un final feliz. Así, por ejemplo, en *MMQMA*, Fidelina recibe una lección de humildad y reconoce sus fallos; los infantes desisten en su propósito de ser compañeros de vida de la princesa y aceptan a su soberana, aunque sea otro quien ocupe el lugar que el viejo rey les había otorgado (*Rugero*: “Que se casase con uno/ de los dos o no reinase,/ mandó su padre”, f. 198v; *Burón*: “Los tristes Infanzones, ¿qué pretenden?”; o *Rugero*: “Pretenden solo rendirse/ a su Princesa”, f. 217r); Felisbella da un paso atrás en cuanto aparece su hermana a recuperar lo que por ley le pertoca (“Y tu hermana también”, f. 217r), o Felisardo deja atrás la soberbia y se rinde ante su dama (“rendido a tus pies recibe/ a Felisardo”, f. 217v).

Sin embargo, la mala actuación de algunos personajes parece que no solo se debe al amor:

Felisbella: Con qué terrible semblante
 miran estos dos al nuevo
 recién venido mancebo
 No es a estos dos quejosos
 añadir aborrecidos,
 a la historia de ofendidos,
 capítulos de envidiosos (f. 204v)

En el caso de los infantes Rugero y Florindo de *MMQMA*, su comportamiento turbio se explica por otros motivos. Y es que la pendencia que traman contra Felisardo y la venganza que llevan a cabo junto a Felisardo y Felisbella contra Fidelina no solo se debe a la envidia, a los celos o al dolor que les puede causar el trato poco amigable de la princesa, sino que también encierra un motivo de interés económico-social; pues saben que, si se deshacen de su competencia (Felisardo), y obligan y apresuran a Fidelina a que cumpla de una vez con lo que su padre difunto dejó escrito, uno de ellos se podrá casar con ella y, a su vez, gobernar ese reino desgobernado por su obstinación y desconfianza en los hombres. Conviene no olvidar que la ley sálica (código legal de los francos publicado en latín en el siglo V) no permitía a una mujer subir al trono y dirigir un país, aunque fuera la heredera, si no estaba casada con un hombre, el cual, por su sexo, pasaría a ser quien tomara las riendas del reino. Por eso, los infantes, ávidos de poder, muestran tanto interés en que la Princesa tome a uno de ellos como esposo.

Rugero: o no reinar o casarse. (f. 198v)

De la misma manera, los actos de Felisbella en contra de su hermana no se justifican estrictamente por amor, sino que también por el cansancio de ser la víctima de la altanería de una

mujer que se reconoce superior por el simple hecho de ser la mayor y la heredera del trono. Desde su posición de superioridad, Fidelina somete y prohíbe constantemente a la joven Felisbella, la cual

Clorinda: siempre le has sido obediente (f. 205r)

De ahí que, cuando Fidelina, poseída por los celos de un posible acercamiento entre Felisbella y su amado, ningunea a Felisbella, esta le responda:

Felisbella: Si quieres ser preferida,
solo por ser la mayor,
mira que hermana menor
no es falta para querida.
Y no tienes tú licencia
para ser del gusto mío
tirana, que mi albedrío
no es provincia de tu herencia.

Princesa: ¡Oh, vil hermana menor!
¡Ya lo olvidas!

Felisbella: No te asombre,
que no es mayorazgo un hombre,
que lo hereda la mayor. (f. 210r)

Estas palabras suceden a otras autoritarias de una princesa presa de los celos tras ver a su hermana hablando con su amado Felisardo (*Princesa:* “Quiero estorbarlos que tengo/ poca paciencia en los ojos”, f. 210v), el cual ha despertado cierto interés también en Felisbella, que más espabilada y observadora que su hermana, pronto se ha dado cuenta, atendiendo al comportamiento de los dos pretendientes de la princesa, que ese al que llaman Felisardo (y que, en realidad, es Rosauero) ama más a la altiva soberana que ese de nombre desconocido cuyo perfil encaja más con la fama de ese Felisardo que, como dice Felisbella, “ya merece/ su buen gusto aplauso en mí” (201v). Un aplauso merecido por su aborrecimiento a la princesa altiva, en contraposición al que desmerece Rosauero (*Felisbella:* “Pues/ lo mejor le falta”, *Clorinda:* “¿Y es?”/ *Felisbella:* “El no querer a mi hermana”, f. 210v) por adorarla.

Los versos reproducidos más arriba también refieren a la ley del mayorazgo, la cual rige a las altas capas de la sociedad³⁰⁸. Según dicha ley, el primogénito de la familia (que, una vez heredaba pasaba a denominarse *mayorazgo*) era quien recibía íntegramente todo el patrimonio y títulos nobiliarios de su progenitor, con el fin de que los bienes no se dispersaran. Del mismo modo, también se ponía bajo su responsabilidad a sus hermanos menores, a los cuales no les tocaba nada

308En *QPSQ*, no hay ninguna referencia a la ley del mayorazgo.

más que los bienes libres, los cuales eran muchas veces escasos, cosa que les obligaba a hacer carrera militar o eclesiástica. Esta práctica se remonta en España al reinado de Don Jaime (1208-1276); sin embargo, su regularización no llegó hasta 1505 con las Leyes del Toro, durante el reinado de los Reyes Católicos, y no fue hasta el siglo XVIII que este sistema hereditario empezó a decaer.

La ley dictaba que el mayor de los varones fuera el mayorazgo y solo en el caso de que no hubiera hijos de sexo masculino, heredara la primogénita de la familia. Bajo esta ley del mayorazgo se encuentran Fidelinda y Felisbella. La primera es la primogénita heredera, mientras que la segunda, llamada infanta, depende y debe resignarse a aceptar que ella está por debajo de la princesa, a la que debe someterse y rendirse como el resto del pueblo. Y, aunque bien es cierto que, en algún momento, se propone rebelarse contra su hermana, al final acabará imperando “lo que se debe hacer” y se retractará de sus atrevimientos.

Además de las altas esferas de la sociedad, también tienen cabida en *Más merece quien más ama* y *Querer por solo querer* los estratos más bajos. Así lo evidencian Rifaloro de *QPSQ* o Burón de *MMQMA*, el criado-escudero de Rosauero. Ambos actúan como los graciosos de la comedia y, como tales, son los encargados de aportar esa chispa humorística a la pieza y de quitar hierro a los asuntos dramáticos que crean tensión entre los personajes. Así, por ejemplo, Rifaloro nos hace reír cuando se enfrenta a los gigantes con el fin de desencantar a Claridiana o cuando se muestra temeroso ante la bizarra Celidaura³⁰⁹; y Burón es el que hace bromas e intenta que la tristeza de Rosauero desaparezca cuando este recibe crueles palabras de Fidelina, o quien, con su labia risueña, vende a su amo ante Felisbella y Clorinda (*Clorinda*: “¿Es par de Francia tu amo?”/ *Burón*: “Él y yo somos un par”, f. 210v). Gracias a él, y también al criado tonto que se equivoca con los recados y que es el causante del gran enredo de la comedia, pues hace que ninguna traza salga bien, se permite ver cómo entienden el amor las clases bajas y su concepto de conquista. Ya encontramos alguna pista cuando Burón se burla de Rosauero en el momento en el que este dice que ni duerme, ni come, que quiere morir tras los desdenes de su amada, o cuando oye tantas lisonjas y observa el método de cortejo basado en la caza lenta de la presa; pues, para él, no son más que tonterías con las que los galanes intentan ser finos y ocultar, hipócritamente, lo que, en el fondo, desean: el goce carnal de la amada. Como podrá notarse en la conversación entre los dos criados que se va a

309El miedo es una peculiaridad de los graciosos en la comedia nueva. Asimismo, es una característica de las figuras del donaire mendozianas.

Rifaloro: No puedo
tengamos ahora miedo,
y sabrémoslo después. (vv. 1180-1182)

reproducir en los siguientes versos, las clases bajas son más soeces y más primitivas en el trato amoroso:

Clorinda: Que algo de gusto me digas *Rifaloro:* ¡Los deseos
pido. son pícaros de buen aire!
Burón: Pues dígotte hermosa. (*QPSQ*, vv. 703-704)
Clorinda: ¡Qué fría y qué antigua cosa!
(*MMQMA*, p.37)

Y es que, en contraste con los extensos halagos y los interminables requiebros que reciben las damas, la simplicidad del criado choca a la joven Clorinda; sin embargo, no dejan de decir y de buscar lo mismo que los altos estratos.

Burón: ¿Sus infinitas doncellas *Rifaloro:* Él está herido y yo loco
cómo están? de cólera con aquella
Criado: Si verlas quieres? Celidiablo, loca y bella.
Burón: Esperanzas y mujeres, (*QPSQ*, vv. 3544-3546)
ni con ellas, ni sin ellas.
Criado: ¿Con mujeres tratas? ¡Fuego! *Rifaloro:* Es un demonio angelado.
Dalas al diablo, que estoy Temblando estoy.
por ella. (*QPSQ*, vv. 4797-4798)
Burón: Ya se las doy,
pero vuélvemelas luego.
(*MMQMA*, f. 212v)

Sería impensable imaginar a dos galanes hablando de mujeres de la forma en la que hablan estos criados. De hecho, ni tan siquiera podríamos imaginar a dos galanes hablando entre ellos sobre una dama, pues, como mucho, hablaban del tema amoroso con su criado y para que les ayudara a conseguir a su amada. Y, ni mucho menos, aparecería, en la misma conversación en la que se está hablando de la mujer que los ha enamorado, el término “diablo”, pues, para ellos, el amor es un sentimiento noble y puro, y la amada el medio por el que llegar al bien, por lo que estas son ángeles, diosas, que no nada tienen que ver con los demonios que insinúan Burón y el criado.

Por eso, quizás, Burón tiene la percepción de que los criados u hombres bajos son quienes echan a perder a muchos galanes con sus intervenciones y triquiñuelas en sus mediaciones amorosas.

Rosauro: ¿Qué haremos?
Burón: ¿Que todavía
se use que a su criado
pregunte un señor menguado,
qué haremos, por vida mía?
Que digas tu parecer,
que un hombre bajo jamás

de todo ha sabido más,
que echarlo todo a perder? (f. 205v)

Burón, irónicamente, se sorprende de que un galán, noble educado y adinerado, tenga que recurrir a un ignorante y pobre o empobrecido hombre bajo, a pedirle consejo a la hora de conquistar a una dama, a la vez que le asombra la todavía común costumbre de dejar en manos de los criados las trazas y, por tanto, el triunfo de la conquista amorosa. En la línea de lo que dice Burón, se encuentra Gonzalo de *Los riesgos que tiene un coche*, el cual se quejaba de que, en lugar de don Alonso, tuviera que ser él quien se hiciera pasar por cochero para facilitar la comunicación entre su amo y su amada Gerarda.

Por otro lado, cabe comentar la idea que el personaje de Burón quiere transmitir de los hidalgos de la época. Veamos los siguientes versos:

Clorinda: ¿Tú quién eres?
Burón: Sin trabajo
yo soy un hombre muy bajo,
que todo lo hago al revés.
Felisbella: No he visto donaire igual.
Clorinda: Di tus partes que también
pareces hombre de bien.
Burón: Tanto, que sirvo muy mal,
es Francia la patria mía.
Clorinda: Bella nación y en la guerra
valiente; pero, ¿en qué tierra
te criaste?
Burón: En Picardía. (ff. 209r-210v)

Haciendo de la “Picardía” un lugar, es decir, buscando una alegoría ingeniosa que sirva para explicar su estilo de vida, Burón dice sin decir en qué ha consistido y consiste su vida o, mejor dicho, su supervivencia, la cual depende de su astucia y sagacidad, pues, como él mismo reconoce, es un hombre bajo que necesita trabajar para ser alguien. Por tanto, como esos pícaros que protagonizan las novelas picarescas, muchos criados no son de fiar, pues son muy interesados, egoístas y, si es necesario, mentirán puesto que lo único que les importa es sobrevivir³¹⁰. Así los describe Rifaloro de *QPSQ*, aunque él no sea como ellos:

Celidaura: Callar el nombre, ¿a qué efecto?
Rifaloro: A un milagro no esperado,

³¹⁰En *QPSQ*, Rifaloro refleja perfectamente a esos criados que, más allá de la fidelidad a su amo, tienen otros objetivos en mente como estar siempre atentos a la ocasión que les permita la medra socio-económica. Lo vemos es escena en la que decide enfrentarse a los gigantes e inscribirse en el libro de los caballeros, algo que no le saldrá bien; puesto que la alteración de la estratificación social siempre se verá frustrada.

que haya una vez un criado
que guardar sabe secreto. (vv. 3468-3471)

Rifaloro: Pues ahorquen y haya un hombre
que murió en fin por callar. (vv. 3494-3495)

Rifaloro: No ha de haber en mi costumbre
y alegre naturaleza,
mentira, porque es bajeza;
verdad, porque es pesadumbre. (vv. 773-776)

Así pues, en general, se piensa que las clases bajas no tienen el sentido del honor que los nobles caballeros:

Burón: Yo corriera como un galgo,
que es la más segura espada,
mas la honrilla es tan pesada,
que la inventó algún hidalgo.
(f. 215r)

Rugero: ¿No eres tú el criado?

Burón: No,
pues sé guardar un secreto.

Rugero: No le matéis, que es criado
de ley, preso le llevad.

Burón: ¡Víctor, que vemos edad
que vale ser hombre honrado!
(f. 215r)

Por lo que se deduce de estos versos, los criados eran poco honrados, es decir, se vendían fácilmente al mejor postor y, más aún, si estaba en peligro su vida. De ahí que, sorprendido por su fidelidad a su señor, aun estando preso y en riesgo, Rugero decida premiar a Burón salvándole la vida.

De hecho, Burón ya es un criado atípico desde el principio de esta escena a la que nos estamos refiriendo, puesto que, lejos de huir del jardín cuando oye irrumpir gente con espadas (“corriera como un galgo”, que es lo que hacen la mayoría de criados, que pronto muestran su pavor), permanece en el lugar, ya que salvaguardar la honra, que presupone no eludir una afrenta, pesa más.

En cuanto al tema de la hidalguía, cabe destacar estas palabras del criado de Rosaura:

Felisbella: ¡Ah, hidalgo!

Burón: ¿Hidalgo? ¡Estragada
y avarienta cortesía!
Llamarélas Señoría,
que es venganza muy honrada.

Clorinda: ¡Ah, hidalgo!

Burón: ¿Otra vez? ¿Jamás
me dicen ah, caballero?
Respondo a hidalgo, no quiero
que me lo llamedes más. (MMQMA, f. 209r)

Rifaloro: ¿Tan ruin talle tengo yo
que hidalgo la he parecido
no más?

...

Es muy mezquina en el trato
y en cortesía, y me ofendo.

(QPSQ, vv. 3424-3429)

En estos versos se evidencia la mala consideración que tenía en la época el peldaño más bajo de la nobleza: los hidalgos. Tan solo hay que fijarse en que un escudero, como Burón o Rifaloro, se siente ofendido al ser confundido con un hidalgo y tacha de “avarienta cortesía” el que ni tan siquiera hayan dudado si llamarlo caballero, nombre que le hubiera atribuido un rango social superior.

También conviene apuntar la sutil referencia que se hace en la comedia a los caballeros que andan a caballo y que andan a pie, tema tratado más profusamente en *Cada loco con su tema*.

Burón: Los caballos deajo.
Rosauro: Gusto
por esta selva escondida
andar a pie.
Burón: Por tu vida,
que te precies de robusto,
¿hay cosa más inocente,
que en siendo un hombre preciado,
de ser desacomodado,
se gradúe de valiente? (f. 201r)

Como informan estos versos, Rosauro, un hombre de armas y letras (*Burón*: “Él es un hombre en el mundo,/ de un grande Estado heredero,/ y con valor de primero,/ tiene agrado de segundo” y “Es valiente en lo importante,/ estudioso con recato,/ sin presunción literato,/ hasta no ser ignorante”, f. 209r), es un caballero adinerado y de la alta nobleza, pues tiene caballos, gasto y licencia que muy pocos podían permitirse; pero, sin embargo, cuando va al encuentro de su dama, prefiere ir a pie, gesto que podría ocultar e indicar erróneamente a su amada que tiene menos posibilidades económicas y menos rango social de los que goza. No obstante, al estilo duardiano, prefiere enamorar por lo que es, que no por lo que tiene. De ahí que Burón lo llame “valiente”, pues opta por no utilizar aquellos recursos que le podrían beneficiar en la conquista amorosa.

Por último, valga comentar la referencia que se hace a esos nuevos caballeros que, lejos de serlo por naturaleza, es decir, por abolengo, se ensalzan nobles gracias al matrimonio. La astucia, la picardía, de estos personajes será lo que les ayude a lograr ese ascenso social, el cual, en siglos anteriores, hubiese sido impensable. De ahí que Burón, al final de la comedia, le diga a su señor:

Burón: Dame a besar esa mano.
Rosauro: ¿Por qué?
Burón: Porque me diste
dos mil ducados de renta,
y me has hecho Conde. (f. 217r)

De ser un simple escudero, trabajo que le permite codearse y conocer a su futura esposa, de ahí el agradecimiento a su señor, Burón pasa a tener un título nobiliario, algo que ya había deseado, aunque sin buscarlo expresamente, en algún momento de la comedia (donde dice que ojalá se pudiera robar una infanta por la huerta), tras desposarse (*Burón*: “¡Ea, casémonos todos!, f. 217r) con Clorinda, dama de la Corte, la cual disculpa su comportamiento (que no es adecuado a su estatus social) argumentando que simplemente es una dama de comedia.

Clorinda: Y a mí el Senado me estime,
que soy dama de comedia,
y enamorarme no quise. (f. 217r)

Con estas palabras Hurtado quiere salvaguardar sus espaldas y quiere dejar claro que una cosa es lo que sucede en la ficción y que otra cosa muy distinta es lo que acaecía habitualmente en la corte. Sin embargo, bajo esa aparente rectificación inocente que se incluye al final de la comedia, se escondía una hábil crítica mendoziana de los líos de faldas y de los premios que las capas más altas de la sociedad otorgaban a quienes les hacían un buen servicio. Favores al buen servicio que reflejan personajes como el General de *QPSQ*, el cual apunta:

General: ¿Qué no intenta
quien ve que de un rey le alienta
la presencia y el favor? (vv. 69-71)

Felisbravo: A mis brazos, general,
llega y alegres estén,
que pagar servicios bien,
es la parte más real. (vv. 5-8)

De ahí que, muchos, lejos de acercarse a los poderosos de buena fe y con buena voluntad, lo hagan en busca de privilegios:

Celidaura: No te espantes, que en palacio
toda sabandija muere. (vv. 1351-1352)

General: Pues con lo que buena ley
los mentecatos llamamos
todos, el dar intentamos
sus consejitos al rey,
y el que máspreciado vi
de celante y de fiel,
no le quiere para él,
sino bueno para sí. (vv. 749-756)

Por eso, los gobernantes deben ser autosuficientes, ser cuidadosos y saber escoger bien a sus ministros, los cuales tienen que aprender del ejemplo de su monarca:

- Felisbravo:* Los ojos del rey severos,
en lo apacible templados,
fabrican fuertes soldados
y hacen justos consejeros. (vv. 76-79)
- Felisbravo:* Ser fuerte un príncipe es muro
de su imperio, que recibe
miedo el extraño y él vive
sin ejército seguro. (vv. 3164-3167)
- Felisbravo:* Sea en buena hora prudente,
pero no será en efecto
ningún príncipe perfecto
si no es sabio y no es valiente³¹¹.(vv. 3188-3191)
- Felisbravo:* claro espejo
en que miren sus acciones. (vv. 4314-4315)
- General:* Por eso debe vivir
junto a toda majestad
quien conozca la verdad
y la merezca decir. (vv. 781-784)

Por último, en ese repaso por la capas sociales incluidas en las comedias palaciegas mendozianas, es necesario hacer notar el ataque que, al más puro estilo quevediano, reciben los médicos y miembros de la iglesia en *Querer por solo querer*³¹².

- Rifaloro:* ¡Oh, bendito Beltenebros,
sané, milagro, milagro,
corro, salto, brinco y vuelo!
No lo sepan los doctores,
que tienen por sacrilegio
que nadie sin ellos sane,
pero ¿quién sana con ellos?
Doctores tiene la iglesia,
decimos, pero con estos,
veo que la iglesia tiene
no doctores sino enfermos. (vv. 2767-2777)

311 Un buen rey debía seguir el modelo de hombre renacentista: ser diestro tanto en las armas como en las letras.

312 El foco de muchas de las sátiras que se escribieron en el siglo XVII fueron los médicos, figura muy atacada por Quevedo y por los entremeses, debido a que, pese a que se presentaban como personas cultas cuya labor se pagaba cara, apenas curaban enfermos.

No obstante, estos no son los únicos sectores de la sociedad que no escapan del aguijón crítico hurtadiano. Con una estructura similar a la que se sigue en el entremés de figuras, Hurtado, quizás haciendo un guiño a ese *Miser Palomo* que tantos éxitos le regaló, incluye en *Querer por solo querer* una enumeración de las enfermedades de palacio, esas que urge erradicar.

<i>Cautivo:</i>	Aunque es palacio encantado, es palacio. Mira atento de su larga enfermería los males y los ejemplos. El cuartel de los quejosos es este. (vv. 2840-2845)
<i>Gigante 1:</i>	Allí están los invidiosos. (v. 2848)
<i>Gigante 2:</i>	Allí están los que se engríen con la fortuna. (vv. 2852-2853)
<i>Gigante 1:</i>	Allí están los que se fían en el favor.
<i>Rifaloro:</i>	Lindos necios, que no hay más seguridad que buscalla en los aciertos.
<i>Gigante 2:</i>	Mira un enjambre de dueñas. (vv. 2860-2864)

La inclusión de referencias de esta índole a los diferentes miembros de palacio, ya sean los propios monarcas, ya sean los diferentes satélites de la corte, no son casuales, sino que guarda una intención muy específica hurtadiana: la advertencia de la necesidad de reformar unas costumbres que están llevando a la decadencia a un imperio que durante siglos fue esplendoroso.

2.3. Cada loco con su tema

2.3.1. Un refrán hecho comedia

No es algo novedoso que una paremia dé título a una comedia o que un dramaturgo del siglo XVII tome el tema de un refrán para escribir una pieza teatral. *El perro del hortelano* de Lope de Vega, *Yo por vos, y vos por otro* de Moreto o *Casa de dos puertas, mala es de guardar* son algunos ejemplos. Francisco Florit Duran en *La comedia villanesca y su escenificación* comenta que la razón de rotular las obras con refranes “cabe encontrarla en la naturaleza masiva y comercial de buena parte del teatro aurisecular, y en la estrecha relación que mantuvieron poeta dramático, autor de comedias y público en aquella época”, lo cual obligó a recurrir a reclamos, como podrían ser los refranes, que atrajeran al público “a los corrales para que asistiera a la representación de la comedia” (2002:219). Por su parte, Bonnet apunta que no todos los subgéneros de la comedia permiten la cohabitación con los refranes. Así, por ejemplo, la tragedia o las piezas de tema político

no favorecen su uso debido a su carácter jocoso y popular, por lo que donde mejor encontraron acogida fue en las comedias de enredo.

Don Antonio Hurtado de Mendoza, como sus coetáneos, también decidió intitular una de sus obras, precisamente una de enredo, con un refrán: cada loco con su tema.

El *Refranero multilingüe* de la Biblioteca Virtual Cervantes define “Cada loco con su tema” de la siguiente manera: “Cada uno siente apego por una cosa aunque no siempre de manera racional, lo que puede convertirse en una obsesión o manía. Denota que cada personaje tiene sus propias preferencias, sus propias manías, su manera de “ser loco” para quien no comparte sus aficiones o aspiraciones”. Y esas “locuras”, manías, preferencias, ideas fijas son las que definen y caracterizan a los personajes de *Cada loco con su tema* de Hurtado, ya que representan unos pensamientos y valores que defenderán hasta las últimas consecuencias. Con esto quiero decir que jamás se doblegarán o dudarán si cambiar su actitud, sino que, todo lo contrario, seguros de sí mismos, no se dejarán convencer por los argumentos, consejos, advertencias, imposiciones, incluso burlas, con los que, los que no comparten su misma opinión, pretenden hacer tambalear sus principios. Así pues, siempre se mostrarán fieles a sus convicciones, aunque les perjudiquen, y nunca se dejarán manipular por ideas contrarias. Lo vemos, principalmente, en don Juan, en don Bernardo, en don Julián, en el Montañés, en doña Isabel y, por último, en doña Leonor.

Juan, al que Julián llama “hidalguete peinado”, encarna al galán fiel a su dama (aunque en una acotación se dice que va, junto a su criado Bernardo, de galán, por lo que se deduce que no es un propiamente un galán), aquel que, por muchos desdenes que sufra de su amada, se mantiene firme en prodigarle su amor. Así lo demuestran los versos con los que responde a Bernardo cuando, al ver los desaires de Isabel, le propone pretender a Leonor. Desaires provocados por los celos que le despiertan el ver a su amado y amante recoger y entregar, muy cortésmente, el pañuelo a su hermana Leonor, en esa escena en la que, por su consejo, Leonor lo deja caer al suelo para captar la atención y provocar el acercamiento de Julián. Ante la posibilidad de cambiar de dama, Juan responde:

Deja, no seas cruel,
que de un triste que le adora,
toda el alma ocupa ahora
solo el nombre de Isabel.

(vv. 829-832)

Con estos versos, Juan asegura que solo tiene ojos para ella, algo que no solo dice, sino que demuestra con hechos en toda la obra. Sin embargo, no es solo en el aspecto amoroso donde Juan

¿Hay menguado semejante?
En toda mi vida vi
cuerto tan fuera de sí
y tan encogido amante
(vv. 2545-2548)

Como hemos podido ver, Juan tiene muy claro que no se casará sin el consentimiento del padre de su amada (“Ni soy de a pie ni a caballo/ sin gusto del padre”, vv. 594-595) y nada ni nadie puede convencerlo de lo contrario. Así lo hace notar Bernardo: “Andallo,/ cada loco con su tema” (vv. 595-596). Esta es la primera vez en la que aparece el título en la obra y se usará para hacer referencia a la obsesión, a las ideas inapelables de uno de los personajes. No obstante, como hemos dicho anteriormente, no es el único que presenta este rasgo. Bernardo, por ejemplo, también tiene sus “manías”, y es que, volviendo al refranero, “vemos la paja en ojo ajeno, y no vemos la viga en el nuestro”.

Bernardo rechaza la idea del matrimonio, sacramento que considera un “santo oficio,/ porque en entrando en él cualquier casado,/ por fuerza ha de salir penitenciado” (vv. 397-399). De ahí su reacción cuando Juan le propone casarse con la tía Aldonza: “!Oh, qué susto me ha dado solo el nombre!” (v. 393) Tras esa respuesta, Juan se esmerará en hacerle cambiar de opinión, pero sus esfuerzos serán en vano: “¿Hay cosa como ser casado un hombre,/ y con mujer de bien, que es más que hermosa?” (vv. 394-395). Nada le convence, ni el hecho de enriquecerse a través del enlace:

Juan: Mira que doña Aldonza es rica y noble.
Bernardo: ¿Eso más? Doña Aldonza, rematólo,
tendrá dos cientos años como un día,
pequé en Matusalén si vivo en tía.
(vv. 370-373)

Se cierra en banda, se niega y es más taxativo, si cabe, en su negativa cuando descubre quién sería la prometida en cuestión: la “tía”, a la que considera no menos que una anciana, cuando él tiene el “buen” gusto de amar a las jóvenes hermosas. No obstante, hay un momento de “aparente” inflexión en sus férreas ideas:

Juan: No sabes hacer bien ni ser amigos;
pídote yo por dicha que la adores,
sino que la entretengas o la engañes
para que a su sobrina...
Bernardo: Ya te entiendo;
vuelve, que tuyo soy, tía me fecit,
con liga de vejez por ti me pescan
ancianas redes y caducos lazos.

(vv. 441-447)

Juan lo debilita por la vía de la amistad y parece que vaya a ceder, pero nada más lejos de la realidad. Para ayudar a su amigo en su propósito de conquistar y acercarse a Isabel, acepta entretener a la tía con cortesía socarrona, pero jamás dará el paso final de casarse con ella:

Tía: ¿Así os retiráis, Bernardo?
Bernardo: Muchísimo, dueño mío.
¿Qué es retirarme?
(vv. 1619-1621)

Tía: Linda lisonja en verdad.
Bernardo: Dios manda amar al mayor,
y así, nunca me desvela
quién mi nieta puede ser,
que es más respeto querer
a quien puede ser mi abuela.
Tía: Socarrón me ha parecido,
pero sea socarrón,
no quiero amante llorón,
sino alegre y esparcido.
(vv. 1647-1656)

Con este tono sarcástico es con el que Bernardo siempre se dirige a Aldonza y con el que la va sorteando, hasta que, al final de la pieza, la tía se da cuenta de los engaños y de la “falsa” cortesía con la que es tratada (“falsa cortesía” de la que el espectador es consciente desde el principio) y le da un *ultimátum* que sirve para desenmascarar y confirmar definitivamente el tono burlón y el compromiso cero de Bernardo con Aldonza:

Tía: Bernardo, ¿qué, no te alientas
para casarte conmigo?
Bernardo: ¿Está en su sexo? A la iglesia
tiene gana de ir por novia,
cuando era justo por muerta;
pero déme acá esa mano.
Tía: ¿Es de burlas o de veras?
Bernardo: Sí, sí, la mano, pues no.
Tía: ¿Recíbesme?
Bernardo: Por mi suegra.
(vv. 3124-3132)

Así concluye la aparición de Bernardo en la obra. Fiel a su “gusto bien nacido” (v. 356) que no es otro que el de la predilección por las jóvenes (lo muestra su coqueteo con Luisa) y su repulsa por las mayores.

Otro “loco con su tema” es don Julián. En este caso, su “tema loco”, es decir, lo que lo caracteriza y diferencia del resto, el comportamiento que seguirá fielmente hasta las últimas consecuencias, es el de la soberbia. Una altanería que llega al extremo de la descortesía con la dama.

Nunca yo me bajo a nada
(v. 750)

Con estas palabras, pronunciadas tras no hacer ni el más mínimo gesto para recoger el guante que Leonor deja caer de forma intencionada para que acuda a ella, reafirma su arrogancia. Sin embargo, esta no es la única ocasión en la que Julián deja salir a pasear su vanidad. No hay que olvidar la escena en la que conversa con su criado sobre la opinión que el pueblo tiene sobre él. Necio, egocéntrico, pesado, narcisista, egoísta, mentiroso, piojo resucitado, hijo de padre desconocido... son algunos de los calificativos con los que se le conoce (vv. 669-672). Pero, lejos de molestarse por la opinión negativa que genera, se enorgullece y concluye:

Ellos pasan las envidias
y yo las comodidades.
(vv. 679-680)

Altivez que le hace mirar a todo aquel que no está a su nivel social y económico por encima del hombro. De ahí que se moleste cuando su criado le propone acercarse a don Juan para hablar con él:

¿Yo hablar a quien anda a pie?
(v. 619)

Otra actitud inquebrantable de don Julián es la de no inmiscuirse en afrentas, así que siempre que ve algún conflicto, lo rehuye. Así lo vemos en varias ocasiones en la comedia:

Criado: ¡Cuchilladas hay aquí,
mete mano!
Julián: ¿Estás en ti?
Con quien no riñe conmigo,
nunca yo me metí en nada
que no me tocara.
(vv. 1036-1040)

Julián: Es muy pequeño este encuentro
para mí, yo me recojo.
Quédense, que yo me fundo
en que no hay cosa en el mundo
que merezca un enojo.

(vv. 1748-1752)

Y lo corrobora Bernardo en el siguiente pasaje:

Siempre le he topado
empanado en una afrenta,
que un lacayo muy corito
adelante y luego detrás
un paje andrajoso, mas
es familia San Benito.

(vv. 627-632)

Y es que Julián es quien es y como es, y además está orgulloso de ello, por lo que no se plantea en ningún momento cambiar. Así lo confirma en esa escena en la que, tras ver salir hecho un energúmeno al Montañés, decide llevarse consigo a los músicos a los que había pedido cantar bajo la ventana de Isabel.

Vos sois un hombre arrojado,
yo soy quien soy y seré
lo que quisiere, y no más.

(vv. 2025-2027)

En lugar de enfrentarse al Montañés por las formas en las que se le dirige, se muestra impasible y tiene que ser uno de los músicos el que se ofrezca a la afrenta: “¿quieres que yo le acuchille?” (v. 2033). Propuesta que el “valiente” don Julián acepta:

Haréisme mucha merced,
que es un gallina.

(vv. 2034-2035)

Paradójicamente insulta con el término “gallina” al Montañés, cuando, en realidad, es él quien actúa como un cobarde, pues “Metén mano todos, sino JULIÁN” (acotación p. 229). Cobardía nobiliaria que podría recordar, debido a las diversas referencias a Rodrigo Díaz de Vivar y a la relación indirecta que se establece entre el Montañés y el Cid, a esa escena del Poema de Mio Cid en la que los infantes de Carrión se esconden al saber que un león se ha escapado de su jaula. Evidentemente, ese miedo del que se burlan los hombres del Cid, en cierta manera, y salvando las distancias, podría recordar a la cobardía encubierta de don Julián cada vez que ve atisbos de enfrentamiento. Siempre hay alguien que se encara por él, mas él nunca alza la espada. Y es que don Julián representa a esa nobleza que carece de esos valores del pasado por los que eran un ejemplo de virtudes para la sociedad y por los que se les otorgaban sus privilegios.

El Montañés es otro de los personajes obcecados con sus ideas. Se declara un gran defensor de la Montaña (“a los hombres para hombres/ los engendra la Montaña”, vv. 961-962) y, por tanto, de sus orígenes. Como oriundo de esa zona, en concreto de Buitrago, sus ademanes no son tan finos como los que se estilan y están en boga en la corte o en Madrid. Como apunta Isabel con maliciosa sorna, es un hombrón que hasta da miedo (“¡Jesús! ¿Qué hombrón/ es este? ¡Ay triste! ¡Qué miedo/ me ha dado!”), vv. 943-945). Y es que, como buen montañés, es fuerte, bizarro y robusto, pero no tierno, amable, cortés, gentil, gallardo, amoroso, airoso, agradable como gusta y exige el código del amor cortés (vv. 81-112). De ello se percata Hernán, cuando a escondidas, escucha cómo habla a su hija Isabel tras haberla escogido como esposa:

(Sólo sabe ser hidalgo.
Él no acierta a enamorarla,
pienso que la desafía).
(vv. 2253-2255)

De nada sirvieron las advertencias que le hizo antes del encuentro para conquistar la hermosura:

Sobrino, véncete un poco,
dile requiebros ahora,
muéstrale agrado y blandura,
caricia, humildad y amor,
que no hay victoria mayor,
que rendirse a la hermosura
(vv. 2191-2196)

Dila que has sido dichoso,
tierno la pide una mano.
Dila, dueño soberano,
cielo mío, sol hermoso,
no digas que es una dea,
que no es al uso y repara,
que tiene su hermosa cara
entendimiento de sea
(vv. 2239-2246)

El Montañés admite no tener esa filosofía (yo no sé filosofías, v. 2117) y se queja por tener que llevar a cabo esos fingimientos, pues él no ha venido a enamorar a nadie, ya que el matrimonio ya estaba concertado. Por eso se siente engañado y enfadado con su tío ante el desdén de las primas. Un desdén que paga con desdén (desdén pago con desdén,/ que en mi vida quise bien/ a quien me

quisiese mal, vv. 2300-2302), ya que él, orgulloso y fiel a sus principios, no va a rebajarse a esas niñas malcriadas solo por ser ricas y hermosas, pues él también es un hombre de bien:

¿Queréis que yo sufra y calle,
que en vuestra hija, señor,
me deis un pesquisidor
de mi cara y de mi talla?
Que yo soy tan bien nacido,
que aunque más presume y siente,
la excedo para pariente
y sobro para marido.
(vv. 2121-2128)

Al verse rechazado, el Montañés, terco en sus ideas, llega incluso a negarse a tomar como esposa a una mujer que no ha sabido valorarlo.

No la caséis a disgusto.
Si para mí la forzáis
el honor aventuráis
con las violencias del gusto.
Que yo, no porque soy vano,
sino libre de interés,
un mundo pondré a mis pies
por no torcer una mano
(vv. 2181-2188)

Hernán le pide que no sea tan presuntuoso, pues los tiempos han cambiado y “ser hidalgo en el mundo/ es ser hidalgo y no más” (vv. 2131-2132).

Ya no es el tiempo del Cid,
que ahora más ricos son
que los grandes de León
los chapines de Madrid.
(vv. 2149-2152)

Así pues, en los nuevos tiempos, el dinero es el “*fuerte muro*” (v. 2045), “*el sagrado más seguro*” (v. 2048), al igual que las apariencias; de ahí que le intenten cambiar la vestimenta. Pero él se resiste (vv. 2050-2056). No renunciará a ser quien es, a su esencia, ni se rendirá al juego de apariencias de la ciudad, donde todo son engaños.

(¿Ropa quiere que me den?
Si esta le parece mala,
en mi tierra no hay más gala,
que ser muy hombre de bien).
(vv. 1393-1396)

El Montañés no espera nada bueno de los ricos, por tanto, tener dinero no equivale a ser bondadoso (“Mas de un rico nadie aguarde/ bien ninguno”, vv. 2157-2158), de la misma manera que vestir ropa godoy (v. 1382), no significa ser mejor hombre. Para él, ser noble y hombre de bien no depende de las apariencias o de las riquezas y posesiones, sino que del buen comportamiento, del sentido más puro y primitivo del concepto “nobleza” que engloba tanto la acepción de “Dicho de una persona o de sus parientes: Que por herencia o por concesión del soberano posee algún título del reino” (DRAE) o “Ilustre, claro, y conocido por su sangre” (Dicc. Autoridades), como la de “Honroso, estimable, como contrapuesto a deshonorado y vil” (DRAE y Dicc. Aut.).

Lo confirman las palabras con las que se dirige el Montañés a Juan cuando este, cabizbajo, le confiesa no sentirse digno de Isabel, pues aunque es noble, no tiene hacienda: “Eso te basta,/ si usas bien de la nobleza” (vv. 3035-3036) o “Si eres rico,/ ya te has de casar con ella,/ si pobre también, pues eres/ tan noble, que lo confiesas” (vv. 3041-3044).

Otros personajes con obsesiones son las dos mujeres de la obra: Isabel y Leonor. Las dos coinciden en que no quieren, en ningún caso, por marido un hidalgo y, menos aún, de los montes (v. 188). Por eso, se enfrentan frontal y abiertamente a su padre cuando les impone casarse con su primo Montañés. Sin embargo, hay algunas diferencias en cuanto a sus ideas de cómo debe ser su galán.

La primera defiende: “Yo lo quiero de mi gusto” (v. 15), es decir, “solo un hombre quiero/ de ingenio, de honra y valor,/ sin bostezos de señor,/ ni escrúpulos de escudero” (vv. 325-328), que no le importe sentarse con la plebe en los corrales de comedias, que para él las apariencias no lo sean todo, de modo que, si por un casual, no tuviera caballo, no ande buscando uno prestado y que no le importe ni se avergüence si tiene que ir andando (vv. 325-344), etc. De modo que quiere un hombre que no busque ser lo que no es, pues, desde su punto de vista, la nobleza no es eso.

Isabel: ¿Luego andar a pie es bajeza?
Los nobles quedarán buenos,
si una bestia más o menosprecios
fuera en el mundo nobleza.
(vv. 217-220)

Isabel: ¿Yo había de estar sujeta
de que mis favores pida
una ventura a la brida,
y un oficio a la gineta?
Esto, Leonor, te convenza,
aunque vano el mundo esté,
que nunca a ninguno a pie
sacaron a la vergüenza.

No quiere estar sujeta a ninguna imposición, ni a la normativa social ni a la de su padre. De hecho, se queja de la situación de la mujer que, como una res más, es escogida para ser esposa, cosa que, al revés, nunca se hace (v. 1487). Libre albedrío que solicita y que, si no le es otorgado a las buenas, ya se las ingenia para lograrlo a su manera. Por eso no es de extrañar que, hacia el final de la comedia, decida tomar las riendas de su vida y urdir una traza con la que conseguir su objetivo: casarse con don Juan, un buen hombre, aunque ande a pie. A pesar de los miedos e inseguridades de don Juan, en ningún momento, Isabel concibe el tomar como marido a uno que ande a caballo, debido a la personalidad que generalmente encarnan este tipo de hombres (“¿Pues cómo a un señor lucido/ no escoges? Fuera importante,/ si hubiera de ser amante/ esto que ha de ser marido”, vv. 313-316; o “No te quisiera,/ aunque anduvieras a pie”, dice para sí refiriéndose a don Julián en los vv. 1711-1712).

En cambio, Leonor no entiende un marido que vaya a pie. El hecho de que no ande a caballo es motivo más que suficiente como para vetarlo como prometido o esposo (“Bonico, mas anda a pie”, v. 216; o “cuando miro en esa calle/ a pie un triste gentilhomme,/ asco me da ver el hombre,/ qué lástima ver el talle”, vv. 241-244). Para ella es imprescindible que su galán sea de su comodidad: “Yo de mi comodidad” (v. 16) o “El antojo me acompaña/ solo de un gran caballero/ del solar de su dinero,/ que es el más noble de España” (vv. 321-324). En estos versos, Leonor se hace eco de la importancia que cobra el dinero en la época, el cual, además de ser considerado lo más noble en España, es lo que puede otorgar dicho rango social.

Retomando el tema del hombre a pie y a caballo, Leonor nunca contemplará la opción de ser pretendida por quien anda a pie. Es su obsesión. Por eso, cuando alguien le llama la atención, como Juan cuando la trata cortésmente, cosa que no hace don Julián a pesar de ir a caballo, lo que rauda pregunta es si verdaderamente es de a pie o no para descartarlo:

Leonor:

Amigo,
dime, y dime la verdad:
andar a pie (¡qué disgusto!)
¿es necesario o es gusto?

(vv. 2684-2687)

Cuando la respuesta de Bernardo a sus inquietudes es: “Es gusto y necesidad” (v. 2688) y que “A muchos que veo yo/ a caballo hiciera así,/ necio encaballado sí,/ pero caballero no” (vv. 2705-2708), llevada por la obsesión de casarse con un cochinita o rocinista, pronto se le ocurrirá una alternativa para solucionar ese pequeño “handicap”, ya que andar a pie es un impedimento para

ser su marido: “O si no anduviera a pie/ esta noche, aunque más tarde,/ holgaré de hablar con vos” (vv. 1632-1634). Esa alternativa, que podría considerarse un punto de inflexión en su carácter, a la vez que la obsesión llevada al extremo, es hacer rico a Juan, con sus posibles económicos, a condición de que ceda a andar a caballo para mantener las apariencias y seguir la tendencia general del gusto español de la época (“Si rico le hiciera yo,/ ¿a caballo no andaría?”, vv. 2713-2714). Pero, tal y como Bernardo determina, en el caso de Juan es tontería plantearse algo así, ya que no es idóneo para ella (vv. 2715-2740). No obstante, aunque, al final, no sea don Juan el hombre que anda a pie que se casará con Leonor, sí lo acabará siendo otro que tampoco anda a caballo: el Montañés. Tanto Leonor como el Montañés, parece que, a medida que avanza la comedia, se desvían de sus opiniones iniciales, es decir, ceden en parte en sus principios originales, pero sin dejar de ser quienes son. El Montañés aceptará casarse con una joven a la que no se le obliga a contraer matrimonio con él, y Leonor tomará como marido a un hombre que, aunque ande a pie, con su riqueza, pasará a andar a caballo:

<i>Montañés:</i>	En mi poder, yo sé bien, que será honrada y honesta.
<i>Leonor:</i>	A caballo, eso te basta.

(vv. 3075-3077)

Un caso aparte es el de Hernán. Con su intervención comienza la comedia: “Esto ha de ser, vive el cielo” (v. 1). Con una actitud autoritaria y porfiado en la idea de extender de forma endogámica su patrimonio (“Quiero casarle con una/ de estas y que mi riqueza/ plante en su naturaleza/ los frutos de mi fortuna”, vv. 53-56; “No quiero, no, que un extraño/ mi hacienda y mi sangre goce”, vv. 2309-2310; o “Y así, que me herede quiero/ quien templará mansamente/ en la sangre de pariente/ la codicia de heredero”, vv. 2319-2322), ordena a sus hijas, después de que le hayan dado una negativa, casarse con su sobrino el Montañés, tanto si es de su agrado como si no. No obstante, sucederá un hecho que vencerá cualquier “manía” de Hernán: la deshonra. Esto es lo único que puede hacerle cambiar de opinión en la búsqueda de yerno; de ahí que, tras oír de boca de su propia hija, que ha sido burlada por don Juan (“Con blanda violencia/ robó (no te asombres)/ del mayor cuidado/ las tempranas flores”, vv. 2913-2916; o “De mi esposo, ¡ay, tristes!./ ¡ay, hombres traidores!./ me dio la palabra”, vv. 2925-2927) determine que ya no es el sobrino quien debe casarse con Isabel, sino que don Juan para que no caiga la lacra de la deshonra sobre la familia. Así que, como padre encargado de salvaguardar el honor y honra, tanto personal como de su hija, va en busca de don Juan para cumpla con su palabra de matrimonio y se case con Isabel, aunque esto implique romper con su concepto idílico de yerno.

Has de casarte por fuerza,
aunque te pese.

(vv. 3030-3031)

En cuanto al resto de personajes, no tienen el peso suficiente como para analizarlos como “locos” por un tema. Ni tan siquiera la tía, ya que su aparición en la comedia no tiene esa función o su “locura” no es tan perceptible como en los sujetos que se han comentado.

Por último, me gustaría comentar el abundante uso de la palabra “loco” y de sus derivados en la pieza teatral, puesto que no hay que entenderlas en el sentido de “pérdida de la razón”, sino que en el de “obsesión”, “gran afición por algo” o “excesiva insistencia de alguien sobre algo”, que se pone en relación con el refrán que da título a la comedia y con el último verso con el que se acaba:

Juan: Todo es temas en el mundo,
 que en él vive y en él medra,
 cada cuerdo con su agravio,
 cada loco con su tema.

(vv. 3137-3140)

“Temas”, en términos mendozianos, “manías”, “obsesiones”... que son el motor que pone en marcha la maquinaria de los movimientos de los personajes, a la vez que, a veces, los estanca y/o no les deja evolucionar.

2.3.2. La confrontación de ideas en el tratamiento de temas de interés social en *Cada loco con su tema*

Muchos son los temas que Hurtado de Mendoza trata en *Cada loco con su tema*: el matrimonio, la nobleza y la hidalguía, el amor, la honradez, la importancia del dinero, el contingente indiano, la vida en el campo y en la ciudad, el honor y la honra, así como otros secundarios, como la juventud y belleza, la historia de España o la literatura, los cuales, quizás no se desarrollan tanto como los anteriores debido a que se incluyen en esos otros.

Todas estas cuestiones, del mismo modo que las “locuras” u obsesiones comentadas anteriormente en este trabajo, se estructuran de forma antitética y dialógica. Dialógica, en términos renacentistas de hacer parir la verdad, ya que Hurtado contrapone dos ideas de un mismo tema a través de dos personajes que exponen o defienden ideas contrarias para dar al espectador una amplia visión sobre dichos asuntos y, por tanto, las herramientas para que pueda inferir la mejor postura al

respecto. Sin embargo, el concepto de diálogo no debe entenderse de forma purista ni debemos imaginarnos esos extensos monólogos en los que los personajes renacentistas expresaban las entrañas de sus pensamientos; sino que debemos entenderlo como intervenciones que funcionan como apoyo a las actuaciones de los actantes. Tan solo a algunos personajes, casualmente los que parecen encarnar las ideas más afines a las del dramaturgo, Hurtado les cede más espacio y más versos para exponer sus ideas. Así, por ejemplo, a Isabel, que representa la defensa del libre albedrío, idea con la que está de acuerdo Hurtado de Mendoza, se le concede una de las intervenciones más extensas en esa conversación en la que las hermanas Leonor e Isabel, tras haber discutido con su padre por su reticencia a casarse con su primo, exponen sinceramente los motivos por los que se resisten a cumplir con los anhelos de Hernán. La primera explica que su negativa se debe a que su deseo es contraer matrimonio con un hombre galán y caballero, es decir, que ande a caballo y que pueda ofrecerle la comodidad que aporta el dinero. Por su parte, Isabel, de ideas totalmente opuestas a Leonor, no es que no quiera al Montañés porque no participe del juego de apariencias barroco, porque no sea como la mayoría de galanes que pasean por el Prado o porque no haga ostentación económica, cosa que puede significar mala situación económica; sino que porque ella ya ha escogido hombre, don Juan, un joven al que quiere pese a que anda a pie y no posee una gran hacienda.

Gracias a sus exposiciones, podemos observar las distintas posturas que existen respecto a la importancia del dinero en la sociedad del momento: la que representan personajes como don Julián, doña Leonor o todos esos hombres que andan a caballo, que defienden a ultranza las apariencias y la importancia del poder adquisitivo (*Leonor*: “Yo, Isabel, soy más prudente,/ no quiero en la escuela tuya,/ ni grande que me destruya/ ni pequeño que me afrente./ El antojo me acompaña/ solo de un gran caballero/ del solar de su dinero”, vv. 317-324); y la que encarnan doña Isabel o don Juan, que prefieren el buen fondo y los verdaderos valores y virtudes, que parecen encarnar los hombres que andan a pie (*Isabel*: “Pues yo solo un hombre quiero/ de ingenio, de honra y valor,/ sin bostezos de señor,/ ni escrúpulos de escudero”, vv. 325-328; o “Que a pie se baje hasta el prado/ y diga en viendo a las dos,/ aquí, por gracia de Dios,/ no viene rocín prestado”, vv. 337-340).

De esta forma, Hurtado cumple con uno de los propósitos que persigue en sus comedias: subir al escenario las costumbres y las preocupaciones de las gentes de su época, así como que la mayoría de tipos sociales del Barroco puedan verse representados, sentirse identificados y, por qué no, ver reflejados sus malos hábitos en las tablas, los cuales ni tan siquiera se habían planteado modificar en la realidad. Es por ello, que, a pesar de la confrontación de pareceres, habrá uno que sutilmente se presentará como la mejor opción. Por tanto, se puede decir que Hurtado no pretende tan solo mostrar las diferentes opiniones respecto a un mismo tema, sino que también, aunque sea

de forma perspicaz y grácil, orientar, según su criterio, hacia cuál es la mejor actitud que hay que adoptar frente a este en la vida real. Así pues, de forma ingeniosa y sin perder de vista la búsqueda de la risa en el espectador, nos muestra a qué ideas es más afín sobre los temas que incluye en su comedia.

Respecto al caso de andar a pie o a caballo, es evidente que siente mayor simpatía por los hombres que andan a pie, pues estos personajes son los que triunfan (don Juan). Sin embargo, los “cochinistas” y “rocinistas” acaban fracasando (es el caso del presuntuoso don Julián). Del mismo modo, la vigorosa defensora del hombre a caballo, doña Leonor, acaba sucumbiendo a los encantos de la cortesía, de la lealtad y sinceridad de quien con desprecio había denominado “pisa barroso” (v. 239), pues su obsesión por contraer matrimonio con un caballero que le otorgue comodidad, tambalea al ver la actitud déspota de don Julián, el cual, de caballero, solo tiene la etiqueta social, mas no el comportamiento. Al ver que otro, justamente uno de a pie, merecería más ese nombre, se siente confusa: “Aunque el alma no se inclina/ a esta gente, es tan galán/ don Juan, que muy suya quedo,/ y negarte no te puedo,/ que no es muy cortés don Juan;/ cierto hermana que lo es” (vv. 752-757), o “Algo confusa me siento,/ que me lleva en mi afición/ al uno la inclinación/ y al otro el conocimiento” (vv. 1761-1764).

Este esquema antitético con un ligero direccionamiento para que el espectador empatice y se sume al posicionamiento que Hurtado tiene respecto a la materia tratada, es el que se repite al abordar el asunto del matrimonio, tema sobre el que gira gran parte de la comedia, y a partir del que se tratan el resto de cuestiones. Como sucedía con la importancia de las apariencias y del dinero, el casamiento también se plantea desde diferentes puntos de vista que se confrontan en esa búsqueda hurtadiana de ofrecer la visión más completa posible sobre el asunto que propone en cada caso. Por un lado, se encaran las visiones de quienes muestran aversión y aborrecimiento por el matrimonio (Bernardo lo considera nada menos que un suplicio: “porque en entrando en él cualquier casado,/ por fuerza ha de salir penitenciado”, vv. 398-399) con las de quienes están a favor o, como mínimo, son permisivos, que son la mayoría, por no decir el resto de personajes. No obstante, dentro de este grupo, el que se abandera un defensor acérrimo de dicho sacramento es don Juan, ya que, como dice explícitamente, “no hay más bien, no hay más dicha, que en efecto/ el matrimonio es santo” (vv. 396-397). Seguramente, Juan es quien más seriamente se toma el himeneo y, por eso, quiere contraerlo sin que haya engaños de por medio, aunque ese consejo se lo toma para sí y no para los demás, pues a su amigo Bernardo bien le propone casarse con la tía por dinero y medra social.

El interés, pues, es otro de los motivos que mueven a los personajes a desposarse. Así, por ejemplo, Hernán anda loco por casar a una de sus hijas con su sobrino montañés, un hombre que situaría, tanto a él como a su familia, dentro de la rancia nobleza norteña, que lo sacaría de la

“mezquindad indiana”, además de que le permitiría preservar sus bienes dentro del entorno familiar, y evitaría yernos adúladores y falsos que solo buscan enriquecerse a su costa. No obstante, Hernán reprocha algo que su propia familia lleva a cabo, pues su hija Leonor es la primera que dice que quiere un hombre de su comodidad, con dinero y de cierto nivel social.

Escudero: Es muy grande su riqueza,
seis mil ducados, señora,
tiene de renta, y es ya
de la gente más lucida.
Leonor: ¿Seis mil tiene por tu vida?
Isabel: Es muy necio, si tendrá.
Leonor: Y tu don Juan, que está allí,
Isabel, ¿qué es lo que tiene?
Isabel: Merécelo todo y viene
a tenerlo todo en mí:
¿quién no tendrá voluntad,
si se va por lo mejor,
a lo bizarro el amor,
a lo pobre la piedad? (vv. 719-732)

Entre estos dos tipos de matrimonio, en la comedia parece que se impone o, mejor dicho, triunfa el desinteresado, es decir, el que nace fruto del amor; por eso, Isabel, al final, se casa con don Juan.

También a colación del desposorio se confrontan otras dos visiones del himeneo: la que apuesta por la libertad en la elección de cónyuge, frente a la que defiende la imposición. Esta última es la que abandera Hernán (“Ha de casarse con él/ una de ellas y aun las dos”, vv. 9-10; o “eso ha de ser,/ de vos lo quiero fiar,/ que a mi sobrino he de dar/ hacienda, sangre y mujer”, vv. 137-140) y, aunque solo como medio para la traza, don Juan, al intentar imponer el matrimonio con la tía a Bernardo (“qué importa,/ si casado con ella?”, vv. 387-388). Sin embargo, este tipo de matrimonio no triunfa en la comedia, pues el único que es capaz de vencer todas las adversidades posibles es ese que nace de la libre elección: el de doña Isabel y don Juan, cosa que no debe extrañarnos, ya que, tal como reafirman las palabras de Isabel, Leonor y la tía, la defensa del libre albedrío femenino es una constante dramática hurtadiana.

Tía: Mirad, que es mucha crueldad
darles marido a disgusto.
Isabel: Yo lo quiero de mi gusto.
Leonor: Yo de mi comodidad. (vv. 13-16)

Leonor: No quiero.
Isabel: Ni yo tampoco. (v. 64)

Leonor: Yo no le quiero sin velle.

Isabel: Ni yo, cuando le haya visto.

Tía: Pues antes verle desean,
ya tienen razón en algo.

Hernán: ¿Cómo a un hidalgo, a un hidalgo
es menester que le vean? (vv. 67-72)

Como puede observarse, las jóvenes reivindican la libertad para escoger con quién casarse (“Calle padre”, v. 114), algo que tan solo es una licencia literaria, pues, en la época, las mujeres aún están sometidas a las decisiones que los hombres de su familia toman por ellas. Y es que, simplemente, por pertenecer al sexo femenino, no tenían ni voz ni voto. El padre era el encargado de escogerles el mejor compañero, ya no solo para ellas, sino que también para la situación económica familiar, para ese viaje llamado vida. Por tanto, no se les dejaba más opción que acatar las decisiones de su progenitor. Cosa que no hacen las damas de las comedias de capa y espada, ya que, como doña Isabel, buscarán en la traza y el enredo el modo de eludir las imposiciones de la figura paterna.

Sin embargo, a diferencia de lo que le sucede a la mujer, el hombre sí que podía intervenir en el proceso de elección de dama.

Hernán: Los retratos le envié,
que quiero que suya sea
la que más le agrade y crea
a la vista, no a la fe. (vv. 125-128)

Montañés: No es justo,
de repente escoja el gusto,
pero despacio el honor. (vv. 1462-1464)

Montañés: Paréceme la pequeña
bachillera y más hermosa.
Esa otra es más mesurada,
y en mi mujer me contento
con mediano entendimientos
y hermosura acomodada.
Yo me declaro, señor,
ya tengo esposa.

Hernán: ¿Cuál quieres?
Montañés: Tío, en esto de mujeres
la más poca es lo mejor:
a la más niña. (vv. 1467-1477)

Se evidencia, pues, el contraste entre la vida femenina, mucho más opresiva, y la masculina, más libre, pues, ya no es que a los hombres se les permitiera elegir, sino que también tenían la posibilidad de negarse a casarse con la mujer que no creían conveniente:

Montañés: no quiero esta filigrana,
ni este melindre de amor,

adore a su primo indiano,
que ya es historia sabida
y que debe más la herida
a sus ojos que a mi mano. (vv. 2293-2298)

Montañés: Ni lo culpo ni lo apruebo,
mas que tenéis, averiguo,
vos la verdad a lo antiguo
y ellas la vida a lo nuevo. (vv. 2093-2096)

En estos últimos versos, el Montañés se muestra más permisivo que su tío Hernán y, por tanto, podría incluirse dentro de ese grupo de personajes que defienden la libertad de elección en el matrimonio.

Montañés: No la caséis a disgusto.
Si para mí la forzáis
el honor aventuráis
con las violencias del gusto. (vv. 2181-2184)

No obstante, no hay que pecar de inocente, pues, más que preocuparse por la felicidad de doña Isabel, el Montañés se está preocupando por su propia honra, puesto que sabe que obligar a una mujer a casarse con quien no desea, hace peligrar el honor del marido impuesto, ya que esta puede buscar saciar su gusto en un amante. He aquí, pues, un nuevo tema de vital importancia en la época: el del honor y la honra.

Vivir sin honor suponía muerte social, de ahí que se defendiera a ultranza y que Hernán, al enterarse falsamente de que su hija se había entregado a don Juan, no dude ni una milésima de segundo en ir en contra de su “manía” y en obligar a Juan a casarse con Isabel.

Por otro lado, también en relación al tema de la honra cabe analizar las siguientes palabras de Hernán, las cuales las pronuncia en una de sus primeras intervenciones, quizás de las más extensas, tras explicar su origen indiano y su situación familiar: “Quisiera ser rico honrado,/ que la hacienda peligrosa,/ vive en los cofres ociosa,/ y anda inquieta en el cuidado” (vv. 41-44), palabras que van en correlación con las de Juan a Bernardo respecto a la idea de casarse por el vicariado con Isabel: “¿Yo pleitear, Bernardo amigo,/ con un rico perulero,/ que me dirá su dinero/ las palabras de un testigo?/ Si la engañé, si fingí/ grandezas que no he tenido,/ si pasé desvanecido/ de los términos de mí,/ si atento a cautelas viles/ cubrieron en mis acciones/ fantásticas relaciones,/ miserias escuderiles,/ y siendo yo más honrado/ me vea solo y fallido,/ de un anciano perseguido,/ y de un rico despeñado” (vv. 545-560).

Como puede observarse, precisamente, están obsesionados con el tema de la honradez quienes socialmente deben ganarse y preservar la posición que se han granjeado, quienes se ven obligados a luchar por mantenerse donde están y a defenderse de posibles agresiones externas, ya que están observados y vigilados con lupa; en definitiva, quienes no quieren perder lo mucho o poco que les ha costado alcanzarla por un paso en falso que pueda estigmatizarlos de por vida. Y es que ser indiano o hidalgo no significaba tener una posición social cómoda en la sociedad española del siglo XVII, ya que, si la nobleza se dividía en grandes y títulos, por un lado, y en caballeros e hidalgos, por otro, ser hidalgo significaba ocupar el peldaño más bajo en la nobleza. Así pues, en general, la posición del hidalgo era complicada y su situación, crítica.

Julián: Dios le saque, si es así,
del purgatorio de hidalgo (vv. 641-642)

La mayoría se había empobrecido, de ahí que los personajes hidalgos habitualmente vayan acompañados del adjetivo “pobre” (así, por ejemplo, Juan no tiene hacienda, Luis la ha perdido por la erupción del volcán de Arequipa, y Hernán dice: “ordinario veneno,/ poca hacienda y mucho honor”, vv. 51-52); y, a esto, había que sumarle que, debido a la concesión descontrolada, habían perdido el prestigio que, en un principio, conllevaba poseer dicho título, cuyos orígenes se remontaban a los tiempos de la Reconquista (s.X). A sus miembros se les denominaba infanzones (nombre que servía para remarcar la superioridad de estos frente a los infantes que estaban a su cargo). Eran vasallos de los grandes magnates y prelados, se encargaban de administrar sus propiedades, se les considera los fundadores de las primeras casas solariegas y miembros de la más rancia nobleza.

Al principio, cualquiera podía ser infanzón si se costeaba el servicio en caballería. Sin embargo, esto cambió en el siglo XII, cuando se estableció que solo los que nacieran en este rango podían ser llamados “hidalgos” (como vemos, se cambia el nombre). De esta manera, adquirieron cierto valor, aunque este privilegio volvió a alterarse con las guerras civiles que dividieron Castilla hacia finales del siglo XIV y XV, lo cual propició que los soberanos comenzaran a conceder títulos de nobleza con el fin de reclutar partidarios. De nuevo, con Carlos I, se prohibieron estas concesiones para devolver el carácter de sangre al título nobiliario; no obstante, cuando hubo necesidades financieras de la Corona, se volvió a recurrir a su venta.

En tiempos de Felipe IV se crearon unos 118 títulos nuevos y se produjo una inflación nobiliaria (Borque, 1976:273). Esto hizo que se agravara la antinomia entre quienes podían presumir de poseer sangre pura de la ilustre nobleza y quienes callaban haberla comprado, debido a

que obtener un título mediante pago no implicaba que la persona estuviera exenta de mancha. De modo que dichas compras degradaron el patrón valorativo que tenía el hidalgo y se alteró esa idea ancestral de que un hidalgo, de forma inherente por su condición, también era honrado:

Luis: ¿Así falta la nobleza?
 ¿Así muda la riqueza
 a los hombres en España?
 ¿Tanto el ser dichoso daña?
 La abundancia es ya locura. (vv. 920-924)

En el Barroco, la mitad de la población peninsular era hidalga y, principalmente, se hacinaban en la franja norte. No es casual, pues, que el Montañés de Hurtado de Mendoza, un hidalgo de *pro*, sea de la Montaña, denominación tradicional de la actual Cantabria³¹³.

Estos hidalgos norteños vivían en el campo, aislados del mundo, cultivaban sus propias tierras y se agrupaban en granjas donde vivían con sus familias. De ahí que Isabel comente:

Que son su azcona y su perro,
vive en el monte y no en casa
y a la noche vuelve y pasa
todo el libro del becerro,
creyendo de sí después
que aún es más claro que Apolo,
dando a Dios gracias de solo
que le hizo montañés. (vv. 97-104)

Muy puesto en que su Montaña
vale más que mil tesoros,
y pensando que es de moros
todo lo demás de España. (vv. 109-112)

no más me faltaba a mí,
que un hidalgo jabalí
de los montes de León! (vv. 186-188)

Lucía: ¡Oh mal haya el solariego,
 y qué presto que ha venido! (vv. 871-872)

Luis: Solo es noble la Montaña,
 solo es deudo el que es dichoso. (vv. 1117-1118)

³¹³Por sus orígenes hidalgos y su procedencia cántabra, podríamos ver en el Montañés al *alter ego* de Mendoza, el cual, como su personaje, defiende el libre albedrío a la hora de escoger marido o mujer, las virtudes de antaño que parece que quedaron en el olvido y la rancia nobleza a la que él y toda su familia (hidalgos de solar, como el Montañés) pertenecen.

Estos versos definen perfectamente la vida de los hidalgos montañeses, uno de los diferentes tipos de hidalgos que existían y que, según Liñán, a diferencia de los hidalgos *cansados* (judeoconversos), *de bragueta* (título otorgado por el Rey como premio a aquellos que engendraran entre doce y siete hijos varones consecutivos dentro del matrimonio, y que se obtiene en virtud de la Real Pragmática del 10 de febrero de 1623), *de privilegio* (recibido por los Reyes por sus servicios a la Corona) *de Indias* (quienes demuestran descender de los descubridores y conquistadores de las tierras del Nuevo Mundo), *de gotera* (que solo lo eran bajo su propio techo, es decir, que se reconocían como tales y tenían privilegios en su localidad, pero no fuera de ella) o *ricos* (hay pocos, no tienen estima social, ya que se duda de su limpieza de sangre, debido a que tienen dinero para haber podido comprar su linaje y falsificar su ascendencia familiar), son “hombres calificados en la sangre de los que allá llaman hidalgos” (Borque, 1976:293). Por eso, el Montañés es un hombre de bien al que no le hace falta fingir lo que no es, no necesita vivir de apariencias, pues él es quien es, algo que solo pueden decir quienes son hidalgos de sangre (hijos o nietos de los que tienen ya la hidalguía) o de notorio solar (es decir, de origen antiguo y dueño de solar que da nombre a su familia), y que resume la ideología y las actitudes de los nobles del siglo XVII.

El Montañés encarna todas la virtudes que se le exigía a un hidalgo de antaño: sangre limpia, valentía, bizarría, honradez, ser cristiano y poseer valores, como, por ejemplo, no contraer matrimonio por intereses económicos.

- Montañés:* Que yo soy tan bien nacido (v. 2125)
- Montañés:* en mi tierra no hay más gala,
que ser muy hombre de bien. (vv. 1395-1396)
- Hernán:* Este sí
que es bravo, que es gentil hombre;
¡qué bizarro! ¡qué membrudo! (vv. 1371-1373)
- Bernardo:* que el Montañés es aquel,
y entiende poco de filis. (vv. 2038-2039)
- Montañés:* De Aragón reinó en la silla
un hidalgo que eligieron,
y de un hidalgo se hicieron
los más Grandes de Castilla. (vv. 2133-2136)
- Hernán:* que pensaste a lo infanzón,
que Madrid era León,
corte de Ordoño o Bermudo.
Ya no es el tiempo del Cid,
que ahora más ricos son
que los grandes de León
los chapines de Madrid. (vv. 2146-2152)

Montañés: Que yo, no porque soy vano,
sino libre de interés,
un mundo pondré a mis pies
por no torcer una mano. (vv. 2185-2188)

De ahí que a su llegada a Madrid, es decir, a la ciudad, espacio que representa los nuevos valores sociales frente a la Montaña, esto es, el campo, que abandera la vieja moral, el Montañés no consiga adaptarse y critique esos cambios que percibe en la nobleza y que chocan con su realidad.

Montañés: Todo cuanto hay en la cortesía
es como lo imaginé,
poca verdad, mucho engaño,
trato doble y mala ley. (vv. 1979-1982)

Montañés: ¿Quién puede vivir en tierra
donde hay tanto que temer,
que solamente en la mía
tememos a Dios y al Rey?
Gente hay aquí. ¿Si es justicia?
Mas ladrones podrán ser:
allí hay dos y aquí son cuatro.
Pícaros, ¿no bastan seis
Puedese pasar, hidalgos? (vv. 1991-1999)

Evidentemente, ya no son aquellos tiempos en los que la hidalguía era ley. En el siglo XVII, como ya se vislumbraba a finales del siglo XV y nos dejaba constancia *La Celestina*, el dinero era la ley.

Juan: que me dirá su dinero
las palabras de un testigo? (vv. 547-548)

Luis: ¿Así la sangre se engaña?
¿Así falta la nobleza?
¿Así muda la riquezas
a los hombres de España? (vv. 919-923)

Por todo lo que representa el Montañés es por lo que Hernán quiere casar a una de sus hijas con él. Para “que mi riqueza/ plante en su naturaleza/ los frutos de mi fortuna” (vv. 54-56) y para descansar, pues “Traigo mucho que me sobre,/ y aunque más lo multiplico,/ tengo tesoros de rico,/ mas no descansos de pobre” (vv. 37-40). Y es que Hernán, atendiendo a las palabras con las que se

refiere su hija Leonor, podría encarnar al hidalgo cansado: “¡Váyase con Dios mi padre/ con su cansada hidalguía” (vv. 179-180). De modo que sabe que, si su familia pasa a establecer vínculos tan fuertes como el del matrimonio con un hidalgo montañés, en cierta medida, podrá descansar del miedo a ser acusado de mancha alguna. A su posible condición de hidalgo cansado, hay que sumarle la sí certera de “rico perulero” o indiano (“Pobre a las Indias pasé,/ y en ellas por mi nobleza,/ con gran dote de riqueza,/ y de virtud me casé/ con su madre, que me dio/ esas prendas afrentosas,/ y hijas tuyas en lo hermosas,/ pero en las costumbres no”, vv. 21-28), etiqueta más bien peyorativa en la época. Y es que, desde mediados del siglo XVI, los indianos, es decir, aquellos que vuelven a España de las Indias enriquecidos, tienen muy mala imagen social, además de porque regresan a la Península con posibilidades de comprar su nobleza, porque se duda del origen limpio de su riqueza (trata de esclavos). Por este motivo, Hernán apunta: “No quiero de indiano el nombre,/ que su riqueza mezquina” (vv. 45-46).

Otro personaje indiano que aparece en *Cada loco con su tema* es don Luis, que representa al indiano empobrecido (según cuenta, porque el volcán de Arequipa abrasó su hacienda), que podría buscar enriquecerse y ennoblecerse mediante el matrimonio. De ahí que Hernán le diga abiertamente que no lo quiere como yerno.

Hernán: De las Indias vengo huyendo
de ti, y en Madrid ahora.
¿Aún no me dejas? ¿Qué espías
previenes a mi quietud? (vv. 899-902)

Sin embargo, don Luis de Peralta, nacido en Lima, “caballero descenciente/ de los que a un mundo pusieron/ duro freno y blandas leyes” (vv. 1148-1150), da otra versión a don Juan, en una intervención muy similar, tanto en temática como en extensión, a la de Hernán, también indiano, sobre el motivo de la verdadera negativa de Hernán a su matrimonio con Isabel: la pérdida de riquezas.

Luis: Era yo tan rico entonces,
que el padre quisiera verme
al estrecho parentesco
añadir lazos más fuertes.
Pero sucedió en mi hacienda
un espantoso accidente
...
Un volcán tiene Arequipa,
...
Este reventó y en montes

de humo y ceniza convierte
los que tantos años fueron
campos de doradas mieses.
Quedó mi hacienda abrasada.
Luego el viejo se arrepiente,
que no hay fe ni amistades vivas (vv. 1229-1247)

A esta explicación, Bernardo concluye: “Pobre indiano,/ ¡qué alhaja para Madrid!” (vv. 1339-1340) y “Pobres sin caudal en nada/ es cosa muy desairada,/ indianos y genoveses” (vv. 1342-1344).

En cuanto al personaje de don Luis, cabe comentar que, del mismo modo que la llegada del Montañés a Madrid fue lo que, actualmente, podríamos denominar un choque de culturas, para don Luis, la arribada a la ciudad desde las Indias, le resultó algo parecido.

Luis: Todos aquí sois corteses. (v. 1341)

Grata sorpresa que también se llevaron las mujeres de Hernán al cambiar su residencia de las Indias a Madrid:

Tía: Y que tienen, advertid,
otro saber diferente,
de otro clima, y de otra gente,
estos aires de Madrid. (vv. 169-172)

Leonor: Yo vengo de buena gana,
y esto el mundo lo confiesa,
que la sangre montañesa
mas la vida castellana... (vv. 181-184)

Isabel: ¡Qué talles, qué entendimientos
no hay aquí! (vv. 193-194)

Por otra parte, en *Cada loco con su tema*, Hurtado también se encarga de remarcar, una vez más, mediante un juego de dualismos, la diferencia existente en la época entre caballero e hidalgo, pues ambos conceptos ni mucho menos eran sinónimos.

Los caballeros pertenecían a la clase media urbana y podían llegar a conseguir el título de caballero con hábito superior, algo que les confería honor sin tacha y pureza de sangre (título que, valga comentar, consiguió Hurtado de Mendoza), mientras que los hidalgos, que eran la masa de la nobleza, disponían de muy pocos medios económicos (Hernán: “Quien bien de comer acaba/ cuando refiere hidalguías,/ esta es ya resolución”, vv. 119-121), por lo que les preocupaba mucho

mantener su prestigio, y, al estar por debajo del caballero, podían, incluso servir a estos. De ahí que don Julián, “caballero testamento” (v. 605), como ofendido, reacciona de la siguiente manera tras oír las palabras de su criado:

Criado: Sí, llega a hablarle,
que es buena persona.
Julián: ¿Qué?
¿Yo hablar a quien anda a pie? (vv. 617-619)

Y es que hasta quién debía empezar a hablar a quién cuando coincidían un caballero y un hidalgo, estaba establecido socialmente.

Isabel: Hidalgo, ¡qué triste nombre!,
que aun no dijo caballero (vv. 74-75)

Luisa: ¡Caballero!
Bern.: No es a mí, que soy hidalgos
solamente. (vv. 455-457)

Sin embargo, a pesar del trato despreciativo que el caballero don Julián (“Soy muy grande cortesano”, v. 2029) hace al “hidalguito peinado” (v. 637), como llama a don Juan, este es más “noble, cuerdo y cortés” (v. 639) que, seguramente, él mismo, que tan solo sabe ser vanidoso (característica que critica Isabel de los hombres a caballo: “Vanidad, ¡oh, ley estrecha,/ que esta gente vana y grave,/ solo de los otros sabe/ cuál es su mano derecha!”, vv. 273-276), prepotente y cobarde. Cobardía de la que se burla Bernardo (“Siempre vi/ que riñen bien para sí/ estos que no se hacen mal”, vv. 1064-1066), ya que, justamente quien más presume de su posición social, es quien evita el duelo a espada, duelo que se les exigía a los nobles cuando debían llevar a cabo afrentas y del que gustaban porque era en esas circunstancias en las que podían sacar su bravuconería y remarcar su valor, virilidad y fuerza del estamento al que representan. Así pues, jamás eludían o abandonaban una afrenta por temor, algo que cumplen rigurosamente el Montañés, don Luis, pero no don Julián, cuya aparición en la comedia es fugaz cuando vislumbra el brillo de espada ajena³¹⁴.

Criado: ¡Cuchilladas hay aquí,
mete mano!
Julián: ¿Estás en ti?
Con quien no riñe conmigo,
nunca yo me metí en nada
que no me tocara. (vv. 1036-1040)

Julián: Es muy pequeño este encuentro
para mí, yo me recojo.
Quédense, que yo me fundo
en que no hay cosa en el mundo

314 Don Julián, así como los infantes de Carrión del *Cid*, es un cobarde que rehuye el peligro.

Esto podría relacionarse con lo que Diego de Soto apunta: “el ser hecho caballero... no infiere haber nobleza ni tampoco villanía”, pues era un estado intermedio. Si nos ceñimos, ya no a la etiqueta, sino que al comportamiento, don Juan está más cerca de ser un caballero, a pesar de ser “un hidalgo de corazón” (v. 1138). Un hidalgo que, como tal, vela por conservar el poco prestigio que su posición social le otorga. Por eso prefiere renunciar al amor de Isabel, antes que arriesgarse a entrar en disputa con la justicia y a perder lo poco que posee (“¿Yo pleito matrimonial,/ atento a que me consuma/ la flaca hacienda una pluma,/ la paciencia un tribunal?”, vv. 537-540).

Por último, cabe comentar la aparición de la figura del escudero (del latín *scutum* que significaba “escudo”) puesta al servicio de Hernán. Como tal, cuida y acompaña a las mujeres de su señor. Antaño era quien cuidaba del escudo y de todas las armas de un caballero (incluido el caballo), lo acompañaba a la batalla y a los torneos, y lo asistía y protegía. Era costumbre en la Edad Media que los hijos varones de los nobles, sobre todo, los pertenecientes a la baja nobleza, cuando tenían diez o doce años, fueran a servir como pajes a la casa del señor del que su padre era vasallo. Allí se les instruía, aprendían a montar a caballo y a manejar armas. A los dieciséis, se armaban escuderos en una ceremonia donde se calzaban espuelas de plata y se les entregaba la espada que llevaban colgada al hombro. A los veinte o veintiuno, podían convertirse en caballeros en otra ceremonia en la que se calzaban espuelas de oro y se les ceñía la espada a la cintura.

Como se puede observar, Hurtado hace un análisis exhaustivo y una crítica de los diferentes miembros del estrato social más bajo de la nobleza. Sin embargo, jamás morderá la mano que le da de comer. Por este motivo, no se encontrará en *Cada loco con su tema* ningún ataque al Rey ni a los altos cargos de la aristocracia española; sino que, todo lo contrario, dedicará algunos versos al elogio de la patria y de sus dirigentes.

Juan: Honremos nuestra patria generosa,
que por tantas hazañas y blasones,
es la envidia común de las naciones:
muchos hombres de bien Madrid encierra,
muchas Lucrecias hoy en Madrid vemos,
que se visten con valor divino
al rey Dinero y al poder Tarquino.
Y si habías de premiar merecimientos,
que tantas veces dieron escarmientos
a la virtud y letras, ¿en qué edades
se vincularon más las dignidades?
Escucha un argumento en que conozcas
que está España en virtudes floreciente,
que pocas veces Dios a indignos reinos
dio bueno y santo Rey de favor tanto.

¿Qué más aprobación si el nuestro es santo,
y de su tronco esclarecido vemos
ramas tan generosas y felices? (vv. 413-430)

En definitiva, en *Cada loco con su tema*, Hurtado consigue ofrecer una visión general de la sociedad, así como de sus ideas respecto a los diferentes temas que preocupan en el siglo XVII. Para ello, hace uso del diálogo y de la contraposición de personajes con ideas dispares, los cuales informan a través de sus actos y palabras, de las diferentes visiones que existen por aquellos años de los distintos temas que se tratan en la comedia. Sin embargo, el propósito mendoziano va mucho más allá. A partir de la evolución de los personajes, del tratamiento más o menos irrisorio que reciben y del triunfo o fracaso que experimentan, Hurtado va aportando pistas de las ideas que reprueba, con las que está en desacuerdo y las que considera que deben cambiarse en la sociedad. Así pues, concuerdo con Arellano, el cual exponía en uno de sus artículos, que en ese juego de contrastes presente en *Cada loco con su tema*, triunfan los personajes que se caracterizan por su virtud: “los personajes excesivos, incapaces de responder con buen sentido y honradez a las peripecias vitales, fracasan; los capaces de esa integración triunfan” (2008:420), es decir, Hurtado concede el éxito a aquellos que concuerdan con su pensamiento.

2.3.2.1. Las reprimendas entre risas entran

Si bien es cierto que la estructura dialógica y antitética de *Cada loco con su tema* es lo que principalmente se pone al servicio de los propósitos reeducadores hurtadianos, también es cierto que para que no se reduzca a un simple sermón que pocos quieran escuchar, Hurtado de Mendoza utiliza los elementos de la comedia de enredo como cebo para captar la atención del mayor número de espectadores y ocultar las verdaderas intenciones y finalidad de la pieza, que no deja de ser la sugerencia subrepticia de cambiar aquello que sobre las tablas se muestra intencionadamente reprochable.

Así pues, la estructura de la comedia de enredo funcionará como base sobre la que se hilvanará una red de temas sobre los que Hurtado tiene especial interés en orientar al público hacia su opinión, el cual saldrá de la representación, si no aceptando, cuanto menos planteándose la posición defendida por el dramaturgo sobre el escenario. Es por ello que no debemos quedarnos únicamente con el argumento literal de la pieza, el cual es una excusa para que el autor difunda su mensaje, el cual tiene mayor importancia de la que aparenta.

Sin embargo, esto no quiere decir que no sea necesario el análisis de los recursos de la comedia de enredo utilizados en *Cada loco con su tema*. De hecho, es fundamental para observar cómo contribuyen al propósito hurtadiano.

2.3.2.1.1. Recursos dramáticos de la comedia de enredo en *CLCST*

Entre las diferentes técnicas teatrales que contribuyen a hacer de *Cada loco con su tema* una comedia de enredo, cabe destacar el uso de la traza, la confusión y los malentendidos.

Si entendemos “enredo” tal y como lo define Covarrubias en su *Tesoro*, “mentira o patraña bien compuesta, donde diversas personas vienen a estar en trabajo”, encontramos ya una en una de las primeras escenas de la comedia: la que presenta a los personajes de don Juan y Bernardo.

Juan: No sabes hacer bien ni ser amigo;
pidote yo por dicha que la adores,
sino que la entretengas o la engañes
para que a su sobrina...

Bern.: Ya te entiendo;
vuelve, que tuyo soy, tía me fecit,
con liga de vejez por ti me pescan
ancianas redes y caducos lazos. (vv. 441-447)

En estos versos se muestra a un ingenioso don Juan tracista que busca acercarse a su amada doña Isabel mediante un plan que él mismo ha ideado y que le propone a su amigo Bernardo: que tenga entretenida, aunque sea con “falsas” palabras de amor, a la tía Aldonza para que esta dé su bendición, medie y no ponga impedimentos, sino que, todo lo contrario, facilite a don Juan ver a su sobrina. Por tanto, en ese caso, y, en cierto modo, la tía haría la función de tercera y cobraría en especias amorosas su trabajo. No obstante, esta función medianera no solo la llevaría a cabo Aldonza, pues don Juan también ha conseguido que otra persona cercana a Isabel, se ponga de su parte y le ayude a comunicarse y encontrarse con ella: Luisa. Aunque no queda muy claro si esta sigue exclusivamente las indicaciones de don Juan, de doña Isabel o de ambos, pues tanto el uno como la otra guardan una relación laboral con ella (es criada de Isabel, de ahí que siga sus órdenes, que le entregue el papel e informe a don Juan de dónde pueden encontrarse: “Mi señora/ me dio con gran prisa ahora/ este papel”, vv. 460-462; y don Juan le paga por la información que le ofrece sobre su ama: “Dale el doblón a la niña,/ que aun cien mil le diera”, vv. 475-476) y, como se verá más adelante, son tracistas. Así que cualquiera de los dos podría ser el encargado de mover los hilos para que Luisa ayude en su relación. Y es que el amor lo puede todo y aviva el ingenio de los

enamorado, que lo ponen al servicio de sus propósitos, que no son otros que buscar la manera de burlar la vigilancia de la dama para encontrarse y verse.

Una vez notificado dónde irá Isabel y dónde poder topar con ella, Juan encuentra el modo de coincidir con su amada: “Toparles aquí es mejor” (v. 481).

Sin embargo, las cosas no son siempre fáciles en el amor y, menos aún, cuando aparece la sombra de los celos. El causante de ellos: un tercero en discordia, aunque no del modo en el que podemos imaginar. Don Julián, el enamorado de Leonor, aparece en escena y esta siente interés en acercarse a él, pero debe guardar las formas para no levantar rumores dañinos contra su honra, así que le pregunta a su hermana cómo debe actuar (“¿Cómo haré que llegue aquí?”, v.733), a lo que Isabel, rauda, le responde: “Dejando caer un guante,/ porque acuda y le levante,/ y a un necio hablarás así:” (vv. 734-736).

Ingenua, Isabel desconoce que ese consejo y ese gesto de tirar el guante a su hermana para ayudarla con su galán, será motivo de la aparición de ese monstruo de ojos verdes que son los celos (“¡Que Leonor celos me dé!”, v. 1666). Y es que don Julián, un soberbio empedernido, no responde a la señal de Leonor y no recoge el pañuelo, pues “Nunca yo me bajo a nada” (v. 750). Quien muy cortésmente se agacha y se lo devuelve a su dueña es don Juan, pero lo hace como caballero, no como enamorado, puesto que él solo tiene ojos para Isabel (“toda el alma ocupa ahora/ solo el nombre de Isabel”, vv. 831-832). Mas ella, cegada por los achaques, esa fuerza incontrolable que puede llegar a alterar la esencia humana y, más aún, en las mujeres de la comedia, decidirá vengarse de su galán pagándole con la misma moneda: “¡Que una cosa no se ofrezca/ en qué vengarme!”, vv. 1697-1698. Dicho y hecho. El azar pronto le brindará esa oportunidad. El ruido, el escándalo en casa de Hernán, llamará la atención de don Julián que acudirá a ver qué ha ocurrido, cosa que Isabel aprovechará para, en presencia de don Juan, dejarse galantear por don Julián que, necio, creará tener posibilidades con Isabel: “Agrádela, es entendida:/ he de hacer una fineza/ esta noche”, vv. 1704-1706.

De esta manera, Isabel conseguirá su propósito de volver loco de celos a don Juan (“Tan viles celos me dan,/ que no los puedo sufrir”, vv. 1713-1714), y será responsable, en cierta medida, del equívoco en la comedia, otra de las técnicas dramáticas utilizadas en la comedia de enredo; pues, debido a las falsas esperanzas que ella genera, Julián llevará a los músicos bajo su ventana para conseguir esa “fineza” y se creará al Escudero cuando, haciéndose pasar por Isabel, mediante un “disfraz verbal”, pues solo se escuchan y en ningún momento se ven físicamente, le da su mano: “Oír cantar solamente/ lo habían de merecer/ el amante y el discreto/ y con cédula del rey” (vv. 1893-1896) y “Mas quiero fingir un poco” (v. 1899).

No obstante, este no es el único equívoco que se produce en la trama. Hay muchos otros que también debieron contribuir a las carcajadas del público.

Otro ejemplo de confusión lo encontramos cuando ha de llegar el esperado Montañés. El Escudero anuncia a don Hernán: “ha llegado/ vuestro sobrino dichoso” (vv. 884-885). Es oír estas palabras y que Hernán acuda corriendo a abrazarle, mas, cuando lo ve, se lleva una decepcionante sorpresa:

Hernán: Sobrino mío.
Luis: Tío y señor.
Hernán: ¡Mas, ay, Cielo!
 ¿No eres don Luis? (vv. 893-895)

Al escuchar el nombre del invitado, el Escudero se dirige a anunciar su llegada a doña Isabel y esta, al creer que está en su casa don Luis, de quien estaba interesada en las Indias, llega a verlo:

Isabel: ¡Con qué gusto a verle salgo!
Montañés: Es la causa a fe de hidalgo.
Isabel: Primo de mi vida.
Montañés: Prima,
 querida.
Isabel: ¡Jesús! ¿Qué hombrón
 es este? ¡Ay triste! ¡Qué miedo
 me ha dado!

De nuevo un equívoco. Isabel no se encuentra con quien esperaba, sino que, más bien, con quien quería evitar encontrarse: el Montañés, que queda confuso ante la reacción de su prima (“Confuso quedo”, v. 945). Desconcertado queda él, pero también don Luis (“¿Este es el recibimiento,/ Cielos, después de pasar/ tantas montañas de mar,/ y tantos golfos de viento?”, vv. 909-912) que cree estar en el campo de Agramante por la confusión e incomprensión sobre lo que sucede en esa casa.

Tras estos equívocos, don Luis y el Montañés se quedan solos, preguntándose para sí mismo la identidad del otro, mas no tardan en entrar en una disputa dialéctica que llevará al enfrentamiento físico en la calle. Esa confrontación casual, que viene dada por las circunstancias, es la que aprovechará don Juan para urdir una traza con la que retrasar la temida boda de Isabel con otro que no sea él mismo: “Entra, que bien lo he trazado” (v. 1509). Como vemos poco después, su enredo consiste en hacer creer a Hernán y al Montañés que este último hirió a don Luis en la riña (Mont.: “¿Don Luis queda tan herido?/ Bern.: Tiene tanta cuchillada/ y que es peligrosa dicen,” vv. 1520-1522) y que, de ello, es sabedor el Alcalde, que conoció la historia por casualidad en el Barbero

(“La confesión le han tomado”, v. 1533). Con este embuste don Juan consigue su propósito. Sin embargo, estos versos no solo le sirven a Hurtado para tejer la trama, sino que también para hacer una sutil crítica social al poder que se le ha otorgado al dinero y a los “amiguismos”:

Hernán: Sobrino, esto es lo primero,
 iglesia o embajador:
 vos, caballero, informadle
 de quién soy, y a toda ley
 fuga, que es mayor el rey
 en la vara de un alcalde. (vv. 1539-1544)

Cuando la información de que don Luis ha sido herido, llega a oídos de las damas, la avispada Isabel pronto se da cuenta de que puede ser un enredo de don Juan, mas, ni aun viendo este gesto de lucha por ella, le perdona su actitud cortés con Leonor: “Enredo/ me parece; muerta quedo,/ vos pagaréis lo del guante” (vv. 1562-1564).

Sin embargo, la traza de don Juan parece peligrar con la irrupción de don Luis sin herida alguna, en la casa de Hernán tras la pelea (“Este es don Luis, mas, ¿qué aguardo,/ si hay embustes de resguardo?”, vv. 1674-1675). Menos mal que Bernardo se percata a tiempo y toma las riendas de ese embuste que inició don Juan: “Esté el Montañés herido,/ y no es tu peligro poco:/ la justicia como un rayo/ anda ya y es junto al pecho” (vv. 1679-1682). Por el momento, el enredo está a salvo, mas la obsesión, la cabezonería de los personajes volverán a ponerla en riesgo. Hernán retomará el tema del matrimonio entre su hija Isabel y el Montañés, don Luis volverá una vez más a la casa de Hernán en busca de explicaciones (“Resuelto sigo/ este error aunque me prendan,/ que es mayor mal que me ofendan/ tantas dudas”, vv. 2801-2804)... Esto hará que el Montañés y don Luis coincidan y que se percaten del engaño al que han estado sometidos: “Don Luis, la espada suspende,/ no es justo ser enemigos,/ que hace seguros amigos/ pendencia que nada ofende./ De esta casa a entrambos toca/ este engaño y falsedad,/ ¡qué primas! ¡qué autoridad!/ ¡Una es necia y otra es loca!” (vv. 2829-2836). Tras aclarar las cosas, el Montañés le cederá a don Luis el lugar de esposo en el matrimonio con doña Isabel (“Su esposo, don Luis, serás,/ porque hoy ha de poder más/ tu razón”, vv. 2842-2844), decisión que disgustará a la dama, pues no le gusta oír cómo pasa de mano en mano: “Corazón de primo en primo,/ pues esta vez no ha de ser” (vv. 2869-2870).

Así pues, Isabel buscará una forma con la que forjar ella misma su propio destino y la encuentra en la traza. De este modo nace el engaño definitivo, el único que realmente triunfa en la comedia, y no podía ser otro que el que lleva a cabo la mujer enamorada. Isabel finge haber sido burlada por don Juan y le confiesa su “falsa” preocupación a su padre Hernán: “me deja burlada” (v. 2933), “¡Qué bien finjo!” (v. 2881) y “¡Qué bien trazada cosa” (v. 3001). Gracias a este embuste, Isabel consigue, ya no solo que su progenitor esté de acuerdo, sino que fuerce el matrimonio entre

ella y don Juan (“Has de casarte por fuerza/ aunque te pese”, vv. 3030-3031), y que obligue a sus sobrinos don Luis y el Montañés, además de a renunciar a Isabel, a ayudarlo a que no caiga la mancha de la deshonra en su familia: “Venid conmigo/ a cobrar de un enemigo/ una deuda y una injuria” (vv. 2970-2972). Con esta traza la acción se acelera y se inicia el desenlace de la comedia, que comienza en los últimos versos de la tercera jornada, tal y como aconsejaba Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*.

Como ha podido observarse en este análisis, principalmente, son dos los personajes tracistas: los enamorados. Por un lado, el galán, algo poco frecuente en las comedias de capa y espada, y que solo es justificable, como sucede en *Cada loco con su tema*, mediante la traza torpe; de ahí que con sus engaños nunca alcance los objetivos marcados; y, por otra parte, la dama, el personaje tracista por excelencia en la comedia barroca y la única que encuentra la manera de hacer factible el propósito de ambos. Por tanto, el resto de enredos, más que dirigir hacia un determinado desenlace, contribuyen en dar esa sensación de *imbroglio* tan característica de la comedia de capa y espada, y a hacer que la intriga y el juego teatral vayan *in crescendo*.

Sin embargo, hay otros personajes que también contribuyen en los embustes. Es el caso, por ejemplo, de los criados: Luisa, la criada de Isabel, que actúa como medianera, aunque no lo hace de forma altruista, pues cobra por ello; y Bernardo, amigo de don Juan, que, sin interés aparente, incluso, se sacrifica, teniendo que contentar a la tía vieja, para favorecer a su camarada.

Por otra parte, cabe destacar que en *Cada loco con su tema* no sucede como en otras comedias de enredo en las que el criado o la criada toma la iniciativa en la traza. En este caso, los criados no son tracistas activos, sino que, todo lo contrario, son pasivos. Así Luisa simplemente sigue las órdenes de Isabel, y Bernardo tan solo prosigue con los engaños que inicia su amo. Pero, en ningún caso, llevan a cabo un embuste sin el permiso de sus señores. Es más, cuando Bernardo propone alguno, don Juan se niega rotundamente a materializarlo. Me estoy refiriendo al de huir a la Isla del Vicario, propuesta que, dicho sea de paso, también hace Isabel y que desestima, por segunda vez, don Juan.

Por otro lado, también cabe comentar que Hurtado hace que sus personajes desvelen sus trazas al espectador para hacerlo cómplice de los engaños que solo los tracistas conocen. De este modo, se consigue que el público participe de forma activa del juego teatral, que vaya por delante de algunos personajes, algo que debía gustar en la época, pues no hay que olvidar que el teatro se creaba pensando en la escenificación, a la vez que en el gusto de quienes asistían y pagaban por verlo.

En cuanto a las confusiones que se producen en la comedia, me gustaría puntualizar que no solo se ponen al servicio de la acción, sino que también contribuyen a generar humor. Son ejemplos

de esto el desconcierto, comentado anteriormente, de don Luis o del Montañés al encontrarse con Hernán o Isabel respectivamente, o que la tía piense que las bonitas palabras que dice Bernardo siempre van dirigidas a ella: “*Bern.*: ya estuviera el guante ahora/ colocada su fortuna/ en la mano de la luna,/ que es la tía de la aurora”, vv. 745-748; “*Tía*: Por mí lo dijo, sobrina”, v. 749.

Sin duda, estas situaciones debieron provocar la risa en el público barroco. No obstante, hay más elementos que contribuyen al humor, como pueden ser el lenguaje socarrón e irónico de Bernardo o sus contrapuntos cómicos a las escenas que, no para él, pero sí para otros actantes, son motivo de preocupación, de celos, en definitiva, de seriedad o gravedad: “No se enojará con él/ por lo cortés, Isabel,/ como se enojó contigo”, vv. 1104-1106. Asimismo, también debió generar risas la ridiculización de ciertos personajes como don Julián, que se pone en evidencia con su exagerada forma de ser, o la tía, que cree realmente que Bernardo la pretende hasta bien avanzada la comedia, cuando ve a Bernardo y Luisa coqueteando y los celos le hacen ver lo engañada que ha estado durante todo el tiempo: “Ya mis deseos se enfrenan,/ que los años y sucesos/ lo más rebelde escarmientan”, vv. 3134-3136.

Respecto a la construcción de la obra, también cabe comentar el uso que se hace del azar y de la casualidad. Del mismo modo que participa, como se ha explicado más arriba, en la configuración de algunos engaños (Bernardo se ve obligado a mentir y a reinventar la traza de don Juan cuando ve aparecer a don Luis en casa de Hernán, o Isabel aprovecha la aparición de don Julián para iniciar su venganza contra don Juan), pues el camino hacia los propósitos de los personajes se llevan a cabo según determinan las circunstancias; también la casualidad es la encargada de desvelar a los actantes secretos que desconocían. Así el enfrentamiento entre don Luis y el Montañés permite, sin buscarlo, a don Luis y a don Juan conocer al escogido marido de doña Isabel: “Luis: ¡Qué imaginación! ¡Qué sueño/ pasa por mí, que este ha sido/ el llamado, el escogido,/ para injuria y para dueño/ de mi querida Isabel!”, vv. 1067-1071; y “Juan: ¿Es este aquel venturoso/ que ha llegado a ser ahora,/ noche de mi blanca Aurora,/ sombra de mi Sol hermoso?”, vv. 1075-1078.

Por otro lado, huelga decir que el inicio de la comedia es *in media res*. Comienza con un Hernán enfadado y resuelto a llevar a cabo su decisión: “Esto ha de ser, vive el cielo” (v. 1), por lo que se deduce que ha discutido con alguien sobre algún tema y que no han llegado a un acuerdo. Unos versos más abajo se descubre al espectador cuál es el motivo de ese disentimiento: “Ha de casarse con él/ una de ellas y aun las dos/ si pudieran, vive Dios”, (vv. 9-11).

Con este comienzo, Hurtado consigue captar, desde el primer segundo, la atención de un espectador que fácilmente se abstraía, se despistaba y aburría. Por tanto, estamos ante un público

exigente, difícil de sorprender e insaciable, en el sentido de que necesita y gusta de sorpresas, intrigas y movimientos en la escena que no le hagan abandonar la representación. Es por eso que, constantemente, se busca despertar la curiosidad y por lo que, muy seguramente, Hurtado introduce referencias cuya explicación se va descifrando a medida que avanza la comedia. Así, por ejemplo, y recordando el enfado inicial de Hernán, empieza el segundo cuadro teatral de la comedia con una taxativa y alterada negativa de Bernardo:

Bernardo: No lo haré, vive Dios, si me asaetean. (v. 350)

Bernardo: ¿Yo querer a una tía? ¿Yo a una tía? (v. 359)

Juan: Tienes razón, por Dios, pero, ¿qué importa,
si casado con ella?

Bernardo: ¿Qué es casado?
¡Ay traición! ¡Ay, engaño semejante! (vv. 387-389)

Como puede observarse, primero se siembra la curiosidad y, a medida que avanza la escena, se desvela el porqué del disgusto de don Bernardo.

Por otro lado, hay que remarcar que, para contrarrestar esos inicios abruptos, también encontramos transiciones suaves que acompañan al cambio, más que de escenas, de cuadros teatrales. Cuando entra o sale un personaje, este se incorpora o se prosigue la conversación de los actantes restantes sin que haya ningún trasiego. Sin embargo, cuando va a haber un cambio de escenario, de tema y de personajes, Hurtado lo anticipa e introduce sutilmente desde el final de la escena inmediatamente anterior. Así, por ejemplo, como bien hace notar Crespo, el final de la conversación entre Isabel y Leonor sobre si es mejor un caballero que ande a pie o a caballo (“que en el amor y la guerra/ española infantería”, es decir, ir a pie, pues “infantería” es una fuerza de combate pedestre, vv. 343-344) enlaza con el comienzo del siguiente cuadro teatral, protagonizado por don Juan y Bernardo: “No lo haré, vive Dios, si me asaetean³¹⁵” (v. 345). Lo mismo sucede cuando Bernardo hace referencia al enfado de Isabel con don Juan por celos: “Un mundo puso a sus pies/ un cortés, si el mundo fuera/ Isabel, no le venciera/ el mismo Fernán Cortés” (vv. 841-844). Así acaba la escena que da paso a un nuevo cuadro: el que presenta a Hernán preparando la llegada del Montañés para casarlo con una de sus hijas:

Hernán: ¿Que al fin llegará esta tarde? (v. 845)

315 Una nueva referencia a que anda a pie, ya que el término “asaetear” era empleado para hacer referencia a los ballesteros que acompañaban a la infantería, fuerza de combate pedestre.

Quizás esta tendencia de Hurtado a hacer transiciones suaves proceda de esa primera etapa como escritor de entremeses, pues Asensio, en su *Itinerario del entremés*, hace notar, como característica propia de Mendoza y como una de sus aportaciones al género, su gusto por evitar esa transición abrupta que conllevaba pasar del endecasílabo libre del cuerpo del entremés, al metro cantable del baile o loa final. Para evitar esto, Hurtado comenzó a hacer uso del romance octosilábico con el fin de suavizar y dar mayor naturalidad a la desembocadura del canto. Algo parecido, guardando las distancias, es lo que podría llevar a cabo en *Cada loco con su tema* cuando pretende hacer un cambio de escenario y de situación.

Por último, en lo referente a las acotaciones, valga decir que son muy breves y aportan una información muy básica. Se limitan a “Entra”, “Sale”, “Vase” y poco más. En rara ocasión se da alguna indicación extra (“que les quiere dar con el báculo”, página 149). Y es que no hay que olvidar que en la comedia barroca la caracterización de los personajes y de sus acciones o sentimientos, más que mediante el uso de didascalias, viene dada por la palabra.

2.3.3. Conceptos amorosos en Madrid, la provincia del amor

Si hay una palabra que pueda definir el concepto amoroso mayoritario tratado en *Cada loco con su tema* esa es la de *galanteo*, vocablo que refiere a esa actividad de cortejo que se había convertido en una afición entre los jóvenes madrileños del siglo XVII³¹⁶. De dicha costumbre madrileña dejan constancia nada más empezar la obra la tía Aldonza, Isabel y Leonor en esa conversación que mantienen tras la discusión con Hernán por la negativa de sus jóvenes hijas a casarse con el Montañés:

Tía: Y que tienen, advertid,
otro saber diferente,
de otro clima, y de otra gente,
esos aires de Madrid.
No hallaréis lugar segundo
para vuestro alegre humor,
que para achaques de amor
es la botica del mundo.
(vv. 169-176)

Isabel: Hermana, a lindo lugar,

³¹⁶En el extenso monólogo que pronuncia don Luis, el indiano critica el galanteo, ese “ocio ignorante” tan criticado en Europa, que ha dejado a un lado los “libros discretos” (v. 1159) o relatores de hazañas, los cuales enseñaban el buen amor y despertaban la valentía y la generosidad, virtudes que, como podemos ver en Julián, han ido desapareciendo.

a Madrid hemos llegado,
que es la región del agrado
y la provincia de amar.

(vv. 189-192)

Madame d'Aulnoy resumió perfectamente, años después, en la frase “debo creer fácilmente que el amor ha nacido en España” (Lozón, 2004:156), esa admiración que debían sentir los extranjeros cuando visitaban la corte española y se encontraban con esta costumbre en la que se profesaba un gran respeto a la amada, a la vez que se invertía tiempo y dinero en su cortejo. Y es que, por lo que cuentan cronistas y literatos de la época, en Madrid, “los hombres jóvenes pasan el tiempo que deberían emplear en instruirse, en una ociosidad lamentable, sea en el paseo o haciendo su corte a las damas” (Lozón, 2004:156).

Paseos por la Calle Mayor o el Prado, que tenían como intención lucirse ante los ojos del sexo opuesto, por lo que, pronto, esas vías se convirtieron en el punto de encuentro de esas damas y galanes que se correspondían, y que tenían que encontrar el medio de burlar la vigilancia a la que estaban sometidos para verse. De la importancia de estas calles en el *galanteo* madrileño también se hace eco Hurtado en *Cada loco con su tema*:

Leonor: Pues en la calle Mayor... (v. 245)

Bernardo: que si engolfarse quisiera
en lo que llaman prestado,
en calle Mayor, en Prado
potro caballero fuera. (vv. 2693-2696)

Los muchachos empezaban a muy temprana edad con los juegos del galanteo, los cuales requerían dinero y mucha dedicación, puesto que precisaban del hombre una actitud delicada, atenta, gentil, cortés, discreta, respetuosa... Virtudes ausentes en el Montañés y que son la excusa, pues la realidad es que ya tienen en el punto de mira a otros galanes, por la que tanto Leonor como Isabel se oponen a casarse con él. Y es que, al no vivir en la ciudad, carece de buen gusto y desconoce el trato que debe rendir a la mujer.

Isabel: ¡Qué persona tan bizarra
que aún no le pintó discreto,
que aún no dijo tierno, amable,
cortés, gallardo, amoroso,
gentil, despejado, airoso,
apacible ni agradable! (vv. 83-88)

Claro está que el Montañés no se corresponde con esa descripción. Como él mismo apunta, no sabe de esas filosofías (v. 2117), pues él vive en la Montaña, lejos de esas costumbres cortesas que se han generalizado en la capital y que tanto desean conocer y vivir las jóvenes y hermosas hijas de Hernán tras su regreso de las Indias. Por eso, no es de extrañar que se resistan a comprometerse con alguien que no se comporte como un galán: “No faltaba más, después/ que España nos dio acogida,/ que traducir nuestra vida/ de cacique en Montañés”, vv. 145-148.

A sabiendas de esto, cuando Hernán ve a su sobrino llegar a casa y se percata de que sus formas y vestimenta no son como la de los galanes madrileños, raudo, le sugiere cambiarse la ropa y le aconseja cómo tratar a su hija Isabel para conquistarla.

Hernán: Tierno y no bravo el amante,
¿qué más testarudo fuera,
qué más fiero si viniera
a enamorar un gigante? (vv. 2287-2290)

Sin embargo, el Montañés no se toma demasiado bien dichas advertencias y opta por mantenerse fiel a su manera de actuar y de enamorar.

Hernán: (Sólo sabe ser hidalgo.
Él no acierta a enamorarla,
pienso que él la desafía). (vv. 2253-2255)

Isabel: Padre, no deben de usarse
requiebros en la montaña. (vv. 2305-2306)

Isabel: es avaro en palabras. (v. 1454)

Como bien dice el Montañés, él es como es, algo que solo los hidalgos de *pro* pueden decir y, como tal, lejos de haber causado una mala impresión debería haber sido valorado positivamente por su ascendencia; de ahí que se sienta ofendida.

Montañés: Que yo soy tan bien nacido,
que aunque más presume y siente,
la excedo para pariente
y sobro para marido. (vv. 2125-2128)

Montañés: Yo quedo bien advertido,
por bárbaro me ha tenido. (vv. 2248-2249)

Además,

Montañés: Yo de vos llamado he sido,

solo para ser marido,
que no para ser amante

...

Ni lo culpo ni lo apruebo,
mas que tenéis, averiguo,
vos la verdad a lo antiguos
y ellas la vida a lo nuevo. (vv. 2078-2096)

En estos versos se deja patente la clara diferenciación entre marido y amante que existía en la época, pues el matrimonio no era sinónimo de relación sexual o de unión por amor, sino que, más bien, era un contrato del que se encargaban los padres, cuya finalidad primordial era la de la conservación de bienes, estatus... Julián también hace referencia a esta distinción:

Julián: Yo enamoro a lo marido,
solo a un dote bien nacido
y a una hacienda bien hermosa. (vv. 706-708)

Sin embargo, este concepto tan claro del matrimonio que tienen el montañés, don Julián o el propio Hernán, no es el que tienen las jóvenes Leonor e Isabel que están en “esa peligrosa edad,/ esa ignorante hermosura” (vv. 31-32) que les ciega ver lo que realmente les conviene. Por eso se rebelan contra su padre, licencia poética de las comedias de enredo, que no se trasladaba a la vida real. No obstante, cada vez había más presencia de esas incipientes voces, como la de María de Zayas, que defendían el acceso a la cultura y la libertad en la elección de marido de la mujer, algo que también solicitan las damas de *Cada loco con su tema*:

Isabel: Yo lo quiero de mi gusto.
Leonor: Yo de mi comodidad. (vv. 15-16)

Isabel y Leonor reclaman su libre albedrío en el matrimonio, algo que entiende su tía (“*Mirad, que es mucha crueldad/ darles marido a disgusto.*”, vv. 13-14) y que parece que el Montañés les concede, ya que “No la caséis a disgusto./ Si para mí la forzáis/ el honor aventuráis/ con las violencias del gusto” (vv. 2181-2184). Con estos versos el Montañés seguramente se está refiriendo a cómo acababan todos esos matrimonios forzados que se llevaron a cabo en la época, bajo la influencia más o menos implícita de la religión, con la finalidad de poner remedio a la concupiscencia imperante en la sociedad. Sin embargo, como dice el refrán, muchas veces *es peor el remedio que la enfermedad*, y esas imposiciones obligaron a quienes no deseaban a sus contrayentes, a ingeniárselas para verse a escondidas con sus amantes. Por consiguiente,

aumentaron los fracasos matrimoniales, las deshonras, y provocaron el miedo y la vigilancia desmedida de los maridos, recelosos de su honra, sobre sus esposas. No obstante, los celos no siempre tenían relación con este hecho. También eran sinónimo de orgullo masculino o indicativo de estar realmente enamorado de alguien, pues en la época era la esencia del amor. De hecho, los personajes que verdaderamente sienten amor por alguien en esta comedia, sienten celos. Es el caso de doña Isabel y de don Juan:

Juan: ¡Amor es, doña Isabel,
amiga!
Isabel: ¡Gracioso humor!
¿Y con el guante en efecto,
no se dijo algún concepto
de la limosna de amor? (vv. 804-808)

Isabel: ¡Qué Leonor celos me dé! (v. 1666)

Juan: Tan viles celos me dan,
que no los puedo sufrir. (vv. 1713-1714)

Los celos de don Juan prenden al ver a Isabel conversar amablemente con don Julián, y los de doña Isabel, de esa escena en la que don Juan, ante sus ojos, recoge cortésmente el pañuelo que ha dejado caer su hermana doña Leonor:

Isabel: Nunca agravies en presencia,
mira que son mal sufridos
los ojos, que los oídos
son gente de más paciencia. (vv. 2361-2364)

Leonor: Procura disimular,
que a don Juan haces la guerra.
Isabel: El vino a descubrir tierra.
y ha de anegarse en el mar. (vv. 1601-1604)

En esta redondilla, doña Isabel se muestra desdeñosa con don Juan, a la vez que de alguna manera le confiesa cuál es el motivo de sus celos, esos que la han hecho actuar desdeñosa con él durante gran parte de la obra:

Isabel: Ya no me puedo sufrir:
¡Qué bien quedan satisfechos
mis mal fingidos rigores
con tal dulces sentimientos!
Generoso dueño mío,
dejar de ser tuya puedo;
¿tan necia soy yo, mi vida?

¿tan mal gusto, mi bien, tengo?
(vv. 2437-2444)

“Fingidos rigores”, desdenes, con los que ha provocado celos en don Juan y con los que intenta hacerle reaccionar. Pero es inútil, los valores de su amado son tan férreos que no consigue sacudirle el corazón, pues “¿despreciar mi casamiento?” (v. 2478). No obstante, Isabel no es la única que utiliza el arma de los celos para alcanzar sus propósitos amorosos. Bernardo, conocedor de la importancia de dar celos en el amor, siguiendo la idea de *nadie sabe lo que tiene hasta que lo pierde*, aconseja a doña Leonor lo siguiente para avivar el amor en don Julián:

Bernardo: Dale unos celos de a pie
conmigo.
Leonor: Es un majadero,
no tendrá celos.
...
Bernardo: Yo sé
que ha de rabiarse, que en amorosas
siempre hay celos. Don Julián,
favorecidos están
de Isabel y de Leonor
dos hombres en esta casa,
diciéndose los traidores
mil requiebros, mil amores.
Julián: ¿Eso es verdad?
Bernardo: Eso pasa.
Julián: Tienen celestial agrado.
¡Oh, mujeres de los cielos!
Bernardo: ¡Ten celos, bestia, ten celos,
majadero confiado!
Leonor: Deja, no hagas caso de él.
Bernardo: ¿Que nada quiere sentir?
Julián: De nada me he de podrir,
no, por vida de Isabel. (vv. 2753-2772)

Bernardo: ¡Ah, cielos, cielos,
no me da a mí celos
con su poquito de primo! (vv. 1766-1768)

De estos versos, se hace necesario comentar dos aspectos. Por un lado, el hecho de hacer rimir *celos* y *cielos* cuando se está hablando de achares. Esto es muy habitual en la comedia barroca, quizás por la valoración máxima que se le da al concepto *celos*. Por otro lado, también hay que destacar el papel que se le otorga a dicho sentimiento, pues es generador de conflictos y de acciones que pueden poner en riesgo la virtud, honestidad y honradez de los personajes.

En *Cada loco con su tema* son los personajes femeninos los que encarnan los celos como fuerza incontrolable que les hace comportarse como no son realmente. Así, por ejemplo, doña

Isabel, a pesar de ir en contra de sus principios y gustos, se deja galantear por don Julián para provocar achares en don Juan:

Isabel: Don Julián, linda venida.
Julián: Doña Isabel, mi señora.
Isabel: Don Julián, venga en buen hora.
...
Isabel: Bien la merece mi fe.
Y la vuestra, ¿es verdadera?
Julián: Como yo.
Isabel: (No te quisiera,
aunque anduvieras a pie). (vv. 1701-1712)

Este juego consistente en despertar los celos era consentido en la época del galanteo; sin embargo, las reglas cambiaban al contraer matrimonio. A partir de ese momento, quedaba rotundamente prohibido, tanto en la vida real como en las comedias, las cuales debían seguir los rigurosos principios morales formalistas de la época.

Siguiendo con el análisis del *galanteo* en *Cada loco con su tema*, valga comentar una serie de rituales, conocidos por la sociedad de la época, que se ejemplifican en la comedia. Uno de los primeros que podemos encontrar es al que hace referencia, en un tono burlón, Bernardo cuando vislumbra el encuentro entre Isabel y Juan:

Ya prevengo a su lindura
bonetada³¹⁷ y mirada,
que es el barato de amor. (vv. 682-684)

Barato porque por aquellos tiempos era lo más económico en el amor, puesto que conquistar suponía una importante inversión económica. Lo saben bien don Juan y Bernardo, los cuales son plenamente conscientes de que sin un buen colchón económico, difícilmente podrán contraer matrimonio; que, sin costearse un carísimo vehículo, difícilmente podrán ganar méritos y la atención de las damas; y que, sin recursos económicos, difícilmente podrán pagar a una tercera persona, Luisa, la joven criada de doña Isabel, para que facilite la comunicación entre el galán y la dama.

Luisa: Mi señora
me dio con gran prisa ahora
este papel.
Juan: Dios te guarde.

317Cortesía que consiste en quitarse el sombrero.

Luisa: A la Trinidad a Misa
va con su tía y su hermana. (vv. 460-464)

Juan: Dale el doblón a la niña,
que aun cien le diera.

Bern.: ¡Oh fuego,
que valga dinero luego
el traer una basquiña! (vv. 475-478)

En esta escena observamos cómo don Juan pide a Bernardo que le pague un doblón a Luisa por haberle comunicado que su señora se dirigía a Misa y por haberle traído una misiva de su amada, en la que le informa de la intención de su padre de casarla con su primo el Montañés.

Que la dama escriba un billete para hablar con el amante o que ir a misa sea el punto de encuentro de los amantes, no es nada original ni en las costumbres sociales de la época ni en las comedias barrocas, que se hacían eco de esos comportamientos. Tampoco es nada nuevo que la criada sea cómplice de los enamorados ni que les facilite los encuentros o la comunicación. En cambio, sí es conveniente apuntar que Luisa, además de ser criada, es una incipiente aprendiz de alcahueta, pues el amante la requiere para que lo ayude en cuestiones amorosas y cobra por hacer factible el amor entre el galán y la dama.

Bernardo: Reciba, pues, el tributo
de estos villanos de amor,
que siendo alcahueta en flor,
lo ha venido a ser en fruto. (vv. 483-486)

Toma, pide y da recado,
vive Dios, que han enseñado
linda labor a la niña. (vv. 492-494)

¡Vive Dios que es la rapaza,
no menos que de mostaza
un grano de celestina. (vv. 504-506)

La escena recuerda a esa otra de *La Celestina* en la que Calisto, junto a Sempronio, contrata los servicios de la alcahueta para que lo ayude a conquistar a Melibea. No obstante, existe una gran diferencia entre la finalidad de la contratación de Calisto y de don Juan: si Calisto persigue un fin mucho más carnal y pasional, Juan, contrariamente a lo que su nombre podría anunciar o recordar, busca la correspondencia femenina de la forma más pura y socialmente correcta posible.

Sin embargo, Luisa no es el único personaje de la comedia mendoziana que recuerda a la Celestina. La tía, como incitante a disfrutar del amor, también podría sugerir, aunque salvando las distancias, la figura de una tercera:

Tía: Sobrinas,
rebelión: vayan sus años
a una corte de castaños
y babilonia de encinas. (vv. 141-144)

Tía: Hijas, en Madrid vivimos,
no hay parentesco mejor,
que el del gusto, que en amor,
hasta los rubios son primos.
No doy a vuestros antojos
más licencia que esparcidos,
el dar gusto a los oídos
y munición a los ojos. (vv. 157-164)

No obstante, las invita a disfrutar del amor a escondidas de su cuñado, pues a él le dice todo lo contrario, es decir, lo que quiere oír:

Tía: Dejadlas con sus engaños.
Yo guiaré con más paciencia,
a la luz de la obediencia
la ceguedad de sus años. (vv. 133-136)

“Ceguedad de los años”, inconsciencia juvenil... que, en más de una ocasión, en *Cada loco con su tema*, sirve para justificar la actitud rebelde de las jóvenes:

Bernardo: ¡Qué cansada niñería!
¿A quién no cela y desmaya
cosa tan niña? (vv. 821-823)

Juan: ¡Oh, pocos años!,
¿qué desatinos hacéis? (vv. 1967-1968)

Niñerías que podrían ser un guiño a la experiencia personal de Hurtado de Mendoza, es decir, a las niñadas que sufrió con su segunda esposa, doña Clara, de las que, en ocasiones, se quejó, pero que siempre excusó escudándose en su juventud³¹⁸.

Otros gestos propios del galanteo los vemos en las rondas musicales, es decir, en esa práctica masculina de traer músicos a cantar bajo las rejas de la ventana de la dama. Es lo que hace don Julián cuando cree que tiene posibilidades de conquistar a doña Isabel (esc. p.221). Por otro lado, las damas también saben qué hacer para atraer la atención del galán.

318En otras comedias hurtadianas como *Los empeños del mentir* también podemos encontrar este tipo de guiños personales: “¡Ay, cómo ha de hacer quejosa/ desatinos de celosa/ y desacuerdos de niña!”, vv. 838-840.

Leonor: ¿Cómo haré que llegue aquí?
Isabel: Dejando caer un guante,
 porque acuda y le levante (vv. 733-735)

Con este consejo, Isabel descubre a Leonor cuáles son las señas para comunicarse con los galanes discretamente. Y es que las mujeres sabían que sus galanes debían estar siempre dispuestos a servirlos, pues ellos vivían para satisfacerlas, tanto en sus necesidades como en sus más livianos caprichos. Este tipo de relación contrastaba con el desapego o con la frialdad con la que se pasaba a tratar a la mujer cuando se convertía en esposa. En ese momento, parece que perdía el atractivo que suscitaba siendo novia o amante³¹⁹. A este cambio, es al que se refiere en varias ocasiones Bernardo en la comedia:

Bernardo: digo, que traición se llama
 el casarse con la dama
 que se está queriendo bien.
Tía: ¿Traición casarse con ella?
Bernardo: Sí, traición se ha de llamar
 el casarse, que es tomar
 remedio de aborrecerla;
 y tan fino soy, que digo,
 que he de amarte hasta la muerte,
 y así, por no aborrecerte,
 no he de casarme contigo. (vv. 2626-2636)

A pesar del tono claramente burlón de Bernardo, el hecho de que no considere el himeneo la cima del amor, sino que más bien lo contrario, es decir, lo que acabaría por matarlo, no es solo una excusa, aunque pudiera parecerlo, para no contraer nupcias con la tía Aldonza, pues más adelante se reitera en este pensamiento al considerar otros enlaces como el de Leonor y el Montañés:

Bernardo: Tenga,
 con su mujer se lo coma,
 que un casado no se huelga. (vv. 3080-3082)

Desde el punto de vista de Bernardo, férreo opositor del matrimonio, la convivencia y el saberse del otro llevan al aborrecimiento. Por eso, su consejo y secreto para eternizar el amor es ser siempre amantes. Y es que el amor no era bendecido por el sacramento del matrimonio, ya que el desposorio se arreglaba por conveniencia, no por sentimientos.

³¹⁹Este cambio de actitud es el que Fernando de *El marido hace mujer* aconseja no manifestar a sus sobrinos nada más casarse.

En cuanto a qué tipo de amor se desarrolla en la comedia, valga decir que, además de reflejar ese “*galanteo* discreto y culto, que entretenía sin apasionar, y en el que la natural atracción de los sexos se velaba entre las gasas del formalismo y de la cortesía, el respeto y aún la retórica” (Lozón, 2004:166), también se refleja el amor cortés, es decir, aquel que expresaba el sentimiento amoroso de forma noble, sincera y caballeresca, y en el que la relación que se establecía entre el caballero y la dama era comparable a la del vasallaje. Este es el tipo de amor que encarnan don Juan y doña Isabel, pese a ser hidalgos y no un caballero y una dama de antaño.

Juan: Primera luz de mi vida,
del alma temprano dueño,
y de mis floridos años
prisión dulce en lazos tiernos.

...

No me mates, que soy tuyo,
que si vi tus ojos bellos
para quitarme la vida
llegan tarde los tormentos.
Si quieres satisfacciones,
A tus pies, señora, vengo,

...

Isabel: ¡Qué bien pareces quejoso!
Los hombres así están buenos,
que viven los confiados
en jurisdicción de necios. (vv. 2365-2384)

Juan: Y en fin, ¿cómo he de encargarme
de un sol, de un ángel, teniendo
posesión en pobre casa
y esperanza en rico pleito? (vv. 2541-2544)

Juan: Aunque me encuentren aquí
tu padre y tu primo ahora,
no hay más peligros, señora,
que vivir y estar sin ti. (vv. 2337-2340)

Así pues, aunque pocos, también hay “hidalgos urbanos y modernos” que nutren las palabras de amor que dedican a sus amadas (Juan e Isabel) con tópicos como “cárcel de amor”, *oculos sicarii*, *donna angelicata*, *religio amoris* o “locura de amor³²⁰” para demostrar su amor más sincero.

320Podemos observar la locura de amor en el “masoquismo” que subyace en el goce o en la complacencia de sentir dolor por amor o en el gusto de sufrir por el desdén de la amada.

Juan: Sin duda que Isabel me quiere menos.
Bernardo: ¿En qué lo echas de ver? ¡Notable cosa!
Juan: En que me ha parecido más hermosa. (vv. 3006-3008)

No obstante, otros personajes de la comedia también hacen un uso puntual de este lenguaje cortés-afectivo: unos como contrapunto cómico y burlesco de este tipo de amor, es decir, en contraste con el que se prodigan Juan e Isabel (Bernardo); y otros, aunque no como modo de conquista, sí como reflejo del comportamiento adecuado que el hombre debía tener con la dama (Montañés):

Tía: ¿Así os retiráis, Bernardo?
Bernardo: Muchísimo, dueño mío. (vv. 1619-1620)

Montañés: Mi fe con vos será eterna. (v. 3078)

El verso que pronuncia el Montañés una vez es aceptado por doña Leonor como prometido, no deja de estar enmarcado en el tópico de la *religio amoris* que, a su vez, se incluye dentro del código del amor cortés. Código que este personaje se ha negado a seguir, pues, fiel a sus principios, no quiere imitar a esos falsos galanes que fingen cortesía con el único fin de desposarse con alguna dama provechosa. Desde el principio de la pieza teatral, el Montañés se opone a rebajarse a las galanterías de la ciudad; sin embargo, al final, parece que decide utilizarlas. Esto, que a primera vista podría parecer un cambio de actitud en el personaje, en realidad, no lo es.

Para entender esta afirmación es importante observar la diferencia entre *galanteo* y *amor cortés*, diferencia que radica en que el primero es mucho más carnal y pasional que el segundo, más puro y ennoblecedor. Si consideramos este matiz diferenciador, no nos extrañará que de boca del Montañés puedan salir palabras propias de ese tipo de amor que ya existía y se prodigaba en los tiempos del Cid, época en la que, en diversas ocasiones, Hernán sitúa a su sobrino. Sin embargo, no lo veremos utilizar esas galanterías “urbanas” que, reflejo también de la forma de vida engañosa e interesada que llevan sus habitantes, tanto le molestan (“No es tierra para mi humor”, v. 1363); pues, del mismo modo que detesta los engaños o los juegos de apariencias (vv. 1979-1999), le repelen también esos amores superficiales con los que se entretienen los jóvenes.

Así pues, podríamos observar tres tipos de amor en *Cada loco con su tema*: el puro, reflejo del amor cortés (don Juan o el Montañés); el carnal, que busca la satisfacción sexual (don Julián o los criados); y el interesado, que busca el enriquecimiento a través de la conquista de la dama (Hernán o doña Leonor, que en el matrimonio espera encontrar comodidad). Todos ellos, amores con presencia en la capital de la corte de Felipe IV.

2.3.3.1. Recursos lingüísticos al servicio de la simbología amorosa

Si hay algo que caracteriza a Hurtado de Mendoza es su ingenio, el cual vierte con total astucia en sus piezas para dotar a cada una de las palabras utilizadas en sus comedias de un valor connotativo, cuyos mensajes pueden ser infinitos. Así pues, no debe sorprendernos la abundante presencia en *Cada loco con su tema* de metáforas, ambigüedades y juegos de palabras que obligan al espectador a no quedarse con el sentido literal de lo que pronuncian los personajes.

La constatación del uso del lenguaje conceptista junto al lirismo, cercano al culteranismo, que podemos observar en la dramaturgia hurtadiana, principalmente en aquellas escenas dedicadas al amor, en las que las declaraciones amorosas pasan por un proceso de depuración y de estilización de la lengua, hacen que sea especialmente interesante el análisis de la doble intencionalidad de determinadas palabras referentes al amor en *Cada loco con su tema*.

Doble significación que, aunque no siempre, mayoritariamente es heredera de los sentidos metafóricos que la lírica tradicional otorgó a determinados vocablos. Debido a esta herencia, palabras como “herida” pueden significar, tal como veremos en los siguientes versos, tanto lesión física como resultado de una afrenta (la de don Luis con el Montañés), como daño sentimental, concretamente, el que sufre don Juan al ver que muy posiblemente su amada Isabel se casará con otro hombre que no es él:

Isabel: ¿Mi primo don Luis herido?

Tía: ¿Tan gran herida el traidor
le dio? (vv. 1555-1558)

Bernardo: Poco hay que hacer,
ya es don Juan el mal herido. (vv. 1575-1576)

Asimismo, cuando encontramos la palabra “primo/a” debemos atender al juego hurtadiano de los dobles sentidos, pues llega a atribuirle hasta tres significados distintos. Por un lado, el de “hijo de un tío”, de ahí que Leonor e Isabel llamen “primo” al Montañés y a la inversa. Por otro lado, teniendo en cuenta los refranes “cuanto más primo más me arrimo” o “con achaque de primo, a la primita me arrimo” y sus definiciones (“Reprimenda a quienes abusan de la confianza de los parientes para sacar provecho” o “Despertares sexuales”), es evidente que Mendoza, en ocasiones, utiliza el sustantivo “primo” en el sentido de “aprovechados” (cuando hace referencia a don Luis o cuando el escudero dice que a Isabel y Leonor le van a salir multitud de primos) y, en muchas otras, en el de “amante” (don Juan).

<i>Isabel:</i>	Corazón de primo en primo	(v. 2869)
<i>Montañés:</i>	adore a su primo indiano	(v. 2295)
<i>Luis:</i>	una prima hermana mía	(v. 1213)

Algo similar sucede con la palabra “tía”, que tanto puede ser sinónimo de aquella deuda que es hermana de tu madre o padre, como referir a aquella persona que, como incitadora hacia el amor de Afrodita, intercede por ti en cuestiones amorosas con el fin de que salgas victorioso de tus propósitos.

Bernardo: ¡Oh, mundo, mundo! ¡Quién de ti se fía!
 ¡Ayer era hombre honrado y ya soy tía! (vv. 449-450)

Sin embargo, a veces, los dobles sentidos abarcan algo más que una simple palabra. Es el caso de la descripción de la caza de liebres y garzas.

Bernardo: Esta es garza, bien lo entiende,
 mas parece tortolilla. (vv. 1595-1596)

Bernardo: Yo liebre quiero a mi dama,
 y no garza a lo discreto,
 que las liebres, en efecto,
 son gente que tienen cama. (vv. 1317-1320)

Si en Lope de Vega la descripción de determinadas flores ocultan un significado mucho más profundo que ayuda a comprender el estado amoroso de los amantes, en *Cada loco con su tema* la mención de determinados animales nos indica diferentes tipos de damas.

Bajo este lenguaje simbólico, la garza representa a esa mujer elegante, que sabe guardar las formas de cara al exterior, pese a estar herida de amor; y que huye para ser partícipe del juego de persecución, caza y conquista del que tanto gusta y del que toda joven recatada debe formar parte, ya que las convenciones sociales obligan al sexo femenino a poner difícil la consumación del amor incluso cuando también es anhelado. Por su parte, la tortolilla simboliza al amante cándido, ingenuo e inexperto. Y, por último, la liebre, a esas mujeres menos sofisticadas que pueden presumir de su ligereza y que tienen un concepto del amor mucho más práctico.

Finalmente, respecto a los recursos lingüísticos utilizados en *Cada loco con su tema*, cabe mencionar el uso de diferentes registros según el personaje que interviene en cada momento. Mientras el lenguaje simbólico queda reservado para los amantes, el coloquial, directo y literal, es el que utilizarán los criados, incluso para conversar sobre temas tan elevados como el amor.

Luisa: ¿Cómo no le queman, siendo
 amante de la ley vieja?

Bernardo: ¿Hay tal agravio y tal deshonra?

...

 De la tía decir puedo
 que me ha llevado mi honra;
 mudo plática parece,
 o medrado tomajón³²¹. (vv. 2563-2570)

Luisa: Queda el picarón. (v. 2551)

Bernardo: ¿Podremos, de camarada,
 entretenernos un rato? (vv. 2556-2557)

Bernardo: Probarle un tantico deja. (v. 2561)

Como se puede observar, el amor entre criados es muy diferente al profesado entre ambos. Y es que la simbología, el lirismo y el embellecimiento del lenguaje, reflejo del sentimiento amoroso más respetuoso, puro y noble que se dedican las capas sociales más altas, no tiene nada que ver con el irrisorio, vulgar y picarón lenguaje de unos criados que entienden el amor como algo puramente sexual.

Ese amor práctico y placentero es el que representan Bernardo y Luisa, los cuales, como villanos, usan términos que bien podrían recordar al de los villancicos tradicionales, y viven un amor más cercano al que podrían ensalzar Sempronio y Pármeneo con Elicia y Areúsa de *La Celestina*, que al que encarnan Juan e Isabel. Tipo de amor, el de estos dos últimos, que a Bernardo le resulta ridículo, una pérdida de tiempo, y que critica en más de una ocasión, ya sea directamente manifestándole su opinión a don Juan, ya sea imitando paródicamente el modelo de conducta de su señor con la tía, la cual juega a ponerse celosa cuando ve a Bernardo coquetear con Luisa.

Tía: ¿Con una niña un mancebo
 tan sesudo? ¡Qué dolor! (vv. 2609-2610)

2.3.4. La extratextualidad de *Cada loco con su tema*

Si bien es una constante hurtadiana, no por ello es menos digna de estudio la extratextualidad presente en *Cada loco con su tema*. De hecho, es fundamental observar los referentes mendozianos presentes en cada una de sus comedias para comprenderlas mejor. Es por ello que en este epígrafe vamos a detenernos a analizar aquellas fuentes que influyen de manera más o menos directa y más o menos profunda en *Cada loco con su tema*.

³²¹Un tomajón es aquel que toma con frecuencia, facilidad o descaro.

2.3.4.1. Un donjuan fingido en favor del libre albedrío femenino

Una vez más nos encontramos con una comedia hurtadiana en la que aparece un personaje llamado Juan, así como múltiples guiños a la archiconocida pieza tirsiana cuyo protagonista es un hombre sin nombre llamado Juan.

Tal como vimos en “Un donjuan a lo Mendoza y el amor en *No hay amor donde hay agravio*”, la coincidencia en el antropónimo no implica que el personaje hurtadiano comparta el carácter y el comportamiento con el sexo femenino del protagonista tirsiano.

Y es que dicen que *el hábito no hace al monje* y, parafraseando el refrán, el nombre no determina una actitud. Así pues, aunque Juan sea el que lleve el nombre, quien realmente se comporta como un don Juan tirsiano es don Julián que, cuando, engañado, cree haber encendido el fuego de la pasión en Isabel, recordando esos *apartes* del hombre sin nombre de Tirso de Molina, se frota las manos ante la posibilidad de llevar a cabo una fineza.

Julián: (Agrádela, es entendida:
he de hacer una fineza
esta noche). (vv. 1704-1706)

Búsqueda del placer sin esfuerzo, ausencia de locura y enfermedad de amor, y cobardía a la hora de afrontar las obligaciones de un verdadero amante. Así pues, aunque no se dice explícitamente, atendiendo a su comportamiento soberbio y arrogante, don Julián parece que solo busca en las mujeres lo superficial (cuerpo, mejorar su estatus o, simplemente, el placer de agradar), por lo que está más próximo al don Juan tirsiano que el don Juan mendoziano. Sin embargo, paradójicamente, a quien acusan de burlador es a Juan, un personaje que encarna al amante fiel, sincero y puro de sentimientos. No obstante, la acusación es fruto de la traza de su amada doña Isabel, que urde la mentira de que ha sido engañada y burlada por él para que su padre, ya no solo le permita, sino que lo obligue a casarse con ella.

Isabel: Noble padre mío,
...
Don Juan de Guevara,
un gallardo joven,
flor de los mancebos,
Fénix de los hombres,
puso en mí los ojos,
fabricando entonces
solamente un alma
de dos corazones.

...
Con blanda violencias
robó (no te asombres)
del mayor cuidado
las tempranas flores.

...
De mi esposo, ¡ay, tristes!,
¡ay, hombres traidores!,
me dio la palabras
que atrevido rompe,
y teniendo en poco
mi sangre y mi dote,
que ya son ofensas
las obligaciones,
me deja burlada. (vv. 2889-2933)

Es la queja y el reclamo que burladas por el don Juan de Tirso, en especial Isabela³²², hacen al Rey buscando justicia: que cumpla su palabra.

Hernán: Has de casarte por fuerza
aunque te pese. (vv. 3030-3031)

Pero al don Juan de Mendoza no le pesa casarse con doña Isabel, como sí le hubiera pesado al de Tirso, sino que, todo lo contrario, está deseándolo; pero es tan “noble”, en el sentido más puro de la palabra, que, infravalorándose, considera que no es digno de ella, ya que no puede ofrecerle lo que merecería.

Como podemos observar, Isabel no se conforma ni se resigna a las imposiciones de su padre. Piensa y busca, así como doña Juan de *Don Gil de las calzas verdes*, la manera de cumplir con su albedrío y tumbar el de terceros; de modo que, pese a presentarse ante Hernán como una víctima, en realidad, es más “burladora”, como ella misma apunta, que ese don Juan al que, como tenían planeado, están acusando de lo que no es.

Bernardo: Señora doña Isabel, tenga paciencia,
que a mi señora doña Juana ahora
le quitaré el melindre y el empacho,
que un hombre de templado esté borracho. (vv. 3019-3020)

Isabel: Burlarme quiero, estoy de buen aire,
que lo que fue dolor será donaire. (vv. 3009-3010)

³²²De nuevo, no es una coincidencia que Hurtado ponga en boca de Isabel lo que la Isabel tirsiana en *El burlador de Sevilla*.

En este caso, el fin justifica los medios, y más si la burla, lejos de ser el resultado del simple capricho de engañar y de romper fuertes inexpugnables, viene movido por el amor, por un amor intenso como el que pudo sentir la Tisbea tirsiana, la joven pescadora que, como Isabel, vio nacer del mar el fuego más ardiente en su corazón.

Isabel: Era muy fácil templar
tanto mar, tan poco fuego. (vv. 228-229)

Estos versos remiten claramente a esa escena del *Burlador de Sevilla* que, a su vez, recuerda la llegada de Eneas por mar, lleno de fuego, despertando la pasión en Dido.

No obstante, estos guiños a Tirso de Molina no son los únicos que aparecen en *Cada loco son su tema*. Puede observarse una nueva reminiscencia y giro a la fuente en ese momento en el que Hernán, el Montañés y don Luis, a punta de espada y bajo amenazas, están anunciando a don Juan que ha de casarse con doña Isabel, aparece don Julián reclamando la mano de Isabel, la cual aparentemente se la entregó la noche anterior. En realidad, quien le dio palabra de matrimonio fue un escudero que le gastó una broma. En esa situación, Hernán dice:

¿Hay más don Juanes? (v. 3071)
Isabel, ¿tantos maridos?(v. 3089)

Guiños a esa lluvia de don Giles de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso y al papel tracista de doña Juana para conseguir sus propósitos³²³:

Caramanchel: ¿Don Gil estotro se llama?
A pares vienen los Giles.

323 Encontramos un guiño similar en los siguientes versos pertenecientes a *Los empeños del mentir*:

Teodoro: ¿Cómo te llamas?
Teresa: En cuanto
al nombre nada hay civil,
Teresa.
Teodoro: Y Teresa Gil
en el perseguirnos tanto. (vv. 770-773)

Teresa: No le he dicho, que al cuitado
le tengo mas desdeñado
que a los Martines el don. (vv. 2392-2394)

Caramanchel: ¿Otro Gil entra en la danza?
Don Giles llueve Dios hoy.

2.3.4.2. Locuras cervantinas en las manías hurtadianas

La presencia tirsiana en *Cada loco con su tema* no es la única extratextualidad que podemos identificar en la comedia. Sin tener que husmear demasiado, enseguida también podemos percibir una fuerte influencia cervantina en la configuración de algunos de sus personajes, más concretamente, en la conformación de sus manías, las cuales se asemejan en muchos aspectos a la locura quijotesca.

Y es que, así como don Quijote llevaba hasta el final sus pensamientos y se negaba a aceptar una realidad distinta a la que su ideario defendía, los personajes mendozianos se muestran tozudos y no ven más verdad que la suya; de modo que, por mucho que reciban consejos de sus parejas de viaje, las cuales actúan de forma similar al Sancho cervantino, no se cuestionarán la certeza de sus pensamientos, ni mucho menos darán su brazo a torcer en aquellas circunstancias que puedan poner en evidencia su desacierto. Así pues, Juan, el Montañés o Julián se resisten a aceptar las advertencias de Bernardo, Hernán y su criado respectivamente³²⁴.

Dicha estructura dual de los personajes podría recordar a la pareja cervantina, aunque con ciertas salvedades; pues, si bien los acompañantes de los considerados “locos” en *Cada loco con su tema* intentan, así como lo hace don Sancho con don Quijote, poner los pies en la tierra a sus compañeros, también es cierto que ningún miembro del tándem sufre en ningún momento un cambio importante de opinión como sí sucede con los personajes cervantinos. Por tanto, en este sentido distan bastante del modelo quijotesco; sin embargo, esto no quiere decir que la obra de Cervantes no sirviera como referente para la creación de la comedia hurtadiana, pues la esencia de ambas es muy similar: la crítica, a partir del humor, de la evolución de una sociedad cuyo progreso está cuestionado. No obstante, en esto también presentan una ligera diferencia. Mientras en la obra del salmantino el personaje “loco” y foco de las risas es el que representa la lucha por unos valores perdidos y anacrónicos, que el autor presenta con nostalgia, debido a que comparte el posicionamiento de su criatura literaria; por su parte, en *Cada loco con su tema*, los personajes considerados poco lúcidos no siempre defienden esos valores. Es el caso de don Julián, un “loco”

³²⁴Juan rechaza la solución que Bernardo le ofrece a su problema con doña Isabel, pues su moral no le permite entrar en el matrimonio por la Isla del Vicario; el Montañés no acepta los consejos de Hernán para conquistar a su hija, ya que su ascendencia y virtud deberían valer más que cualquier galantería o buen traje para atraer la atención de cualquier dama; y don Julián no quiere entender que, posiblemente, su criado le está mostrando la mala imagen que el exterior tiene sobre él con el fin de que pueda modificarla.

por pensarse el mejor ser vivo del planeta, concepto que no se basa en sus virtudes, sino que en su narcisismo; y por seguir el juego de apariencias de la sociedad. Por todo ello, resulta ridículo y sus valores, contrariamente a la misión otorgada a don Quijote por Cervantes, son reflejo, precisamente, de una realidad que nada tiene que ver con el ideal de su creador. Dejando a un lado a esta criatura mendoziana, la cual guarda más relación con los figurones o lindos, lo cual se analizará en uno de los capítulos incluidos en “Constantes dramáticas hurtadianas”, encontramos a don Juan y al Montañés. Ambos guardan similitudes con don Quijote, en el sentido de que defienden unos valores del pasado, que chocan con los de los nuevos tiempos, a los cuales aún no se han incorporado. De ahí que don Juan aún confíe en el buen amor y en la entrada al matrimonio por el camino correcto, y que el Montañés se ensalce un férreo defensor de los conceptos de honor y nobleza medievales. Los dos personajes parecen encontrarse fuera de lugar en la sociedad y, lo que es más quijotesco, parecen negarse a sumarse a la modernización del nuevo estilo de vida barroco, del que informan Bernardo y Hernán.

Bernardo: ¡Jesús, qué extraña locura! (v. 568)

Estas son las palabras que dedica Bernardo a don Juan cuando este le confiesa que, si Hernán no lo acepta como futuro marido de su hija, respetará su decisión y esperará lo que haga falta para casarse con doña Isabel; pero, bajo ningún concepto, la tomará como esposa a través de la Isla del Vicario, costumbre muy extendida en el siglo XVII y con la que Hurtado no debía comulgar, puesto que don Juan consigue sus objetivos sin tener que participar de esas nuevas maneras de actuación.

Sin embargo, aunque en don Juan podríamos defender la presencia de cierto aire cervantino, solo en el Montañés podemos corroborarlo.

Y es que, en ese mundo de fuerzas contrarias que conforman la sociedad madrileña moderna y, por tanto, el contexto de la comedia, encontramos al Montañés, un personaje que irrumpe en escena con su apariencia selvática y su sistema de valores de los tiempos del Cid, y que choca contra una realidad urbana y moderna³²⁵, que ni entiende ni quiere comprender. En ese sentido, recuerda, en cierto modo y manteniendo las distancias, a ese Alonso Quijano que encarna unos ideales que ya no perviven, puesto que han variado con el transcurso de los siglos.

Montañés: A fe de hidalgo. (v. 941)

325A través de los personajes, *Cada loco con su tema* refleja los tiempos del siglo XVII, una época en la que la oposición entre lo nuevo y lo viejo, el matrimonio forzado y el libre albedrío, la vida de corte y campestre, son una constante presente en los argumentos de toda comedia que pretenda, con mayor o menor intensidad, mostrar y/o criticar las costumbres sociales barrocas.

Su forma de hablar está desfasada, por lo que genera risas y, en ocasiones, puede resultar ridículo; de ahí que algunos, como R. Lanot y M. Vitse hayan visto en él a “un semifigurón, un hidalgo anticuado, pero que conserva las virtudes positivas que algunos cortesanos están perdiendo” (Arellano, 2004:122). Virtudes perdidas que refleja Hernán, el cual aconseja al Montañés no ser tan “loco” como para dejar pasar la oportunidad de pactar un matrimonio que puede ser de su interés.

Hernán: Ya salen, no seas loco³²⁶. (v. 2190)

Así pues, pese a su ruda apariencia e inicial irrupción inadecuada a las nuevas costumbres cortesanas, el rústico Montañés parece tener un mayor sentido del honor, de la sinceridad y de la generosidad que cualquier hidalgo de la época. Y es que, pese a que estas eran cualidades consideradas *conditio sine qua non* para todo hombre cortesano en los Siglos de Oro, cada vez eran menos los que las encarnaban. Por tanto, el personaje guarda una crítica implícita a todos ellos, la cual se lleva a cabo a partir del humor y de la sátira, pues quien parece un “loco” y un ser ridículo debido a su provincianismo, en realidad, es el más lúcido y quien tiene mejor concepto de justicia, de honor y de dignidad humana; puesto que defiende, por encima de sus propios intereses, el libre albedrío femenino, de lo cual también se abandera defensor Cervantes³²⁷.

¿Algo similar no es lo que le sucede a don Quijote? ¿Acaso no resulta un personaje irrisorio debido a que defiende motivos caballerescos totalmente discordantes con su entorno? ¿Y eso no fue lo que lo llevó a ganarse el sobrenombre de “loco”? Pues algo similar le ocurre al Montañés, un “loco” por querer seguir con unos valores ya obsoletos, concretamente los del Cid, personaje histórico con el que se le compara en más de una ocasión.

Hernán: ¿Cómo? ¿Es soberbio?
Criado: Es un Cid
 enojado. (vv. 857-858)

En este caso, la vinculación es directa; sin embargo, en otras ocasiones, la identificación puede ser más sutil: “vaya en buen hora lo hermoso”, v. 888. Con este verso, se podrían estar

326Son las palabras que Hernán pronuncia al ver que el Montañés se niega a “torcer la mano” (v. 2188) cuando el norteño rechaza venderse al interés.

327Cervantes, en la misma línea que Erasmo o que del León Hebreo de los *Diálogos*, defendía por encima de todo la libertad amorosa, y lo manifestó en su obra a partir del tratamiento que le daba a dicho tema en sus tragedias. Así, por ejemplo, en aquellas denominadas erróneas, como *El celoso extremeño*, se reflejaba cómo un error en la interpretación de una determinada realidad moral relacionada con el matrimonio, podía desembocar en tragedia. En cambio, en las piezas pertenecientes a la serie armónica, la concordia y el pacto desde la libertad de las partes implicadas en un tema relacionado con el libre albedrío llevaba a un final exitoso (*El Cautivo*).

“imitando” las fórmulas que en el *Cantar de Mio Cid* se utilizaban para referir a Rodrigo Díaz de Vivar: “el que en buen hora nació”.

Si consideramos todos estos aspectos, así como su naturaleza hidalga y la crítica subyacente que se esconde bajo el Montañés, podemos ver cierto paralelismo entre este y el Quijote de Cervantes, pues, si bien uno se quedó con los ideales cidianos nacidos donde surgió la hidalguía, el otro se quedó con los de los libros de caballerías aun siendo un sinsentido que llevaría a la mayoría a llamarlo loco.

Por otro lado, y ya intentando llevar al detalle la posible repercusión de la archiconocida parodia del manco de Lepanto en el dramaturgo cántabro, se podría comentar la probable intencionalidad de Hurtado de Mendoza a la hora de incluir en *Cada loco con su tema*, una de las comedias mendozianas con mayor presencia cervantina, a un personaje llamado Aldonza. Si bien el nombre *per se* no es un argumento lo suficientemente sólido como para defender que *Don Quijote de la Mancha* fuera una de las principales fuentes de inspiración para Hurtado en *Cada loco con su tema*, sí lo es cuando puede considerarse un guiño más dentro del conjunto de referencias que se hacen a la obra del maestro. Y es que en ambas obras Aldonza se muestra como un personaje que no es tratado como su condición obliga: en el *Quijote*, el caballero andante, hasta que sus ojos no le dejan ver la realidad, trata a Aldonza como a una dama (Dulcinea), a pesar de ser una fea y simple aldeana; y, en la comedia hurtadiana, la tía Aldonza (hermana de Hernán, el hidalgo enriquecido) es tratada ridículamente por Bernardo como si fuera su amada cuando, en realidad, la considera una vieja indeseable. En el primer caso, el trato se debe a esa “locura transitoria” de don Quijote, que, pese a todo, finalmente, le permitirá ver la realidad y tratar a Aldonza como lo que es, una villana; y, en el segundo, a las órdenes que como criado recibe Bernardo de su señor don Juan, el cual le pide que juegue a enamorar a la tía de su amada con el fin de que le ayude a favorecer su relación con Isabel. A pesar del fingimiento forzado, al final, Bernardo podrá quitarse la máscara y hablar a la tía sin el cuidado al que se había sometido.

Por último, para acabar de analizar la influencia cervantina en *Cada loco con su tema*, es necesario apuntar que *Don Quijote* no está presente tan solo en las similitudes que hemos observado hasta ahora en los distintos personajes relacionados, sino que también en el simple uso de la palabra *loco* para referir a ese estado de obcecación y de perseverancia en un ideal que va a contracorriente de la mayoría.

Leonor: ¡Ay, cómo en todo eres loca! (v. 1570)

Leonor: ¡Qué lástima! ¡Qué locura
que tenga tal hermosura
tan descalzos pensamientos! (vv. 310-312)

Juan: ¡Qué loco estás! (v. 362)

Isabel: ¡Qué fino y loco diría
con su loca brevedad (vv. 765-766)

No es casualidad que todo aquel que piensa distinto a otro decida llamar a ese otro que piensa de forma totalmente opuesta a él, loco. Y menos casual será calificar de loco a todo aquel ser extremado que actúa sin importarle lo que digan los demás. ¿Quizás es un residuo del libro más famoso de la historia de la literatura?

2.3.5. Similitudes y diferencias entre *Cada loco con su tema* y *Guárdate del agua mansa* de Calderón de la Barca

Si hasta el momento habíamos estudiado las fuentes de las que debió beber o los espejos en los que debió mirarse Hurtado de Mendoza a la hora de escribir *Cada loco con su tema*, ahora nos disponemos a analizar aquellas obras en las que el “aseado lego” dejó su huella. Y es que, pese a que la figura del poeta de corte por excelencia de Felipe IV quedó relegada y olvidada durante mucho tiempo, no fue ignorada ni infravalorada por sus coetáneos, los cuales supieron desde un primer momento apreciar su talento, cosa que los llevó a hacerle guiños en sus obras.

Este es el caso de Calderón de la Barca, el cual, tal como vimos en el epígrafe dedicado a las comedias palaciegas, puso el punto de mira en más de una comedia hurtadiana.

Para observar qué pudo tomar de *Cada loco con su tema* es necesario prestar especial atención a su obra *Guárdate del agua mansa*³²⁸, comedia que algunos críticos, como Crespo, han considerado que bebe de la pieza mendoziana, sobre todo, para la configuración de uno de sus personajes principales: Toribio Cuadrillos, el cual parece que presenta varias similitudes con el Montañés hurtadiano. No obstante, si se analizan ambas comedias con detenimiento, se pueden observar muchas otras similitudes, ya que la estructura argumental es básicamente la misma.

En las dos piezas dramáticas aparece un indiano (Hernán en *Cada loco con su tema* y Alonso en *Guárdate del agua mansa*) que regresa a Madrid enriquecido tras una larga estancia en las Indias, con intención de casar a sus hijas (Leonor e Isabel en la comedia de Mendoza, y Eugenia y Clara en la de Calderón) con su sobrino montañés del norte (el Montañés y Toribio, respectivamente)³²⁹. También en los dos casos, la decisión paterna no es aceptada de buen grado por

328Comedia escrita por Calderón entre 1648 y 1649, años en los que Mariana de Austria viajó hasta Madrid para contraer matrimonio con Felipe IV.

329En el caso de *Cada loco con su tema*, la figura del indiano tuvo tal éxito y se le dio tanta importancia que llegó a formar parte del título de la comedia: *Cada loco con su tema o el montañés indiano* (1728).

las futuras contrayentes, a las cuales no les convence la ejecutoria de su posible futuro esposo, por lo que rechazan la idea de desposarse con un hombre con un sistema de valores medieval, que nada tiene que ver con el de los apuestos galanes de la ciudad³³⁰. A esto hay que añadir que la argumentación de las dos hermanas de las comedias de Calderón y Hurtado de Mendoza para justificar su negativa no es más que una simple excusa, pues en realidad otros son los motivos de su oposición: en *Cada loco con su tema*, Isabel se rebela ante la idea de contraer matrimonio con el Montañés, porque ella siente interés por otro hombre llamado don Juan; y Leonor, porque quiere vivir los galanteos madrileños de la mano de jóvenes como don Julián. De forma muy paralela, Eugenia de *Guárdate del agua mansa* se muestra rebelde a la hora de aceptar la oferta de su padre, puesto que ella ya tiene otros pretendientes (Pedro y Juan); asimismo, Clara no quiere atarse a alguien que no sea Félix, el solterón que ha conseguido que cayera en sus garras de amor.

Ante el rechazo, los montañeses de ambas piezas no reaccionan bien, pues ¿cómo es posible que ya no se valore el rancio abolengo ni los códigos de honor que ellos conservan como un tesoro? Ambos, alejados de la zona urbana madrileña, no conocen las nuevas normas sociales ni se han adaptado a los nuevos tiempos; por tanto, aparecen en escena como seres, como poco, anticuados.

Pese a las similitudes relacionadas hasta el momento, no podemos decir que los dos personajes sean calcados, pues también encontramos algunas diferencias entre uno y otro. Si bien el sobrino de Hernán se muestra como un loco por querer seguir con unos patrones de conducta obsoletos y, casualmente, puede resultar un tanto irrisorio por su comportamiento; el de Alonso, se muestra siempre como un paleta ignorante y un celoso tan ridículo que, además de convertirlo en foco de burlas y críticas, lo lleva a ser agraviado por la dueña Mari-Nuño³³¹, la cual llega a abofetearlo. En estos extremos jamás se verá envuelto el Montañés de Mendoza.

Otra diferencia entre el montañés hurtadiano y el calderoniano podemos hallarla en la consecución o no del matrimonio. Si bien para ambos el concierto matrimonial podía suponer una importante mejora económica, pues no hay que olvidar que eran hidalgos empobrecidos, finalmente tan solo uno la consigue: el Montañés hurtadiano, puesto que este, siempre desde el desinterés y desde su férrea defensa del libre albedrío, acaba contrayendo matrimonio con doña Leonor, la cual libremente decide que será mejor marido un ser como el Montañés, cuyos valores son virtudes valiosas, que un don Julián veleta, egocéntrico e interesado. Algo similar acaba pensando doña Eugenia de *Guárdate del agua mansa*, la cual, tras haber coqueteado con sus pretendientes y haber

330Cabe destacar la importancia de que en ninguna de las dos obras analizadas la desobediencia femenina de la autoridad paterna acaba en un drama de honor y de sangre.

331Posiblemente, la dueña Mari-Nuño podría corresponderse con la figura de la tía en *Cada loco con su tema*.

rechazado a Toribio desde las alturas de la altivez y de la soberbia, acaba recapacitando y pidiéndole la mano, la cual ahora le será denegada por el ofendido montañés, que decidirá volver a sus tierras norteñas donde es comprendido. No obstante, este rechazo no implica que la dama vaya a quedar sin marido. Finalmente, Eugenia acaba la comedia casándose con don Juan de Mendoza, apellido que claramente es un guiño al autor que inspiró a Calderón su obra.

Dejando a un lado al personaje de la Montaña, centrémonos ahora en las hermanas de *Cada loco con su tema* y *Guárdate del agua mansa*, las cuales presentan algunos puntos en común. Y es que, así como en la comedia de Hurtado de Mendoza se nos presenta a una joven rebelde a la que le gusta participar de los juegos del galanteo (Leonor) y otra, cuyo enamoramiento no le permite abnegarse a aceptar lo que va en contra de su libre albedrío (Isabel); en la de Calderón también encontramos a una joven abiertamente insumisa, culta³³² y, como ella misma dice, ruidosa.

Eugenia: las mujeres
 como yo, puestas en salvo,
 si se esparcen y divierten,
 es para aquesto no más;
 que amor bachiller no tiene
 más fondo que solo el ruido.
 ...
 porque el riesgo
 el agua mansa le tiene. (vv. 2362-2383)

Y, como contrapartida, aparece su hermana Clara, la cual se muestra mansa, callada y, como su propio nombre indica, clara, en el sentido de que parece que nunca esconde nada; cuando, en realidad, no es así, pues, al igual que Eugenia, también disfruta a escondidas de todo lo que a esta se le reprocha. De ahí el motivo del título de la pieza calderoniana, pues, como diría la rebelde de la obra, *perro ladrador poco mordedor*; sin embargo, *no te fíes de las falsas apariencias*.

Si bien los temas tratados no son exactamente los mismos en las comedias hurtadiana y calderonina, pues, por ejemplo, en *Cada loco con su tema* no se incluye el asunto del peligro de la educación femenina que sí aparece en *Guárdate del agua mansa*; sí lo es la estructuración de estos, puesto que se busca la confrontación de dos maneras opuestas de entender una misma materia. Así pues, en *Cada loco con su tema* Leonor defiende el matrimonio con quien pueda ofrecerle comodidad y, por tanto, con quien ande a caballo; y, por el contrario, Isabel prefiere a un hombre bueno, aunque ande a pie y tenga que renunciar a las comodidades que ofrece el dinero. De igual manera, en *Guárdate del agua mansa* se oponen dos estilos de actuación ante una misma situación: ser ruidosa y previsible (Eugenia), o callada e imprevisible (Clara).

332La posesión de estudios del sexo femenino se presenta en la comedia como un peligro. Así se lo hace ver la dueña Mari-Nuño a don Alonso.

En cualquier caso, ambos autores persiguen un fin similar: hacer una reflexión sobre las apariencias y las nuevas formas de vida urbana del siglo XVII. No obstante, como venimos viendo a lo largo de este epígrafe, no lo harán exactamente igual, puesto que los dramaturgos barrocos apuestan por la *imitatio*, pero no por la copia sin más³³³.

2.3.6. Estudio comparativo de *Cada loco con su tema* y *El lindo don Diego*

Si bien las similitudes entre la pieza hurtadiana y la calderoniana son evidentes y han sido, incluso, estudiadas en algún artículo³³⁴, no lo han sido tanto las que pueden establecerse entre *Cada loco con su tema* y *El lindo don Diego*. Es cierto que algún estudioso ha hecho notar una cierta reminiscencia entre don Diego de la comedia de Moreto y don Julián de la de Hurtado de Mendoza, pero se ha olvidado de apuntar tantas otras que apoyarían la tesis del conocimiento y de la influencia del dramaturgo cántabro en el madrileño perteneciente a la escuela de Calderón.

El primer punto en común entre ambas piezas lo encontramos al comienzo de las obras: el anuncio del compromiso de dos jóvenes hermanas, que no están de acuerdo con la decisión que han tomado sus padres, pues, sin consultarles, les han escogido un marido que no aman. En la comedia hurtadiana, Isabel no quiere aceptar en matrimonio al Montañés porque está enamorada de don Juan, y Leonor rechaza a su primo de la Montaña porque prefiere a un hombre que pueda aportarle comodidad como podría ser el presuntuoso don Julián. De forma muy similar, en la pieza de Agustín Moreto, a Leonor le gustaría declinar la petición de don Mendo, puesto que preferiría contraer matrimonio con don Diego, un galán de lindo comportamiento, muy parecido al que caracteriza al Julián mendoziano; y a Inés le encantaría rehusar el desposorio con don Diego, al que considera un ser insoportable y vanidoso que nada tiene que ver con sus ideales, los cuales sí posee su amado don Juan. En las dos piezas encontramos un padre que ejerce su derecho a concertar el matrimonio que, según él, más conviene a sus hijas y a su familia³³⁵, y a dos jóvenes disgustadas ante tales circunstancias. También en ambas encontramos la confrontación de los gustos de la

333Mientras en la comedia de Hurtado de Mendoza podemos percibir una intención crítica y el posicionamiento del dramaturgo ante las ideas que expone (*reprobatio*), en la pieza de Calderón observamos una tendencia a la reflexión y a la muestra del comportamiento en unos tiempos en los que lo que determina tu éxito es tu creatividad por encima de tu virtud y linaje.

334Ontiveros, Adriana, “*El agua mansa* y la reescritura en la comedia de capa y espada de Calderón”, en *Anuario calderoniano*, 6, 2013, pp. 199-209.

335Es curioso, a la vez que nada casual, que el nombre del padre de las jóvenes casaderas de la pieza de Moreto coincida con el personaje encargado de concertar los matrimonios y, por tanto, responsable de la conservación del honor y de la honra familiar, de otra obra hurtadiana que parte de una situación similar a la que recrean Leonor e Inés de *El lindo don Diego*, y Leonor e Isabel de *Cada loco con su tema*. Nos estamos refiriendo a don Tello, hermano de doña Elvira de *Los empeños del mentir*.

época, es decir, a través de las damas llamadas Leonor de Moreto y Hurtado de Mendoza, se nos desvela la inclinación de muchas mujeres del siglo XVII por los hombres atildados y adinerados; en cambio, mediante Inés e Isabel, las cuales comparten el amor por un galán llamado Juan, se nos muestra la otra cara de la moneda social, esto es, el gusto por los hombres sencillos y virtuosos que anteponen el amor puro a los juegos fingidos del galanteo. Fingimientos y falsas apariencias que representan don Julián y don Diego, los cuales regalan palabras de amor que rápidamente se desvanecen en cuanto su piel corre peligro. Por tanto, ensalzan un sentimiento amoroso volátil y ficticio, y representan un hombre que nada tiene que ver con el de los caballeros de antaño, los cuales eran capaces de batirse en duelo por su amada y que no sabían lo que era la cobardía. Cosa que sí conocen bien los “lindos” de *Cada loco con su tema* y de *El lindo don Diego*, quienes, cuando se ven envueltos en trifulcas, rehuyen el enfrentamiento: don Julián retira raudo los músicos de la ventana de la dama cuando el Montañés lo amenaza, y don Diego hace creer a don Mendo que don Juan ama a Leonor con el fin de que ambos se enfrenten por ella y don Juan se olvide de batirse en duelo con él. Como podemos observar, para ellos, la dama no está por encima de su persona. Su egolatría les impide querer al prójimo más que a sí mismos, por lo que no se avergüenzan de su medrosía, pues no es más que una forma de autoprotección. Así pues, lo que los demás puedan decir de ellos no les importa, de ahí que cualquier crítica o rechazo lo achaquen a la envidia o a la intimidación que causa su belleza extrema.

En definitiva, *El lindo don Diego* guarda importantes similitudes con *Cada loco con su tema*, lo cual podría indicarnos, como mínimo, el conocimiento de la dramaturgia mendoziana por parte de Calderón y de otros miembros de su escuela, lo cual apenas ha sido mencionado en las historias de la literatura, pese a la importancia de ir descubriendo intertextualidades en las obras de autores contemporáneos que permitan acabar de descifrar los complejos entresijos del panorama teatral barroco.

2.4. *Celos sin saber de quién*

Como sucedía en *No hay amor donde hay agravio*, fuera de la inclusión en los catálogos generales sobre la dramaturgia de Hurtado de Mendoza, no hay comentarios ni estudios sobre *Celos sin saber de quién*, una comedia de la que solo se conserva copia en el British Museum, sin datar, y que estudiosos, como Davies o Falconieri³³⁶, la sitúan entre 1630 y 1632.

336 En su prólogo sigue la propuesta de Davies y añade que gira en torno a problemas matrimoniales.

Si bien podríamos concordar con Davies la adscripción de la pieza al segundo período dramático hurtadiano debido a la ambientación madrileña, a la presencia de comicidad en personajes que no son los graciosos o al predominio de temáticas como el matrimonio, muy arraigadas al segundo ciclo mendoziano; no nos atrevemos a aventurarnos a suscribir la fecha de 1632 propuesta por Davies, la cual coincide con la fiesta celebrada con motivo del juramento del príncipe Baltasar Carlos.

Como él mismo apunta en “A chronology of Antonio de Mendoza’s plays”, *Celos sin saber de quién* no presenta evidencias concluyentes que permitan al estudioso decantarse por una fecha concreta. De hecho, las pocas pistas que podemos rastrear en la comedia tan solo nos permiten intuir y marcar el lapso de tiempo en el que pudo escribirse, que no es poco, pero en ningún caso precisar un año exacto. De ahí que nos ciñamos a defender que pudo componerse entre 1630 y 1632, y que no apostemos únicamente por 1632. No obstante, tras analizar con detalle la pieza, podríamos puntualizar la propuesta de Davies y asegurar que Hurtado de Mendoza no escribió su obra antes de 1631. Las referencias en *Celos sin saber de quién* a un matrimonio concertado entre una tal María y un tal Rodrigo de Mendoza nos llevan a pensar en el enlace contraído en 1631 entre Antonio Hurtado de Mendoza y Clara María de Ocón Coalla y Córdoba; por lo que la pieza no pudo haberse escrito antes del “enviudamiento” del dramaturgo.

El personaje de María es joven, bello y posee buena dote, características de las que también podía presumir la nueva esposa de Hurtado de Mendoza, a la cual le concertaron el matrimonio con el poeta dramático, alguien mucho mayor que ella, sin consultarle su gusto. De esa experiencia vital personal se hace eco el autor de *Celos sin saber de quién* a través de su *alter ego* Rodrigo de Mendoza, quien defiende, como el personaje real, el libre albedrío a la hora de escoger compañero de vida.

Como puede observarse, muchos son los paralelismos que presentan los personajes ficticios con los reales, así que no hay duda de que guardan una estrecha relación y que refieren a unos hechos que acaecieron alrededor de 1631, motivo por el que situamos la pieza por esos años. Años en los que Hurtado de Mendoza andaba preocupado por el viraje en las costumbres de la sociedad madrileña y que se ve reflejado, principalmente, en el tratamiento del tema del amor y de las nupcias, pilares fundamentales sobre los que se construye la comedia, en *Celos sin saber de quién*.

2.4.1. El tratamiento hurtadiano de un tema universal

Si hay un tema que se ha repetido hasta la saciedad en la literatura, ese es el del amor, un tema universal que siempre suscitó tal interés que se convirtió en el ingrediente indispensable de

cualquier obra que quisiera cosechar éxitos. Así nos lo ha demostrado la historia, la cual nos informa del triunfo de la temática amorosa en todos los géneros literarios. Véase, por ejemplo, en la lírica, el éxito de los villancicos, de las jarchas, de la lírica provenzal o de los romances, que principalmente recogen los pasajes relacionados con el amor de los cantares de gesta, por encima del de las odas u otros subgéneros poéticos. De todo ello debió percatarse el visionario Lope de Vega, el cual entendió que el amor también sería el señuelo perfecto para conseguir la plena atención del auditorio en el teatro; de ahí que, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, aconsejara a todos los dramaturgos que aspiraran a ser aplaudidos, que incluyeran alguna historia amorosa en sus piezas, aunque este no fuera su tema principal. Solo así conseguirían que la impaciencia, el desinterés o el aburrimiento no se apoderaran de sus espectadores. De modo que, siguiendo el consejo y ejemplo del maestro, los poetas dramáticos barrocos añadieron en todas sus comedias elementos amorosos, aunque cada uno según entendía dicho sentimiento o según la finalidad que perseguía con su creación. Y es que, pese a que, como ya hemos dicho, el amor es un tema recurrente de todos los tiempos y de todas las culturas, nunca se trata exactamente igual, puesto que el enfoque varía según la filosofía de la época o de la cosmovisión del autor.

Teniendo en cuenta todo esto, a continuación, nos disponemos a analizar el tratamiento que Hurtado de Mendoza hace de un tema universal como es el amor, uno de los puntales temáticos sobre los que se construye *Celos sin saber de quién*.

2.4.1.1. El loco amor: una fuente de desconfianza y melancolía, o arma del cortejo “fingido” en el galanteo

Haciéndose eco del concepto amoroso occidental, Hurtado de Mendoza inicia *Celos sin saber de quién* con un enamoramiento fruto del flechazo³³⁷, del amor a primera vista, ese que

337 *Marcela*: ¿No le conociste?
Leonor: No.
 Conocí lo que merece.
Marcela: Forastero me parece.
Leonor: No seré natural yo.
Marcela: Galán de camino está.
Leonor: Ya, Marcela, lo lloré.
Marcela: Importante a ti.
Leonor: No sé,
 si se viene o si se va.
Marcela: Preguntémoslo a un criado.
 Tiempla tu desasosiego. (f. 1r)

Por un lado, se repite el tema del merecimiento del amor, ya tratado en *Más merece quien más ama*; y, por otro lado, se introduce por primera vez en el teatro mendoziano, el tema del extranjero. Si en el teatro barroco se criticaba la figura del forastero, parece que Hurtado, con el comentario de Leonor “No seré natural yo”, pone en entredicho esa idea, pues... ¿quién es original y puro de un único lugar? Por último,

Cupido despierta en el corazón de quien recibe la flecha de oro extraída de su carcaj; ese amor tan repentino como irremediable que enloquece y que hace perder el *oremus* a quien lo “padece”. Y digo padece porque los médicos de la época llegaron a considerar el amor una enfermedad difícil de curar y grave, cuyos efectos causaban estragos en quienes lo sentían, tanto físicos, por la falta de apetito o la imposibilidad de conciliar el sueño; como psíquicos, puesto que hacía perder el juicio del enamorado.

Rodrigo: Loco estoy. (f. 8r)

Esta locura de amor es la que siente la mayor parte de los personajes de *Celos sin saber de quién* y de la que, aparentemente de forma paradójica, no quieren sanar, puesto que la cura del amor sería sinónimo de alta traición al sentimiento amoroso y al amado.

Celia: ¿Tanto estimas tu dolor,
que porque le ha de templar,
no nos le quieres contar?

María: Ay, Celia, que tengo amor.
Ya lo dije y no templó
la pena que siento en mí;
gusto al decirlo sentí,
mas tan amor se quedó.

Celia: ¿Que enferma de amor estás? (f. 3r)

Cristóbal: Tiene en martirios de amor (f. 7r)

Rodrigo: que se ha de ofender mi amor
si de él pretendo sanar

...

Cura quieren que me den
vuestros ojos, siendo tales
los que han causado mis males,
que estoy con mis males bien. (f. 9r)

Lo vemos en María, la cual cayó enferma y en las garras de la melancolía tras ver el retrato de Rodrigo; en Diego, que es capaz de desobedecer a su padre por amor; en Rodrigo, que, tras ver el retrato de María, deja Granada para ir en su búsqueda³³⁸; o en Leonor, que, nada más ver de soslayo a don Rodrigo corriendo a caballo, se le despierta tal obsesión por ese caballero cuyo nombre desconoce, que decide olvidar y sustituir a su primer amor (Diego) por el nuevo Narciso Andaluz, denominación que le otorga Diego a don Rodrigo.

hacer hincapié en la intranquilidad que despierta amor cuando no se sabe su correspondencia.

338Recuerda a Felisardo de *Más merece quien más ama* que también viaja para ver a la Princesa en persona y comprobar la belleza de su retrato.

En todos ellos, el amor, ese que les ha entrado por la vista (ya sea en persona, ya sea a través de un retrato: *María*: porque el deudo no dejó/ que empezase a tratar nada./ Su respuesta y su retrato/ me trujeron.../ .../ Diole a mi padre y yo Celia/ se lo hurté, porque ignoraba/ que en las manos del amor,/ plumas y pinceles matan, f. 4v³³⁹; *María*: Ese es quien llevó la palma/ de mi amor, ese el ingrato/ que envió sobre un retrato/ a que le diesen mi alma; o *María*: sin saber de quién es,/ Celia este retrato es/ toda mi vida y mi muerte., f. 4r) y que les ha grabado la imagen y el alma del amado en su interior (*Cristóbal*: que si en tanto amor te empeñas³⁴⁰/ .../ quien retrata en su memoria,/ cuantas ve cada momento, f. 5r) les ha trastornado, por lo que no cabe nada más que el enamorado en su mente, cosa que les lleva a cometer necedades. Es el caso de Leonor que, tras ver a Rodrigo en una carrera de caballos, decide sustituir a don Diego en su corazón.

Leonor: Marcela, si yo pudiera,
tantas almas le ofreciera,
como él le dio a su caballo. (f. 1v)

Marcela: Viento pareció el caballo³⁴¹.
Leonor: No, Marcela, solo creo
que le igualó mi deseo,
cuando le arrojó a estimarlo.
Marcela: ¿Tan presto tanto querer? (f. 1v)

Leonor: Marcela, el amor se iguala
con la pólvora (amor ciego)
que antes que en la vista el fuego
pone en la herida la bala
...
¿Cómo (dime) he de quererle,
si hallé llegando a mirarle,
la privación de alcanzarle
junto al miedo de él perderle? (f. 1v)

Marcela: ¿Y con Diego?
Leonor: Que se abraze.
Marcela: ¿Ya no temes que se case?
Leonor: No, como no sea conmigo.

339 Se recrea el tópico de morir de amor.

340 Ese retrato en la memoria remite a la impresión del alma de la amada en el enamorado.

341 En Federico García Lorca, autor que toma símbolos de la tradición popular, el caballo simboliza la pasión, el misterio, el fuego destructor y triunfador, así como los deseos exaltados. Todos estos significados clásicos son los que podemos identificar en el uso de la palabra *caballo* por parte de Leonor, ya que el jinete que lleva en su lomo el animal, despierta la llama de la pasión, a la vez que genera misterio, pues la joven dama desconoce su identidad. Por otro lado, cabe mencionar la alusión al concepto sintagmático “caballo de viento”, surgido en las religiones chamánicas de Asia, el cual funciona como una alegoría del alma humana, alma que se imprime en quien se enamora abrasándolo de amor, como le sucede a Leonor.

Marcela: ¿Si se venga?
Leonor: Así ofendidos
no hay cuatro amantes vengados. (f. 1v)

Marcela: ¿Cómo por este le dejas?
Leonor: No es tan galán y es más mío.
Marcela: ¿No es él (di) tu amor primero?
Leonor: No, el que tuvo su lugar. (f. 1r)

El amor flashea, obnubila, aliena (*Rodrigo:* Dado mi amor, sin sosiego,/ sin alma os vengo a buscar./ *Leonor:* Mis celos viene a esforzar, f. 14v), se enquistada sin que apenas nos demos cuenta, y nos hiere, nos acobarda por el temor a ser rechazados, despierta desconfianzas y celos, y nos somete al amado que custodia la prisión en la que nos ha encarcelado amor. Así pues, en *Celos sin saber de quién* se desarrolla un concepto amoroso que combina el amor cortesano (vasallaje), el neoplatonismo y el petrarquismo (alma, bien, belleza), lo cual hemos podido rastrear en todas las piezas hurtadianas. Lo que se añade como novedad es el efecto melancólico del amor.

Celia: Dada, señor, a su melancolía;
ni admite compañía ni consuelo. (f. 3v)

Pedro: confuso estoy, consulto los doctores,
ni averiguo su mal, ni es mal de amores. (f. 3v)

Celia: Nunca tal he averiguado.
Entre sí suele hablar, siempre la escucho;
mas no la entiendo nada, y habla mucho.
Lamenta con suspiros bien extraños
tantos disgustos en tan pocos años. (f. 3v)

María: Tengo una melancolía,
que es sin duda enfermedad.
La causa queréis que la cuente,
y no conozco, señor,
mas la causa que algún humor,
de que nace este accidente. (f. 3r)

Pedro: Si es vuestro mal, hija mía,
no sé qué melancolía,
que Hipocondríaco llaman.

María: ¿Hacéis de mi mal desprecios?
Que este llegó a mis oídos,
por achaque de entendidos,
que se le fingen los necios.

...
... así tiene la Corte
llena de enfermos adrede.

Pedro: ¿Qué será?

María: Solo me atrevo
a decir que me averiguo
una tristeza a lo antiguo,

sin invención a lo nuevo.

...
que entre tantas novedades,
se inventan enfermedades³⁴².

(f. 9r)

La melancolía (del griego *μελαγχολία*, formada de *μελας* = negro y de *χολης* = bilis), como el amor, era considerada una enfermedad con consecuencias nefastas para el ser humano. Asimismo, era uno de los cuatro humores³⁴³ establecidos por Hipócrates, médico griego que concluyó que el desequilibrio de cualquiera de ellos podía predisponer a sufrir diferentes dolencias. La acedia, concretamente, era causada por preponderancia de bilis negra³⁴⁴, lo cual dotaba de una personalidad triste y sensible, propia, como defendía Aristóteles, de los hombres excepcionales, esos que poseen la lucidez y el genio suficiente como para lograr el éxito, aunque no siempre sean capaces de alcanzarlo. No obstante, con el paso del tiempo, la melancolía dejó de referir exclusivamente a un tipo de carácter para pasar a denominar el estado general en el que se vio sumido un país entero: España, el cual, si bien había gozado en el pasado del esplendor que le brindó su temible ejército (la Armada Invencible), en el siglo XVII sufría la derrota más absoluta tanto en el terreno económico, social y político, como en el moral. Todo ello, generó un sentimiento de tristeza colectivo y propició la aparición de una visión pesimista del mundo, una desilusión y desconfianza, y un malestar generalizado que ensombreció a la sociedad barroca española, la cual se vio azotada, bajo el reinado de Felipe IV, por la melancolía, el mal español que les quitó la esperanza y la alegría del siglo anterior, y que les empujó a buscar en lo misterioso, fantástico, lejano, ilusorio y banal, una forma de evasión que les permitiera resistir a la desolación del nihilismo que se había apoderado de sus mentes.

Esa falta de fe, ese no creer en nada, esa desesperanza que desconsuela y que sume en la tristeza que vive la sociedad del XVII, es lo que Hurtado traslada a su comedia a través de sus personajes mediante el amor, un sentimiento que permite, sin poner en evidencia ni ofender a quien

342 Entre los juegos amorosos del siglo XVII se encontraba el de fingirse melancólico por una dama con el fin de exagerar su amor y “obligarle” a recibir favores.

343 La teoría humoral de Hipócrates fue dada por buena hasta la llegada de la medicina moderna a mediados del siglo XIX. Los cuatro humores eran la bilis negra, la bilis amarilla, la flema y la sangre. Según si se tenía exceso de uno u otro, se poseía un carácter melancólico (identificado con el otoño, la tierra y el hielo), colérico (idealista, fácil de enojar y relacionado con el verano y el fuego), racional (calmado y caracterizado por el invierno y el agua) o sanguíneo (valiente, amoroso, esperanzado y relacionado con la primavera y el aire), respectivamente.

344 La bilis negra es un líquido que circula por el cuerpo humano, que causa desesperación, a la vez que dota de una gran fuerza imaginativa.

ofrece el sustento, reflejar un sentir general y muy característico de la época en la que se enmarca su creación: el Barroco.

En *Celos sin saber de quién*, María es el personaje enfermo de melancolía y por el que sus allegados sufren, pues temen que desarrolle males peores de los que padece. Es por eso que buscan maneras con las que sacarla de la angustiada acedia. Sus soluciones, principalmente, se basan en los tratamientos que Robert Burlón propuso en 1621 en *La anatomía de la melancolía*. Entre los remedios propuestos, destaca recurrir a la música divina, lo cual ya fue utilizado por Hurtado en *No hay amor donde hay agravio*, donde la dama solicita a su criada Laura que le cante para evadirse del dolor de amor; y es utilizado, nuevamente, en *Celos sin saber de quién*, donde don Pedro, el padre de María³⁴⁵, aconseja a su hija oír música, ir al teatro, incluso salir con manto por esos lugares dados al galanteo, para curar su tristeza.

Pedro: Busca algún divertimento,
sal de cada, que no es justo
cerrar las puertas al gusto.

Celia: Mas el coche la entristece.

Pedro: Sal con Celia a pie, si quieres,
que el manto de las mujeres,
harto disimulo ofrece.
Oye músicas. ..

....
Ve Comedias... (f. 3r)

Sin embargo, el mejor remedio a la melancolía amorosa es la presencia o correspondencia del amado.

María: ¿Cuál es vuestra medicina?

Leonor: La misma que vuestro mal³⁴⁶. (f. 12v)

Pedro: ¡Oh, si le diese salud!

Rodrigo: Volver en vos, escuchar
mis ansias. Quiera el amor
hacerme vuestro doctor,
ya que sois mi enfermedad.

345 Don Rodrigo también es denominado en alguna ocasión melancólico.

Cristóbal: Llégate acá don Rodrigo,
deja la melancolía. (f. 9r)

346 En esto versos, se lleva a cabo un juego de contrarios, pues el remedio de una (la correspondencia amorosa) es el mal de la otra (ver que su amado corresponde a otra).

Pedro: La salud agradece
a este caballero.
Cristóbal: A mí,
después de Dios, yo os la di. (f. 11r)

María: Apriétame el corazón,
padre, la melancolía
y da conmigo en el suelo. (f. 11r)

Leonor: Caballero enamorado,
...
He estado buscándoos medio
en dolor tan desigual;
pero tiene vuestro mal.
Ay, si fuera yo el remedio (*Aparte*)

Leonor: Dejad averiguaciones
señor, en sucesos tales,
que en casadas principales
ofenden las pretensiones.
...
Quizá el remedio os dará
quien os avisó del daño.
(f. 8r)

Celia: Él te quitará esa pena. (f. 11v)

No obstante, a veces, el remedio de la correspondencia amorosa no es posible porque se materializa el refrán “yo por vos y vos por otro:

Diego: Dueño hermoso, en quien bendigo
mi dulce prisión dichosa.
Leonor: ¡Ay, Dios, qué gustosa cosa,
a decirlo don Rodrigo! (f. 7r)

Es en ese momento cuando aparecen los celos y se aviva la invención para tejer industrias³⁴⁷ que permitan alcanzar a quien se desea, pues el que algo quiere, algo le cuesta, y quién mejor que uno mismo para defender sus propios intereses.

Leonor: que yo quisiera tener
mando en esa enfermedad. (f. 9r)

Control que solo es posible trazando y manipulando el entorno en su propio beneficio. Lo vemos, sobre todo, en María y en Leonor:

³⁴⁷Según los preceptos de Lope de Vega, las damas de las comedias de enredo eran las que podían permitirse trazar.

Celia: Haces muy bien, por tu vida,
el papel de la fingida.

María: Fingí inclinación de andar,
porque un galán parecido
a mi retrato querido
vi junto al coche pasar.

María: ... he creído
que podré hacerle bajar,
para volverle a mirar
con el desmayo fingido. (f. 9r)

María: Sólo sé yo
lo que puede una criada. (f. 10v)

María: Dale a mi padre a entender
lo que te dije primero.
Y antes de que dejen la calle.

Pedro: Hija

María: ¡Ay, Dios!

Pedro: Se desmayó?

Celia: Esto allá otra vez le dio;
y un hombre quiero llamarle.
Siéntala, señor, que aquí
voy, que a la puerta quedaba. (f. 11v)

Celia: ¿Hase vuelto a desmayar? (f. 11r)

Cristobal: Si este amante ha merecido
la inclinación que os desea
y para dejar que os vea
el desmayo habéis fingido

...

Mientras que la industria mía
vuelve a hacer que os llegue a hablar. (f. 11r)

Leonor: ¿Que otro desmayo fingió? (f. 11r)

Diego: Mal haya mi sufrimiento,
que a tan necio fingimiento
ofrezca crédito yo. (f. 14r)

María finge vahídos, engaña a su padre con la ayuda de su criada Celia y se hace pasar por quien no es (por una criada) para propiciar el acercamiento de don Rodrigo. Por su parte, Leonor, que se da cuenta de las jugadas de María:

Leonor: sé que hay aquí quien lo cura / y véngome a desmayar

Marcela: ¡Ay, señora!

Leonor: ¿Qué?

Marcela: Don Diego.

Leonor: Disimula y ten sosiego.

Marcela: ¿Qué has de hacer?

Leonor: Remedio tiene³⁴⁸. (f. 12v)

348En estos versos, Leonor hace referencia a que el amor es una enfermedad que solo puede curar el amado con su presencia.

No obstante, con la presencia de don Diego se trunca la industria; así que se ve en la obligación de ir tejiendo otras sobre la marcha, así como hacían los mentirosos de *Los empeños del mentir*.

Marcela: Buena es la ignorancia ahora,
faltándole a mi señora,
un perrillo como un oro.
El faldero más pulido,
más hermoso, más peinado,
que pisó jamás estrado;
Y como hermoso, querido.

Diego: ¿Qué es esto Leonor?

Leonor: Traidor,
tus engaños, tus mentiras,
¿eres tú quien tierno admiras
la firmeza y el amor?
¿Es esta la dama bella,
cuyo retrato hoy y ayer
fingiste no conocer
porque te casas con ella?
Todo lo sé, mis recelos
me dijeron mis enojos. (f. 12v)

Diego: Fingírate la ofendida.
¡Más que me espanto! ¿Quién duda
que a ser mudable te ayuda
la noticia de querida?
Qué rendida siempre veo
la posesión al desdén. (f. 12r)

Leonor: Ah, enemigo, que a mi engaño (*Aparte*)
dan tus celos el castigo.
(*Enséñale el retrato*)
¿No es esta la dama?

Rodrigo: Sí.

Leonor: Pues el que a mí me la dio
anoche se desposó
con ella.

...
Rodrigo: que hallo mi amor desdeñado
primero que conocido. (f. 8r)

Leonor se hace la ofendida ante don Diego y se finge su víctima, pues se presenta como una dama burlada por un don Diego que supuestamente la está adulando y galanteando a la vez que está a punto de casarse con otra joven; hace creer a Rodrigo que su amada ya se ha casado y que llega

tarde para comprometerse con ella; hará creer a don Diego³⁴⁹ que impedirá su matrimonio con María con el fin de que se case con ella y quitarse de encima a su competencia en la conquista de don Rodrigo, y mentirá a María para que vea con malos ojos a Rodrigo:

Rodrigo: Señora, si digno soy,
de que hagáis algo por mí.
Dejad que entre, averiguad
en mi presencia el engaño;
que me causa tanto daño,
no por vos, por mi verdad.

Celia: Pierde el temor por tu vida,
porque tú eres la querida,
y ella se lo finge así. (f. 16v)

349 Diego, a su vez, hace el intento de conseguir a su enamorada a través del engaño a su padre. Quiere hacerle creer que va a seguir sus órdenes y que se casará con quien ha decidido por él, pero, en realidad, ha pactado con Leonor, dama con la que sí estaría dispuesto a casarse, que el día del enlace aparezca para impedirlo.

Diego: Yo sin perderle el respeto,
iré a hacerlas, si quieres
disponer, como a aquel tiempo
de parte tuya me vayan
a poner impedimento.

Diego: Yo voy
a fingirme novio.

Diego: Mira, que voy a casarme
de burlas; por Dios te ruego
que no tardes, Leonor,
en ponerme impedimento.
Y que al darle yo la mano,
la tuya pongas que espero
quedar casado contigo
Y no te tardes.

(f. 15r)

Como se puede observar, don Diego es un galán tracista (cosa poco habitual en la comedia barroca) y, contrariamente a lo que suele suceder en las piezas dramáticas del siglo XVII, aunque no sea precisamente por sus trazas, los acontecimientos devienen positivamente para él.

Con todo ello, Leonor pretende tomar ventaja respecto a María³⁵⁰ para conseguir a don Rodrigo; y es que los celos, ese monstruo que, como el amor, también ciega (*María*: celosa venís, no es mucho/ que vengáis deslumbrada, f. 12v), enloquece, abrasa, mata (*Rodrigo*: ya que me tienen mortal,/ celos, sepa yo de quién, f. 8v), amarga (*Cristóbal*: Como naranjas, los celos/ apretados, dan lo amargo, f. 9v) y aviva el ingenio del celoso, lleva a Leonor a actuar, no siempre de la forma más correcta en su propio beneficio, aunque ello implique perjudicar a terceros y mentir. Es el egoísmo del celoso, fruto de la bomba de relojería que es la unión del amor y de los celos. Tándem indivisible para Cristóbal y para todos los personajes que tienen el concepto amoroso de la época, que defendía que, si no había celos, no podía haber amor. Lo vemos en la presente comedia mendociana o, por ejemplo, en el siguiente poema de sor Juana Inés de la Cruz.

Cristóbal: Tenga celos, llegue a verlos,
que está el amor máspreciado
sin celos tan desairado,
como sin azul los cuellos.
Huélgate y riñan. (f. 16v)

¿Cómo sin tenerlos puede el amor estar perfecto? Son ellos, de que hay amor, el signo más manifiesto, como la humedad del agua y como el humo del fuego. No son, que dicen, de amor bastardos hijos groseros, sino legítimos, claros sucesores de su imperio.

Sor Juana Inés de la Cruz

De hecho, a lo largo de la comedia, vemos como todos los personajes enamorados, nada más ser flechados por el dios Amor, sienten celos de quienes pueden interponerse entre ellos y sus amados.

Leonor: Retrato, tu fuerza es mucha,
que envidia a mis ojos des³⁵¹.

Leonor: ¿cuál será hablando con ella

350 Cabe remarcar la diferente forma de trazar que tienen las damas de la comedia. Mientras María finge para atraer a don Rodrigo (parte con la ventaja de que es correspondida), Leonor lleva a cabo industrias para quitarse de en medio a su contrincante en el amor. Otra diferencia la encontramos en que Leonor actúa desde la libertad, mientras que María tiene poco margen de movimiento, pues su padre ya le concertó matrimonio con otro.

351 Hay que destacar la diferencia entre celos (Sentimiento que experimenta una persona cuando sospecha que la persona amada siente que otra persona prefiere a una tercera en lugar de ella) y envidia (Deseo de algo que no se posee o de tener lo que otra persona tiene). Ambas definiciones entrarían en lo que representan los “celosos” de la comedia. Así, por ejemplo, Leonor siente envidia de María, de su belleza y de ser correspondida o amada por Rodrigo; pero, a su vez, tiene celos de don Rodrigo, puesto que es consciente de que ama a otra que no es ella. Sentimientos y casos similares sienten y atraviesan Rodrigo con María, o Diego con Leonor.

si a mí me da celos muda?
(f. 4r)

Diego: Vuestro retrato tomad,
que aunque es de mujer, me ha dado
celos, envidia y cuidado,
ganándoos la voluntad.
Y dadme ahora licencia,
que me ausente; ¡Qué rigor!
Contra el gusto de a mi amor,
de mi padre la obediencia.
(f. 7r)

Cristóbal: Nunca fue desconfiado,
y ya este miedo le alcanza,
que quitan la confianza
amar y pedir prestado.
(f. 8v)

María: ¡Qué bien temió mi afición!
Leonor: ¡Qué bien dijeron mis celos!
Si podré sufrirlos, cielos,
¿sabiendo ya de quién son?
(f. 12v)

Los celos despiertan la desconfianza, el temor, la inseguridad, la impaciencia y mantiene en tensión al enamorado que es capaz de sentir celos hasta de quien no está presente, de quien no conoce o de quien todavía no sabe si es un peligro para su propósito.

Leonor: ¡Ay, cielos!
Cómo han pasado de celos,
celos sin saber de quién.
(f. 7r)

Rodrigo: De este temor con que vengo,
sin saber de quien le tengo,
nace mi celosa llama.
(f. 8v)

Diego: celos, cielos, no hay paciencia.
Los tres son de mi pendencia.
(f. 13v)

Motivo que da título a la comedia³⁵² y que también aparece en la comedia tirsiana *Amar por señas*³⁵³.

352 *Rodrigo:* Aquí acaban/ celos sin saber de quién,/ que es cuando menos maltratar,/ y el perrito de Madrid,/ nuevo engaño de las damas, pág. 30.

353 Fray Gabriel Tellez (Tirso de Molina), *Teatro escogido*, Tomo VIII, Madrid, en la imprenta de Yenes, Calle de Segovia, núm. 6, 1840, *Amar por señas*, Acto II, Escena I, pág. 59.

Por otro lado, también en relación con los achares, cabe comentar la vinculación constante entre “cielos” y “celos” a lo largo de toda la comedia, algo habitual en el teatro y en la poesía barroca, y que, tal como apunta Díez Borque, podría deberse a la búsqueda de una rima semántica. Asimismo, es necesario remarcar la asociación entre el color azul y los celos, que también se había establecido en la poesía del XVII, en la cual el color celeste siempre simbolizaba la presencia de achares.

Cristóbal: Señora, este majadero
trae celos; ¡Grave dolor!
Que no ha sabido el amor,
que es tonto y tiene dinero.
Ni respetó sus desprecios
esta azul enfermedad.

(f. 7r)

Armesinda:

El amor y la sospecha
nacieron en una casa.
Ciego aquel, todo lo abrasa;
lince esta, todo lo acecha.
Después que mal satisfecha
miro acciones
de este español, mis pasiones
conjeturan
que ausentes penas le apuran
la paciencia que retira
al alma. A solas suspira;
suspensiones le procuran
enajenar de beldades,
que usurpando voluntades,
materia dan a desvelos,
porque sin amor y celos,
nadie busca soledades.
¿Hablando siempre entre sí
quién lances de amor ignora?
No es posible. Luego adora.
¿Dónde, pues, si no es aquí?
Será en su patria, (¡ay de mí!)
¡Que entre engaños
Lloran mis primeros años
competencias
que disfrazan apariencias,
y en tan riguroso extremo,
temiendo, ¡no sé a quién temo!
Amo aquí y envidia ausencias
que ocultas muerte me den.
¿Quién quiso hasta ahora bien
que a compararseme venga?
¿Ni quién, ¡cielos!, hay que tenga
celos sin saber de quién?

Rodrigo: A los cielos
juro que sin más dudar,
mi boda ha de celebrar,
las obsequias³⁵⁴ de mis celos.
(f. 16v)

Asimismo, Hurtado también quiere dejar constancia, en su pieza, de la rabia que generan los celos en el enamorado: lo que se denomina “el mal de perros”³⁵⁵, un derivado de la enfermedad del amor, que genera desasosiego y malestar en el amante, pues el hecho de ver que lo que se desea con vehemencia no puede alcanzarse fácilmente, enoja y lleva a actuar de una forma no siempre ejemplar.

Cristóbal: ¿Qué hay? ¿Cómo va de morirte?
Rodrigo: Peno, rabio, estoy mortal,
aunque siento daño.
(f. 16r)

Cabe decir que, a la vez que se identifican los celos con la rabia y el mal o enfermedad de los perros por excelencia (“mal de perros”), se relaciona al amante con el perro, más concretamente con el perro faldero³⁵⁶, por lo que se van extrapolando los conceptos celos, rabia, perro y amantes, y sus significados.

María: ... ni el perrillo he tomado
ni fue jamás de mi gusto.
(f. 12v)

María, como más adelante Leonor, se está refiriendo a don Diego cuando habla del perrillo o perrito.

Leonor: Mi perrito, mi truhán,
irracional cifra breve,
de mil guedejas de nieve.
Rodrigo: Por Dios, que será galán,
¿cómo se llama?
Leonor: Gazul,
globo de granizo y fuego;

354En lugar de *obsequias* podría referirse a *exequias*, ceremonias religiosas que se celebran por un difunto).

355Otra pieza que trata sobre ese mal es, por ejemplo, *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Cervantes. Obra escrita hacia 1599 o, quizás, antes; e impresa por primera vez en 1615, aunque no representada.

356Un perrillo como un oro/ el faldero más pulido (f. 12v)

La expresión “ser un perrito faldero” proviene de cuando las mujeres de la alta aristocracia tenían pequeños perros que llevaban a todos los sitios donde acudían. Poco a poco se fue extendiendo a todos los perros de tamaño pequeño que no se separan de sus dueños y que siempre los siguen allá donde van. Como este animal, el enamorado sigue a su amada por doquier sin queja alguna y sin pedir nada a cambio.

mucho blanco y a don Diego
le va pareciendo azul.
Cristóbal: Lindamente le pintó
la socarrona. (f. 13r)

El perro se llama Gazul, justamente, como el personaje de romance cuya experiencia vital y amorosa es muy similar a la que atraviesa don Diego.

¡Dejas al noble Gazul,
dejas seis años de amores,
das la mano a Alabenzaide,
que aún apenas le conoces!

Su Zaida venía en medio
con su esposo de la mano,
que los llevan los padrinos
a desposar a otro cabo.

No pienses gozar de Zaida,
moro bajo, vil, villano.

El buen Gazul se defiende,
nadie se llega a enojarlo;
de esta manera Gazul
se escapa con su caballo.

Como don Diego, al cual Leonor decide cambiar rápidamente por el joven granadino don Rodrigo nada más verlo pasar a caballo, Gazul³⁵⁷ es abandonado por Zaida, a pesar de seis años de

357 Zaida, la de Jerez, tras seis años de amores con Gazul (un joven adinerado de Granada), lo dejó para casarse con Zaide de Sevilla, un hombre todavía más rico que Gazul (que poseía más de 30000 doblas). Parece ser que Zaida decidió no valorar las otras virtudes de Gazul: su noble linaje, su valentía, que era gentilhombre... Y digo parece ser porque no se sabe si Zaida abandonó a Gazul *motu proprio* o en contra de su voluntad, pues hay romances que dejan constancia de una confesión de Zaida a su criada en la que se muestra enamorada del granadino. No obstante, se casa con el moro Zaide, algo que ve Gazul, el cual, lleno de ira y de celos, se abalanza a caballo (otra similitud con la historia de *Celos sin saber de quién*. Esta vez sí que es el granadino Rodrigo el que va a lomos de un caballo y no Diego. Como puede observarse, hay un cruce de elementos) contra quien le ha robado a su amada y, de una estocada, lo mata. El pueblo, consciente de lo acaecido, pide justicia al rey, el cual lo deja en libertad a cambio de 2000 doblas y de que se Marche de la ciudad. En su exilio en Sanlúcar pone sus ojos en Lindaraja, algo que molesta a Zaida que creía que Gazul volvería a servirla como antes una vez muerto su esposo. Sin embargo, eso no sucede nunca. Posteriormente, por motivos personales, se le solicita a Gazul volver a Granada. En ese período, la gente malmete y le cuenta

amor, para casarse con Alabenzaide o Zaide, un hombre con mayor poder adquisitivo que él. En el caso de Leonor, el cambio en sus sentimientos no reside en el dinero, sino que en el flechazo amoroso. No obstante, esta no es la única variación entre el romance de Zaida y Gazul³⁵⁸, y *Celos sin saber de quién*: en la comedia hurtadiana el personaje de origen granadino no es el abandonado, como lo era Gazul, sino que don Diego.

Siguiendo con el significado y la función del término “perro” en la comedia, cabe decir que va más allá de la de simplemente aludir al amante (Diego) o al mal de los celos. Y es que, en un juego de palabras, también sirve para referir a un supuesto animal que no existe y que se utiliza para tejer un engaño, una traza, con la que, precisamente, el “perrillo” (Diego) saldrá perjudicado.

Cristóbal: Pregonar hemos oído
Que quien hubiere perdido
un perrillo de hasta edad
de diez meses y seis días;
Que un culto en gozques lo vio,
y aunque de cien, afirmo
del gran perro de Tobías.

Diego: Este perro,
el juicio me ha de quitar.
Leonor, tu industria fingió
esta pérdida por ver
a aquel demonio o mujer. (f. 13r)

Diego es consciente de que su alejamiento de Leonor para buscar su supuesto perro perdido, supondrá dar ventaja a su contrincante. Es más, sospecha que es una industria, pero, como buen amador, no puede negarse a esa búsqueda y a la recuperación de aquello que haría feliz a su dama.

Diego: Válgate el diablo por perro,

Por último, en cuanto a los celos, cabe añadir que, en alguna ocasión, si no surgen por sí solos, se provocan. Lo vemos hacia el final de la comedia como una medida desesperada de don Diego.

Diego: Si mi suegro
acá enviare, no digas
que te quise.

a Lindaraja la historia de amor entre Zaida y Gazul en el pasado. Esto le despierta celos y hace que, a su vuelta, lo trate cruelmente. Por su parte, Zaida se siente burlada y decide casarse con el primo de Gazul.

358 El romance de Zaida y Gazul forma parte de los romances moriscos que configuraban un ciclo alrededor de un protagonista. Este romance formaba parte del ciclo de Gazul, uno de los primeros que aparecen y de los más prolíferos y difundidos. Los principales se le adjudican a Lope de Vega. Hasta veinte romances de Gazul incluye Durán en su *Romancero* (BAAEE, Vol. X, págs. 12-23).

Leonor: No hayas miedo.
Tú, si a don Rodrigo encuentras
dile que con el deseo,
incrédulo y temeroso
le aguardo.

Diego: que me des
los dos papeles postreros
que te escribí.

Leonor: Jesús, toma.
Y aún sin abrir uno de ellos.

Diego: ¿Qué haré, que rabio?

Diego: que sepa doña María
como por ella te dejo,
bien se lo puedes decir.

Leonor: Tan contenta sin ti quedo,
que les iré a agradecer
esta merced que me han hecho. (f. 15r)

Diego finge su desenamoramiento, su olvido, su decisión taxativa de cambiarla por María; no obstante, a Leonor, le importa bien poco, pues sabe que es una artimaña fruto de la desesperación de don Diego. Así que, lejos de doblegarse, se mantiene firme en su desdén, cosa que incrementa la rabia de don Diego.

También respecto al tema de los celos, conviene recordar las palabras de Maravall, el cual apunta que es un tema recurrente en el espectáculo teatral, por lo que el tipo del celoso es característico de la escena barroca y es el equivalente dramático del celoso-obstáculo de los enamorados propio de la tradición cortesana (Leonor de *Celos sin saber de quién*) o del celoso que, según la lírica provenzal, contrapone al marido, que representa la posesión de la dama, y al amante, que encarna el sentimiento amoroso verdadero. Cabe decir que, por el tema de la honra, en la dramaturgia del siglo XVII es imposible que una dama tenga amante y marido. Es más, se tiene la idea de que no pueden concurrir los caracteres que encarnan cada tipo en una misma persona, por lo que un amante, cuando pasa a ser marido, deja de ser amador y cambia su forma de tratar a la dama³⁵⁹; pues su atención, lejos de centrarse ya en conquistarla, ha virado dirección a preservar su honra, honor y fama que están bajo su responsabilidad. Con esta presión social encima, el marido se vuelve más controlador, arisco y autoritario, y se pierden esos tratos gentiles propios del galanteo, costumbre amorosa o, mejor dicho, de cortejo característica del siglo XVII.

Leonor: Contemplando hemos estado
cómo en tan pequeño prado

359 Cambio que se reprehende en muchas de las comedias hurtadillas, pues el marido también puede ser galán y comprensivo, tal y como propone, por ejemplo, don Juan de *El marido hace mujer*.

ha tanto Grande cabido,
tanto galán, tanta dama.
De aquí llevarán, señor,
variaciones el amor,
y admiraciones la fama.
Cifra es de un Reino Español,
y aun a su alabanza falto.

Diego: En invierno el Prado alto,
da las audiencias del Sol.
Goza la caballería
aquí de su preeminencia,
mas sin “bajar” la presencia
de la airosa infantería.
Novedades logra amor;
pero entre tantas yo creo,
que no averigua el deseo
que le merece mejor.
No acaba en la voluntad,
aquí las cosas más hechas,
que trae suspensas más flechas,
con la misma variedad.

(f. 1r-2v)

Los Grandes, los nuevos ricos, los indianos, del mismo modo que las damas casaderas (*Cristóbal:* Cuitado,/ pésame que hallarla esperes,/ que aun pintadas las mujeres,/ han de perderse en el prado, f. 2r), incluso las casadas, de las clases pudientes solían pasear por el Prado, donde se desplegaba el arte del galanteo y los juegos de amor entre los jóvenes. Paseaban en coche, a caballo o a pie, de ahí la referencia a la caballería³⁶⁰ (los hombres a caballo de los que habla doña Leonor de *Cada loco con su tema*) y a la infantería (los hombres de a pie, que, aunque no gocen de los encantos económicos de los otros, no por ello son menos dignos de merecer el amor de sus pretendidas). Se habla, pues, de una nueva forma de cortejo y de un concepto amoroso en el que no prima la pureza del alma, sino que el interés o el anhelo de recompensa amorosa (*Diego:* ¡Ay, Leonor! Que nadie sigue/ a quien no piensa alcanzar/, f. 12r).

Rodrigo: Depuse la liviandad,
que Madrid no disimula
de andar con traje de mula,
en acciones de ciudad.
Y fue porque el coche ofrece
cortinas para embozarlo.
Mas a la vista un caballo
mayor cuidado merece.

(f. 2v-r)

³⁶⁰Cabe comentar la referencia que se hace a aquellos hombres a caballo que son nuevos ricos y que, por tanto, no son de alta alcurnia, pues su esencia es ruin y no han recibido educación cortesana; que, por observación e imitación, han aprendido que la nobleza obliga a cortesía. Por eso, a sabiendas de ello, aparentan nobleza (yendo a caballo, llevando buenas vestimentas, rindiendo pleitesía a sus iguales) con el fin de recibir, a su vez, el trato que merecen como miembros de tal estamento. De ahí que Cristóbal diga que hasta el más grosero, por ir a caballo, ya disfruta del honor de que se quiten el sombrero ante él.

Un deseo obsceno, sexual, que circula por Madrid, aunque oculto bajo el disfraz, bajo el manto (en el caso de las mujeres que ocultan su identidad y, por tanto, su asistencia a las calles frecuentadas por galanes, para no ser criticadas) o entre las cortinas de los coches que esconden encuentros íntimos entre enamorados. De ahí que los padres o hermanos sientan recelo hacia los carruajes y que, paradójicamente, los hombres busquen el refugio de los coches para establecer encuentros y contacto íntimo con las mujeres. Contradicciones, hipocresía, propias del siglo XVII, que vuelven a poner en evidencia el juego de falsas apariencias³⁶¹ de la sociedad madrileña. Y digo hipócrita porque se crítica, se murmura, precisamente, aquello que todos suelen hacer, el comportamiento que todos suelen seguir, pero como dice el refrán “solo se ve la paja en el ojo ajeno”.

Cristóbal: Si a Madrid das en temer
sus costumbres te aseguran,
que aquí todo lo murmuran,
mas nada dejan de hacer.

...

Ni hay quien sus malicias venza,
si un novel toca esta flor,
y en la mula de un Doctor
se sacará a la vergüenza.
Lo bueno que le he hallado
a esta ruin caballería,
es que obliga a cortesía
al hombre más mal criado.
Que yo sé cierto grosero,
aunque no pienso nombrarlo,
que en viéndose en mal caballo,
quita a todos el sombrero³⁶².

(f. 2r)

No obstante, quien ya es galán docto y experimentado parte con la ventaja de dominar el arte del disimulo y, por tanto, es hábil en sus actos con el fin de que no salgan a la luz vergüenzas o

361 Las falsas apariencias también las vemos en ese trato entre hombres en el que mantienen las formas y aparentan ser amigos cuando, en realidad, son enemigos íntimos por una dama.

Rodrigo: un hombre como don Diego
por amigo nos ha dado.

Diego: Siempre os tengo de servir.

Juan: Todo el engaño ha entendido
y finge que lo ha creído.

(f. 13r)

Ante todo, deben anteponer el trato cortesano entre caballeros, al sentimiento amoroso.

362 *Quitarse el sombrero:* Los antiguos romanos y griegos fueron los primeros en adoptar este gesto de cortesía, que indicaba que no se llevaban armas y que se iba en son de paz. El gesto lo realizaban los caballeros.

escándalos amorosos que pudieran desembocar en pendencia o duelo. Es más, el galán “Doctor” conoce quién galantea a quién, quién corresponde a quién, por lo que sabe a quién puede y a quién no pretender; del mismo modo que el resto conoce la dama que le pertenece y a la que es mejor no cortejar. Sin embargo, los novatos pecan de ingenuidad y, cuando halagan a la “flor” (dama) del gallo del corral, salen a la palestra y son criticados por algo que suele hacerse y que también hacen quienes reprobaban su actuación.

También me gustaría comentar en cuanto al galanteo lo que explica Hurtado en los siguientes versos:

Diego: No es dama celebrada,
que a serlo, yo se muy cierto
que la hubiera descubierto;
o es civil o es recatada.
En los corrillos es flor,
tenerme ya por figura³⁶³,
desembaino mi pintura,
y finjo de ella un favor.
Muéstrola con alegría,
y parece bien mirada (f. 7v)

Si las damas eran hermosas, eran comentadas (“celebradas”), galanteadas y hartamente conocidas por los corrillos de hombres; de ahí que don Rodrigo y Cristóbal vean como opción para encontrar a la dama de nombre desconocido, pero de imagen cautivadora, enseñar el retrato en esos corrillos entre los que su belleza debía ser conocida y aplaudida.

Cristóbal: Y anduviera, lindos modos,
hasta descubrir su fama,
hecho Armenio de esa dama,
su imagen mostrando a todos. (f. 5r)

Pero sin retrato ¿cómo encontrarla? Pues yendo a esos lugares frecuentados por las damas en su tiempo de ocio: paseos por Madrid³⁶⁴, fiestas del Prado, teatro...

363 Con el nombre de “figura” también se define a Marcelo en *Los empeños del mentir*. Son las únicas comedias en las que aparece explícitamente el término “figura”.

364 Durante el siglo XVII se acrecienta el gusto por los paseos, ya que, gracias a ellos, se concertaban citas y reuniones en un ambiente desenfadado. En esos ambientes, se generaliza la figura de la “tapada”, mujer cubierta con una capa que le oculta el rostro y que le permite participar de este nuevo tipo de relaciones sociales. Cabe decir que a los extranjeros les sorprendía esta costumbre, así como el descaro de las mujeres (bizarras, con afeites). Los principales lugares de paseo eran la calle Mayor, el Prado de los Jerónimos y el Prado de Atocha. Por último, valga comentar que en algunos paseos se congregaban “mentideros”, que eran lugares de discusión, de comadreo, donde se daban noticias. Los más conocidos eran el de las gradas de la iglesia de San Felipe el Real, el de los representantes (C/ León) y el de “losas de Palacio” en los patios del Alcázar.

Cristóbal: ir adonde acude gente,
y cotejar las que vieras.
Ir a las fiestas al Prado,
a las farsas. (f. 5r)

Cristóbal: También saldremos al Prado,
si es diligencia que vale,
adónde solo no sale
lo hipócrita recatado.
Será en la farsa buscada,
pero aunque a través desvela,
si no es mujer de cazuela,
irá a pocas y tapada.
A cuarta o quinta hilera,
mesurada necesidad.
Que no es acá calidad
estar en la delantera. (f. 6v)

Aunque puede ser difícil por los “embozos” y mantos que ocultan las caras y la intimidad de las damas. No obstante, la hermosura, aunque se esconda, reluce y quien es bella, es conocida de una u otra manera por los hombres. Y es que la hermosura, propia de la juventud, era el mayor reclamo para el sexo masculino. Era la inclinación que debía seguir todo galán.

Leonor: ¿Esto no alabas don Diego?
Mal de tu gusto atestigüas.

Diego: deuda es, Leonor, natural,
que todo parezca mal,
a quien tú pareces bien.
Sin ti, cuanto se desea
será esa dama³⁶⁵.

Celia: Señora, ten confianza.

María: ¿ En qué Celia?

Celia: En tu hermosura. (f. 4r)

Marcela: Si te ve, te ha de querer,
que eres tú mucho mejor. (f. 5v)

Sin embargo, hay motivos que justifican una actitud desdeñosa ante una admirable y más que evidente belleza: tener entregado el corazón a otra bella dama, la cual puede eclipsar a cualquier otra beldad que pretenda hacerle sombra.

Lope: Diego, grosero estás,
llégala rapaz a ver
y no incites mi rigor. (f. 11v)

365Lo primero es Leonor. Ahora bien, si no estuviera, María sería el objeto de deseo de don Diego.

Rodrigo: No me tengáis por grosero

...

Si os hablé sin cortesía,
no os vi y quejoso culpaba
la mano que me quitaba
la ventura que seguía.

...

Dísteme una nueva llena
de falsedad...
muy poco sabéis de amor,
pues no os lastimó mi pena.
Ya he empezado a averiguar.
mayores fortunas mías,

...

¿que las queréis estorbar?
Mirad cuánto mal me hacéis,
que ni con vos me tenéis,
ni me dejáis ir con ellas³⁶⁶.

(f. 10r)

Incluso una más fea puede eclipsar a una belleza destacable si ha logrado imprimir su alma en el enamorado. De esto se era consciente y de ahí el refrán “la suerte de la fea, la bonita la desea³⁶⁷”.

Leonor: ¿Y es hermosa?

Diego: Sin tu presencia pudiera.

Leonor: De ella cuando no lo fuera,
me confesara envidiosa³⁶⁸.

(f. 4r)

Diego: desmayada está y hermosa,
pero es más linda Leonor.

(f. 11v)

María: Señor galán (¡que le vea
cuando esto dice! ¡A tal vengo!
Desdichada envidia tengo
y más si la causa es fea). (*Aparte*)

...

366Guiño a *El perro del hortelano*, aunque, como suele hacer Hurtado de Mendoza en sus comedias, es un guiño muy *sui generis*, pues no sigue a pies juntillas el motivo de la obra referida. Lo rehace de tal forma que se percibe cierta reminiscencia, a la vez que se nota cómo se aleja expresamente del tema o de la obra en la que se ha inspirado. En este caso, vemos que, si en *El perro del hortelano* Teodoro recrimina a Diana su comportamiento celoso cuando es ella la que le pone impedimentos para materializar su amor, en *Celos sin saber de quién* Rodrigo reprocha a Leonor que le dificulte alcanzar a su amada (María) cuando sabe que con ella no va a tener nada. Aunque con formas muy distintas de enfoque, hay una base común: una mujer que ni come (ya sea por propia decisión, Diana, o porque se lo impiden, Leonor) ni deja comer.

367 *CVC*: Se considera que la mujer fea hace mejor casamiento que la hermosa. Se emplea también en un sentido más amplio, cuando la fortuna sonrío a una persona poco agraciada.

368Por una lado, se refleja que, cuando se está enamorado, ninguna otra persona puede eclipsar ese amor. Por otro lado, se refiere al refrán “la suerte de la fea, la bonita la desea”.

No me pienso destapar,
pero pudiéralo hacer,
para daros a entender
que no tengo qué envidiar.
Miento, Celia, estoy perdida,
que aunque más fea la hallada, (*aparte*)
no hay con quien no me trocara,
solo por ser su querida. (f. 10v)

Por último, hay que hacer notar la opinión que tienen los hombres de edad respecto al galanteo, costumbre amorosa cortesana que, desde su perspectiva adulta, es sana y deben seguir los jóvenes siempre y cuando no tenga un cariz vicioso.

Pedro: Modesto me le dad, pero más hombre,
vendrá a ser rezador, yo no le quiero;
Cristiano me le dad, mas no santero.
Siga de mozo honestos ejercicios,
como aparte los gustos de los vicios.
Y si a los mozos esto les profanas,
¿qué reclusión les dejás a las canas?
Lope: Si lo miras tan poco escrupuloso,
¿qué culpas a mi hijo?
Pedro: Lo vicioso. (f. 3v)

Algo que podría relacionarse con el refrán en desuso “A juventud ociosa, vejez trabajosa³⁶⁹”, cuyo significado puede trasladarse al terreno amoroso. Y es que es mejor disfrutar todo lo que se pueda de las mujeres durante la juventud, aunque siempre con el respeto requerido para tener asentada la cabeza en la vejez.

No obstante, siempre desde el sumo respeto que merece la amada, a la cual se la compara, siguiendo el tópico de la *religio amoris*, con una divinidad a la que el enamorado debe rendir devoción.

Diego: ¿Celos? ...
...
¿cuándo en las divinidades
cupieron desconfianzas?
¿Yo, mi Leonor, ofenderte?
¿Yo, mi señora, olvidarte? (f. 5v)

Rodrigo: y humanada en un retrato,
la más divina hermosura.
...

369 *CVC*: Hay que aprovechar la juventud para trabajar los años en que tenemos energías, porque de otro modo cuando nos hagamos mayores pasaremos apuros o trataremos -con frecuencia, en vano- de recuperar las oportunidades perdidas.

Pero no es mucho fin Juan,
si naturaleza gusta
de dar fuego a pedernales³⁷⁰,
que amor se le dé a pinturas. (f. 5r)

Cristóbal: Sirve, que amor para un vano
la deidad puso de él lodo. (f. 10v)

Sin embargo, la equiparación de la dama con una deidad no es el único requiebro que recibe la amada, pues también se la compara con el Sol, el gran astro iluminador y suministrador de calor, ese calor o fuego que inunda al enamorado cuando prende la llama de la pasión en su corazón.

Leonor: Él me viene a consolar.

Diego: ¿Pero qué es esto? ¿Qué enojos
agua han dado a vuestros ojos,
si no suele el Sol llorar?

...

¿No me respondéis mi bien?
¿Son duda queréis matarme,
cosa que no os deja hablarme,
o es gran mal o gran desdén³⁷¹. (f. 7v)

Rodrigo: Tiernos ojos, boca hermosa;
rojo clavel, nieve mucha.
¿Qué tentación no despiertan?
¿Qué admiración no disculpan?
Contemplélo todo y dije:
más es que todos, sin duda,
claro el cielo de Madrid³⁷²,
si tales soles le alumbran. (f. 5r)

Como vemos en los versos pronunciados por don Rodrigo, además de utilizar la imagen del Sol para describir a la dama, se usan otros elementos naturales, tópicos de la lírica renacentista, para la configuración mental de la belleza de la amada: “rojo clavel” (boca de labios rojos), “nieve mucha” (piel pálida)... *Descriptio puellae* que coincide con la que presenta la poesía barroca y que

370 *Pedernal*: “Piedra dura y como transparente que herida con el acero arroja chispas y por eso usan de ella en las armas de fuego, labrada y cortada a este intento” o “Metafóricamente y en sentido moral, se toma por la suma dureza en cualquier especie” (*Dicc. Aut.*).

371 Estos versos también sirven para reflejar la crueldad de la dama desdeñosa ante un “precador”, un amador sumiso y totalmente entregado a su amada (“mi bien”), dispuesto a soportar reacciones cargadas de altanería o a socorrer a su amor a sabiendas de que no es correspondido o de que va a recibir desdenes cuando se acerque a consolarla. Relación entre amada y amante característica del amor cortés. Lo novedoso en este tipo de relación en la comedia barroca, lo encontramos en que, a veces, se invierten los papeles y es la dama quien resulta ser la suplicante y desdeñada. Es lo que le sucede a Leonor:

Leonor: No me matéis con desdén,
tengo, mi amor, esperanza.
Mirad, que hasta una mudanza
ya me la debéis también. (f. 14r)

372 Se hace hincapié en que el cielo madrileño es claro y limpio, características por las que era afamada la ciudad.

ponen en evidencia la fuerte influencia que ejerce tanto la tradición como el presente en la dramaturgia hurtadiana.

En definitiva, como en la mayoría de piezas seguidoras de la comedia nueva lopesca, Hurtado utiliza el tema amoroso como eje vertebrador de su comedia de enredo, la cual persigue principalmente el goce de un espectador que, hastiado con su presente, busca formas de evadirse de una realidad angustiosa y deprimente como es la del siglo XVII. No obstante, ese no es el único cometido de *Celos sin saber de quién*. Como es habitual en Hurtado de Mendoza, el dramaturgo cántabro, con hábil sutileza, dota a su obra de otros fines menos banales, ya que, sin que el auditorio se percate, es decir, mientras ríe o siente rabia o lástima por los personajes, aparentemente ficticios y que nada tienen que ver con él, inserta costumbres reales y críticas o encomios sobre los temas expuestos sobre las tablas que, pese a que se presenten como inventados, refieren a su realidad, puesto que son trasladables a la vida real. De este modo, sin que el espectador lo busque y, lo más importante, sin que lo perciba, el público sale de la representación con el veneno crítico mendoziano inoculado en su cerebro, el cual, muy seguramente, le hará reflexionar cuando se encuentre en la realidad situaciones como las vistas sobre el escenario. Así pues, Hurtado de Mendoza utiliza el amor, no solo para crear una ficción, sino que también para reproducir las costumbres amorosas de la época (galanteo, corridas de caballos, paseos por el Prado, uso de coches y carruajes, ostentación de poder adquisitivo), con las que no siempre estará de acuerdo; para exponer el comportamiento recomendable (amor puro y cortesano), para hacerse eco de un pensamiento y estado general de la sociedad del siglo XVII (melancólico) y para poner en evidencia aquello que, a su entender, debería cambiar, ya sea por reprochable, como sucede en *El marido hace mujer*, ya sea por ridículo como puede observarse en *Celos sin saber de quién*.

2.4.2. Pícaros, terceras y donjuanes en *Celos sin saber de quién*

Hasta el momento hemos visto en *Celos sin saber de quién* algunas reminiscencias que Hurtado de Mendoza hace al Romance de Zaida y Gazul, a ciertas ideas cervantinas, petrarquistas y platónicas, así como a los temas tratados en la poesía cortesana y en la lírica tradicional. Sin embargo, estos no son los únicos guiños o fuentes que encontramos en la presente comedia hurtadiana, pues también presenta intertextualidades con obras tan reconocidas como el *Lazarillo de Tormes*, *El burlador de Sevilla* o *La Celestina*, las cuales aportaron materiales al Discreto de Palacio para crear su comedia. No obstante, cabe decir que Hurtado no tomó dichos elementos únicamente para *Celos sin saber de quién*. Generalmente, aquello que considera útil de otras obras para su propósito creativo suele utilizarlo en varias piezas. Lo vemos, por ejemplo, en el uso de la

palabra *caso* tanto en *No hay amor donde hay agravio* como en *Celos sin saber de quién* para hacer un guiño al *Lazarillo*³⁷³.

Cristóbal: Oíd, que ya voy al caso. (f. 7r)

Cristóbal, simulando ser ingenuo e inocente como el pobre Lázaro, explica a Leonor que el motivo por el que su señor don Rodrigo “dispara necedades” y “mata discretos al vuelo” es su mal de celos, el cual lo lleva a “hablar a gritos el cuidado/ por las calles” (f. 7r); y que es por ello por lo que sigue sirviéndole. De alguna forma, y salvando las distancias, esta escena podría recordar a la justificación que Lázaro de Tormes hace a esa Vuestra Merced que le pide explicaciones sobre el Arcipreste y a ese desarrollo del caso con el que pretende razonar la aceptación de ser un cornudo consentido, en lugar de volar de esa casa en la que no está siendo respetado. Así pues, muy sutilmente, se podría estar aludiendo a ese momento en el que Lázaro respondería a una acusación similar a la que Leonor le dirige a don Cristóbal:

Leonor: Y hablando con él vivís,
muy necio debéis de ser. (f. 8v)

Por otro lado, también podemos observar en *Celos sin saber de quién* la influencia de *La Celestina*, de la Trotaconventos de *El Libro de Buen Amor* y, en definitiva, de la figura de la tercera o medianera tan presente en la comedia barroca. La percibimos en diversos personajes de la pieza hurtadiana.

Rodrigo: Decidle a doña María, / que el retrato.

Leonor: Ingrato e injusto
Yo tercera en vuestro gusto,
causa de la pena mía?
...
Yo me vengaré villano.
Y haré siguiendo mi enredo,
que nunca alcancéis, si puedo,
ni la suya ni mi mano. (f. 14r)

Leonor se ofende ante la solicitud de don Rodrigo de que lo ayude con María o, mejor dicho, a desenredar el enredo que ella misma ha creado para perjudicar en amores al caballero Andaluz. Para ella, este reclamo es la máxima falta de respeto y el desdén más descarado, pues ve cómo su amado quiere que tercié para que otra le corresponda. De ahí el nacimiento de su ira y del inicio de

³⁷³La alusión al *Lazarillo de Tormes* en *No hay amor donde hay agravio* se desarrolla en el estudio correspondiente a dicha comedia.

su venganza (*Leonor*: Traidor, así he de vengar/ el desprecio que me has hecho, f.14r), la cual, contrariamente a lo que ella esperaba, no logrará impedir el casamiento entre don Rodrigo y María al final de la comedia.

Como podemos observar, en este caso, Rodrigo, al estilo de Calisto, pide a una mujer que utilice sus armas para mediar y convencer a su amor de que le corresponda; sin embargo, Leonor, perdidamente enamorada de quien le pide tal favor, rechaza actuar como se le pide, es decir, se niega a ser una celestina.

Otro caso peculiar de “alcahuetería” en *Celos sin saber de quién* lo encontramos en la figura de un personaje latente, don Luis, primo de don Rodrigo y amigo de don Pedro, el cual representa que ha estado mediando duramente para concertar el matrimonio entre Rodrigo y María.

María: Don Luis que a escribir volvió,
y lo alentaba he sabido
que está ausente o escondido
por una herida que dio.
Él era el casa entero
y como huyó, cesó todo. (f. 4r)

Marcela: Don Luis Enríquez, señora,
es el que este casamiento
trataba (f. 5v)

Juan: Con vuestro primo don Luis,
todo el mal le remediaba³⁷⁴. (f. 5r)

En este caso, el uso del término *primo* podría esconder un juego de palabras, pues, además de referir a la vinculación sanguínea entre don Rodrigo y don Luis, podría estar haciendo referencia al concepto de *prima*, pues, de algún modo, Luis estuvo actuando de medianero para don Rodrigo, al cual le consiguió una dama con la que casarse económica y socialmente bien posicionada.

Si bien no era lo prototípico que un hombre actuara como tercero (se observa en Gonzalo de *Los riesgos que tiene un coche*, el cual se siente ofendido ante el mandato de don Alonso de que haga de cochero-tercero en su beneficio), y, menos aún, que lo hiciera un caballero, pues lo habitual era que actuara así un criado; sí era común que los hombres, especialmente padres, hermanos, tíos u otros responsables del honor familiar (*Pedro*: Ya que me oráis y que por más acierto,/ los terceros seréis de este concierto;/ permitidme, que es justo en amistades/ no turbar con lisonjas las verdades,

³⁷⁴El medianero tiene la cura a la enfermedad del amor porque es quien intercede para la unión del amante con el amado. Del mismo modo, también es culpable de que el enamorado muera de amor si deja a medias su labor:

Rodrigo: Ni deja solo un difunto. (f. 5r)

pág. 4), negociaran las relaciones entre los jóvenes, así como los matrimonios, en busca de intereses familiares, ya fueran económicos o de linaje. De modo que podríamos ver en el uso del término masculino *primo*, por un lado, la representación de una figura real de la sociedad como es la del progenitor que, ejerciendo su derecho y obligación, concierta el matrimonio que considera más adecuado para su hijo, hija o familiar. Y, por otro lado, una sutil crítica a dicha actuación mediante la leve alusión a las terceras celestinescas, pues, si bien estos no actúan exactamente como aquellas, esto es, no intervienen por solicitud de un enamorado con el que no hay relación de consanguinidad ni por beneficio económico propio; sí que persiguen un fin monetario o de medra social, aunque sea a nivel familiar, y son los responsables de que dos jóvenes acaben unidos para siempre. Teniendo en cuenta la opinión de Hurtado de Mendoza sobre los matrimonios concertados, la cual se repite incesantemente en toda su dramaturgia, no parece tan disparatado ver un punto crítico en el uso del concepto *primo*, pues, si la intervención de la alcahueta, aunque criticable por la búsqueda de recompensa económica, podría mínimamente defenderse argumentando que trabaja para un sentimiento puro como es el amor; la de los *primos* concertadores de matrimonios no, ya que no tienen en consideración los sentimientos de los implicados, puesto que el principal objetivo de su intervención no es tanto la felicidad de los desposados, como el ascenso social o la mejora económica que el enlace podría suponer para las familias implicadas.

Respecto a la influencia de *El burlador de Sevilla*, obra a la que Hurtado de Mendoza suele hacer guiños en todas sus comedias, encontramos la primera alusión a la comedia tirsiana en los primeros versos de *Celos sin saber de quién*.

Marcela: ¿Y con Diego?
Leonor: Que se abraze.
Marcela: ¿Ya no temes que se case?
Leonor: No, como no sea conmigo.
Marcela: ¿Si se venga?
Leonor: Así ofendidos
no hay cuatro amantes vengados. (f. 1v)

Que Leonor ponga como ejemplo a cuatro amantes ofendidos (ni dos, ni tres ni veinte, sino que, precisamente cuatro, como cuatro son las damas burladas del hombre sin nombre tirsiano: Isabela, Tisbea, Ana de Ulloa y Arminta), que María acuse a don Rodrigo de burlarla (*María:* Ese a burlarme se atreve³⁷⁵,/ que está después de llevarla/ tan ajeno de pagarla,/ que aún no sabe que la

³⁷⁵De nuevo, se produce un juego de expectativas en el que Hurtado, por las palabras de María, hace pensar al espectador que Rodrigo podría ser un don Juan; sin embargo, pronto se verá que no lo es y que esa aparente imagen desdeñosa de don Rodrigo viene dada por las circunstancias y los tejemanejes de Leonor.

debe, f. 4r) y que, a su vez, rondan las ideas de amor abrasador y venganza, no es casual y remiten claramente a la pieza de Tirso. Del mismo modo, las acusaciones de Rodrigo a Leonor de andar burlando (en el sentido de que manipula la situación a su antojo y según sus anhelos) o de María a Rodrigo de haberse burlado de ella en el sentido de que despertó la llama de la pasión a través de un retrato sin tener intención de corresponderla, muestran concomitancias con *El burlador de Sevilla*.

Rodrigo: Que intenta tu desvarío
tantos engaños, Leonor.

...
que te estás burlando creo,
lo hermoso de mi deseo,
lo lindo de mi cuidado.
Y dices, viéndome aquí,
¿que te quiero?

Rodrigo: Basten, Leonor, por un rato,
tan pesadas burlas ea. (f. 16v)

Rodrigo: Burlaysos, señora. (f. 10v)

Leonor, como doña Juana de *Don Gil de las calzas verdes*, es un burlador femenino, pero muy *sui generis*³⁷⁶, pues no pretende rehuir el compromiso (está dispuesta, es más, le gustaría casarse con Rodrigo) ni busca hombres sin más motivo que sofocar la sed del deseo amoroso (como sí hacía el don Juan tirsiano); no obstante, sí es capaz de hacer algo poco habitual (porque no se les permitía) para las mujeres de la época: mudar el foco de sus sentimientos, el destinatario de su amor, capacidad que se relaciona con el carácter que encarna el don Juan de Tirso, que, con total frialdad, puede pasar de ser el hombre más galán, entregado, embelesado y enamorado de la belleza de una dama (disfraz con el que pretende y logra gozarlas) al más desdeñoso en apenas segundos, es decir, lo que se tarda en burlar a una joven y satisfacer su deseo.

376 Como es habitual en la dramaturgia de Hurtado de Mendoza, la adopción y adaptación en sus piezas de obras o motivos ya existentes, como el del burlador o el de la celestina, es muy personal, ya que se suelen invertir las peculiaridades que los caracterizan y/o se añaden nuevos elementos que hacen que se intuya la alusión a esos tópicos, figuras, autores, a la vez que se percibe la innovación y la intención de distanciarse y de dar el primer paso en la evolución del motivo o personaje original.

En el caso de don Juan, en ningún momento hay amor, algo que difiere con el caso de Leonor que muda de amado a causa de un flechazo amoroso³⁷⁷. Flechazo súbito, fugaz, que llega rápido como el viento, a lomos de un caballo³⁷⁸.

Diego: ¿Es culpa tuya muy poca
querer tres hombres seguirte?

Leonor: Marcela, a risa me obliga,
en que me sigan repara.

Diego: ¡Ay, enemiga!

Leonor: ¡Ay, honor!

Diego: Mudable

...

Cristóbal: Voy, que el arte de engañar
consiste en el desenfado. (f. 13v)

Mientras a Leonor se le reprocha³⁷⁹ su actitud mudable, a los hombres se les aconseja mudar su actitud, su sentimiento amoroso, para poner fin al dolor del desdén y de la no correspondencia.

Cristóbal: Anda acá, llégate a hablar
y la haremos descubrir.
Déjate tú divertir,
que yo te veré sanar.

...

Ponle mujer a mujer (f. 9r)

Marcela: Bajó tan desengañado,

que busca ya quién le quiera.
Tu consejo obedeció.

...

Leonor: Para despucarse el necio,
¿no estaba primero yo?

377 La mutabilidad de Leonor podría haberse construido tomando como base tanto la figura de don Juan como la de Zaida, que también muda el foco de su amor (Gazul) por otro que le han impuesto o que le beneficia más (Zaide).

378 La rapidez de movimiento, el cambio constante de don Juan es debido a su invariable deseo de conquista y de goce sexual; sin embargo, el de Leonor tiene que ver con la intervención de Cupido. Por otro lado, cabe decir que el hecho de que Leonor se enamore de don Rodrigo cuando lo ve participar en una corrida de toros, le sirve a Hurtado para mostrar una vez más una costumbre dentro de la sociedad barroca. Y es que al más puro estilo medieval, época en la que en justas y torneos los jóvenes mostraban su valentía y bizarría ante las damas a las que querían despertar admiración, en el siglo XVII había costumbre de llevar a cabo las corridas de toros, ejercicio ecuestre (aunque también podían intervenir toreros a pie) en el que los nobles (que se convertían en toreros sobre caballos acompañados de ocho o diez lacayos vestidos de encajes de oro y con lanzas que los amos deberían emplear contra los toros) ponían en juego su dominio del caballo y pugnaban por obtener el reconocimiento general. Eran habituales en la Plaza Mayor. Otra costumbre relacionada con los caballos eran las mascaradas, carreras de caballos que se celebraban de noche con hachones encendidos.

379 A diferencia de lo que se le exige a don Juan cuando muda de dama, a Leonor tan sólo se le reprocha su actitud, pero no se le impone ningún castigo. También es cierto que ella no materializa sexualmente su deseo con ninguno.

María: Con uno de vuestro nombre
sé yo quien pensó casarse.
Pero no le faltará
con quien. (f. 10v)

Como nos enseña la sabiduría popular, “un clavo saca otro clavo”. De hecho, para quitárselo de encima, Leonor aconseja a Diego que fije su mirada en María para olvidarla, de la misma manera que, enfadado y henchido de orgullo, don Diego lanza, de voz, que no de corazón, a Leonor a los brazos de don Rodrigo, aunque, en el fondo, no es lo que desea.

Leonor: No te ofendí, ni han tenido
más que ilusiones tus miedos,
más que crédito tus daños,
más que poca fe tus celos
...
Que tomando tu consejo,
pienso lograme en los brazos
de este lindo Adonis nuevo. (f. 14r)

Siguiendo con las alusiones a *El burlador de Sevilla* en *Celos sin saber de quién*, cabe apuntar el uso de motivos como que el amor abrasa e incendia el alma (*Cristóbal:* Ay, que me abraso!/ Nevados volcanes son, f. 11r; y *Escudero:* veréis que a tener se atreve,/ helada como una nieve,/ una muchacha de fuego³⁸⁰, f. 8r) o la aparición del agua (el agua se asimila con la figura del amado) como elemento sofocador del fuego de la pasión³⁸¹, que corresponden al famoso pasaje de la llegada de don Juan desfallecido a tierras tarraconenses y su acogida del naufragio por parte de Tisbea³⁸².

Por último, respecto al tema del amor, me gustaría comentar cómo se anticipa y se vive a través del sueño o de los sueños.

380 Juego de contrastes para referirse al amor que también encontramos en la poesía barroca: hielo-fuego, nieve-Sol, etc.

381 *Escudero:* Llevar agua me han mandado. (f. 9v)

Leonor: Es justo, (rabiando vengo)
que llegando desmayada,
por el agua, en mi posada,
deis el disgusto que tengo?
Venir yo misma he querido,
que mi enojo no ha fiado
esta queja de un criado. (f. 12v)

382 La adopción de elementos de esta escena también la comentamos en *No hay amor donde hay agravio*.

Leonor: Marcela, ¿no hay responderme?
¡Quién tuviera tu reposo!
¿Que un corazón cuidadoso
sienta tanto cuanto duerme³⁸³?

Leonor: Pero los ojos dormidos
vieron presencias airadas;
las dudas desengañadas,
y los temores cumplidos.
Hoy los pensé averiguar.

...

Al tiempo que esto veía,
y celosa lo sentía,
me hablaba en su amor don Diego.
Hasta allí fue a requebrarme.

(f. 6r)

Leonor: Cierto será, ¿Quién lo duda?
Que en mi daño acierta un sueño.

Marcela: ¿En qué ignorancia merece
tal crédito una quimera?

Leonor: ¿Pero cuál corazón, cuál,
no es profeta de su mal?
Nueva ha sido verdadera.

(f. 7r)

El amor que no es correspondido, como vimos en *Más merece quien más ama*, puede vivirse en sueños, espacio onírico donde uno puede eludir la realidad que le desagrada y vivir lo que anhela. No obstante, también es el lugar de las premoniciones y donde fluyen las obsesiones que durante el día han permanecido ocultas en el subconsciente. De ahí que sea durante el sueño cuando reluzcan los miedos, la inseguridad, los celos y celos, y las sospechas que pondrán en alerta a doña Leonor, la cual intentará disipar o confirmar por la mañana los presagios de su sueño.

2.4.3. Una oda al matrimonio libre

Si, tal como hemos visto a lo largo de este epígrafe, el amor es uno de los pilares fundamentales en la construcción de *Celos sin saber de quién*, no lo es menos el tema del matrimonio, asunto que es una constante en las comedias mendozianas, y que se presenta mayoritariamente como un trámite abusivo para los contrayentes, los cuales se ven en la obligación de aceptar el casamiento que han concertado sus padres sin tener en cuenta su voluntad, sin pensar en su gusto ni en su felicidad, de ahí que el matrimonio para ellos suponga entrar en un suplicio del que saben que no pueden escapar.

Lope: Sé que será su voluntad la mía. (f. 3v)

Lope: No hay qué decirme, mi palabra he dado!

383 Aunque un enamorado, por regla general, no es capaz de dormir debido a sus fuertes sentimientos amorosos, Leonor duerme porque es en esos sueños donde materializa sus deseos.

Diego: ¿Que no recelas verme mal casado?
Lo que han de atormentarte considera,
penas de un hijo y quejas de una nuera.
Lope: Dote te doy, nobleza y hermosura. (f. 10r)

María: ... que él gustara
de hacerle casar conmigo.
...
Mi padre, que en la amistad
de don Luis se confiaba,
sin conceder menos fe,
que a su vista, a sus palabras.
Aceptó el ofrecimiento,
con que él escribió una carta
a su deudo, por saber,
si de casarse gustaba. (f. 4v)

Lo único que les importa a los cabeza de familia es que la persona que se vaya a casar con su hijo o hija sea de noble abolengo, bello o bella y rico o rica, con el fin de que esas “virtudes” se transfieran a su linaje³⁸⁴.

Lope: Hoy aseguro mi dicha.
Pedro: Hoy se la dais a mi casa (f. 16r)

Por eso, mirando su propio interés, no se preocupan por el gusto de sus hijos ni escuchan sus quejas ni se compadecen de sus lamentos.

Diego: ¡Oh, padre injusto!
Déjame sin hacienda y no sin gusto (*Aparte*) (f. 10r)
Leonor: paréceme que se casa
hoy a su disgusto el necio. (f. 15r)
Diego: No Padre, (¡qué ancianidad!
¡Qué caduco desvarío!)
piensa que de él gusto mío
es alma aún voluntad?
Casarme quiere...
...
con mujer, que vive el cielo,
que aún no le he visto la cara. (f. 7v)

Tan solo se preocupan de dar la mejor imagen de sus hijos a sus futuros suegros, de defenderlos de las habladurías que pudieran poner en peligro el enlace y de vender a sus hijos, cual ganado, como si fueran el mejor cónyuge posible.

384Las virtudes ya no se miden como antaño, pues el poder económico está por encima de la nobleza, valentía y lealtad de los caballeros medievales.

Lope: Ya vengo de sus partes informado.
Ya sé que es tanto en ella lo encerrado,
que en alabanzas tuyas no pequeñas,
de sola su virtud conocen señas.

Pedro: Bien hay que conocer en su hermosura
aunque lo disimula su cordura,
que de su edad y rostro son ensayos
verdes abril y floridos mayos.
Pero si vuestro hijo, si don Diego
la mocedad no tiembla con sosiego,
sin causa en nuestra afinidad me alegro,
querré ser padre y parecerle he suegro.

Lope: Bien decís, pero a Diego habéis culpado,
poco de sus costumbres informado.
Siempre al rico le niegan las virtudes;
porque tiene ocasión para inquietudes.
Y los vicios, señor, que aún no le apura,
el que se los envidia, los murmura,
que en los mozos parecen liviandades
mil cosas que las fuerzan las edades.
¿Qué le culpan a Diego? Estoy confuso,
¿que es algo enamorado? ¿Que anda al uso?
En él lo enamorado no es vicioso³⁸⁵. (f. 2r-3v)

Concierto, pues, el del himeneo que, cual trato de negocios, hace que los desposados no sean más que simple mercancía para sus familias.

Leonardo: El amor
de su hacienda ha de casarte,
que es lo que tu padre llama;
porque a verla no ha llegado,
pero si no se ha engañado,
de hermosa y rica es la fama. (f. 6r-7v)

De ahí que, como apunta don Diego, no sea creíble al cien por cien la fama que pueda tener cualquier galán o dama en la sociedad, pues será fruto del empeño familiar o personal de ofrecer su mejor imagen de cara al exterior (falsas apariencias).

Diego: ¿La fama quieres creer?
Que cuando en bodas se mete,
de cuántas cosas promete,
sólo es verdad la mujer. (f. 7v)

385 Lope apunta como las murmuraciones y la envidia social lleva a críticas sin fundamento, a habladurías que pueden herir y/o provocar falsos estigmas, algo que era muy habitual, en el siglo XVII para quitarse la competencia de encima.

Por todo ello, en general, se tiene un mal concepto del matrimonio (*Leonor*: triste viene, ¿no lo ves?/ *Cara tiene de casado*, f. 7r), el cual, mayoritariamente, es aborrecido³⁸⁶ por todos los jóvenes que son muy conscientes de que no se va a tener en consideración su gusto.

Diego: Harás que me desespere.

¿Eso pretendes fundar?

Leonardo: Él da en que te ha de casar.

Diego: ¿Tan mal mi padre me quiere?

Leonardo: Y con novia a su elección.

Diego: Graciosa boda ha de ser,
si en ella hemos de poner,
yo el novio y él la afición.

Leonardo: Siempre al casarte has mostrado
notable aborrecimiento.

Diego: Estoy con el casamiento,
como si fuera casado.
Solo cuando por querer
me resulta alguna pena,
le hallo una cosa buena.

(f. 1r)

Y es que el matrimonio no tenía nada que ver con el amor. De hecho, eran dos cosas opuestas, ya que el amor se reservaba a los amantes y al juego del galanteo; y el desposorio, al interés y al ascenso económico-social.

Lope: En bodas la razón prefiere al gusto,
amor casamentero ¿quién lo alaba?

No obstante, los personajes que representan a las nuevas generaciones en la comedia (y con esto no quiere decirse que las voces rebeldes que se alzan en la ficción sean trasladables a la realidad), se muestran contrarios a la fórmula o ecuación amantes=amor y cónyuges=matrimonio.

386 Se repite la misma idea en *Cada loco con su tema*, aunque, a diferencia de lo que sucede en *Celos sin saber de quién*, donde es el galán don Diego quien muestra aversión por el matrimonio, en *Cada loco con su tema* es Bernardo, el criado de don Juan, quien refleja su repulsión por el himeneo. Una vez más, en *Más merece quien más ama*, la Princesa también muestra su total oposición al casamiento, ya que, como opinaba doña Isabel de *Cada loco con su tema*, doña Juana de *El marido hace mujer* (la cual es vista por Sancho como una posible burladora, de ahí su nombre, pero, en realidad, es todo lo contrario. Es un juego de expectativas que Hurtado crea para el lector) o las damas y galanes de *Celos sin saber de quién*, el matrimonio es un cautiverio, una prisión de la que no se puede escapar.

María: todo es gloria un casamiento
si no llega a concluido.
Yo, que me siento avisar,
y huyo de cautivarme,
solo quisiera casarme
por no poderme casar.

(f. 4v)

Es más, intentan contradecirla o, mejor dicho, reformularla en aras de que casamiento y gusto puedan, valga la redundancia, casar.

Diego: Vete, que si su rigor
me muda opinión y intento,
he de entrar al casamiento
por las puertas del amor.
Diego: Si puede mi voluntad,
presto te verás casada
conmigo. (f. 1r)

Esa defensa de casarse al gusto, que es lo que promueve en todas sus comedias Hurtado, se materializa abiertamente en *Celos sin saber de quién*, donde María tiene la valentía, en pleno enlace, de quitar la mano a su prometido ante su padre y de dársela a su verdadero amado.

María: Padre, porque de mi gusto
no burlen las esperanzas
...
Yo para vivir contenta,
para no ser desdichada,
doy la mano a don Rodrigo.
Pedro: ¿Qué haces? Nunca esperara
tal de tu modestia, hija. (f. 16r)

Pedro, al ver que esa es la única manera de que su hija recupere su sonrisa y la felicidad, lejos de reaccionar furioso, como otros hubieran hecho, acepta de buen grado la decisión de su hija y accede a que el marido de María sea don Rodrigo. Siguiendo el ejemplo de Pedro³⁸⁷, don Lope no se enfurece y no impide ese nuevo enlace improvisado, pues favorece la nueva fórmula de matrimonio al gusto. Además, a su hijo don Diego ya le va bien ese cambio, ya que le permitirá casarse con quien realmente ama: Leonor.

Pedro: Yo no lo pienso impedir.
Lope: Ni es justo, su gusto hagan,
aunque a mí me cueste el mío.
Leonor: Fuerza es, ya desengañada,
volverme a mi amor primero. (f. 16r)

Si en la mayoría de piezas hurtadianas, y también del barroco en general, el casamiento podía ser sinónimo de prisión, de cautiverio, de tristeza, así como de trampolín hacia el ascenso social y económico (*Los empeños del mentir*), en *Celos sin saber de quién*, se apuesta por el

387 A lo largo de la comedia, Pedro ha adoptado una actitud comprensiva respecto a su hija, puesto que lo único que le importa es su felicidad. Hasta tal punto que la arenga a salir por esos lugares peligrosos para el honor familiar. Su carácter es más confiado y su mente parece más abierta que la de Lope, pues en esa conversación entre hombres para concertar el matrimonio de sus hijos, Pedro, lejos de forzar unas nupcias a disgusto, manifiesta que sólo accederá a ese enlace pactado si Diego realmente tuviera ganas.

concepto de matrimonio por amor. De hecho, es de las pocas comedias, y la única mendoziana, en las que aparece un personaje masculino (Diego) que de alguna forma lucha por no desposarse a disgusto con quien él no ha decidido.

Por último, en cuanto al tema del matrimonio, conviene también comentar la consideración que se le hace de enmienda o remedio a situaciones que corren el riesgo de ser consideradas deshonorosas. De ahí que muchos enamorados, cuyos progenitores no consideran que deban ser marido y mujer, recurran a escenas comprometidas, como puede ser andar a solas, para obligar a sus padres a que los desposen, pues la única manera de no manchar su honra ante esas situaciones es casarse.

Esta táctica es la que don Diego propone seguir a Leonor para poder materializar su amor. Lástima que Leonor no esté por la labor.

Diego: Pero el casarnos, Leonor,
tengo por mejor remedio;
Y hoy será si tú me ayudas. (f. 15r)

Por su parte, María entiende el hecho de desposarse como el remedio al malestar y a la inquietud de saber que hay que casarse con alguien que, muy seguramente, no corresponderá con su gusto o deseo. A sabiendas de que hay que cumplir con la ley paterna y cansada de ir a contracorriente con fingimientos, *imbroglii* y enredos que pretenden alcanzar lo que parece un imposible, María decide rendirse, aunque suponga dar la victoria a su enemiga y competencia³⁸⁸, y poner fin al sufrimiento casándose con quien su padre ha pactado.

Rodrigo: Señora, ¿creéisla acaso?
María: Sois hombre, verdad será.
Pero, ¿qué me importa ya?
Hoy lo remedio, hoy me caso. (f. 16v)

María: yo he de darle a esta enemiga
la victoria que le doy.
Pero hele rendido el sí,
a mi padre; ello ha de ser.
Yo muero y está mujer
queda triunfando de mí. (f. 16r)

2.4.4. Una comedia con doble comicidad: graciosos y otros personajes risibles

388 A pesar de que parece que se va a rendir, al final, en el altar, quema su último cartucho y se entrega a don Rodrigo ante los ojos de don Diego, Lope y su padre.

Dejando a un lado las obsesiones mendozianas, impresas en las temáticas recurrentes escogidas por Hurtado de Mendoza para sus comedias, hay otro elemento destacable en su dramaturgia y, por tanto también en *Celos sin saber de quién*: el humor, el cual no reside únicamente en la figura del gracioso, como sí sucedía en la comedia nueva propuesta en el *Arte nuevo de hacer comedias*, sino que también en otros personajes cuya labor no es precisamente despertar la risa; sin embargo, su ingenuidad, su inocencia o su necedad los hace divertidos, por no decir ridículos, al espectador, el cual recibirá *inputs* cómicos por una doble vía: una, intencionada y otra, involuntaria.

Esta dinámica es la que se sigue en *Celos sin saber de quién*, pieza en la que encontramos tanto a los típicos criados graciosos, como pueden ser Celia o Marcela, como a los amigos³⁸⁹ del galán, como pueden ser Juan y, muy especialmente, Cristóbal (pues don Juan, que también acompaña a Rodrigo, apenas tiene protagonismo en la obra), que se encargan de hacer chascarrillos y de quitar hierro a situaciones complicadas, de desesperación y de fracaso, puesto que son los que tienen como cometido poner un punto de inflexión a los momentos de tensión dramática

Celia: ¡Qué donoso desconcierto! (f. 12v)

Cristóbal: Vive Dios que está la sala
hecha un campo a Agramante³⁹⁰.
(f. 12r)

Cabe decir que algunos personajes, conscientes del papel cómico de otros, hacen notar su carácter socarrón.

Marcela: Tomaron resolución,
el uno de socarrón,
y el otro de enamorado.
(f. 10r)

María: Oh, bellaco socarrón.
(f. 12v)

389 No parece que sea un criado, pues, más bien, parece un galán, como su amigo Rodrigo, que lo ayuda en sus propósitos amorosos.

390 Exclamación que Celia hace en referencia al concierto matrimonial con el que los futuros cónyuges están en desacuerdo. El hecho de que se tire hacia adelante un acto en el que no se cree es lo que es incoherente y parece ridículo, donoso y gracioso a Celia, incluso a Diego:

Diego: Graciosa boda ha de ser,
si en ella hemos de poner,
yo el novio y él la afición. (f. 1r)

En estos casos, los personajes son conscientes de que generan humor. Sin embargo, en otras ocasiones, los actantes desconocen el efecto irrisorio que provocan en los demás. Lo vemos en aquellas situaciones sinsentido o que pueden parecer ridículas para un espectador que, con más información que el propio personaje que las vive, ve como dicho personaje, desde el pleno desconocimiento, está favoreciendo a terceros a la vez que está perjudicándose a sí mismo.

Estas escenas ridículas, provocadoras de la risa del auditorio son, por ejemplo, esa en la que Diego favorece o aviva el amor de Leonor por don Rodrigo sin ser consciente de ello³⁹¹. Escena muy similar e igualmente “ridícula” que esa otra de *No hay amor donde hay agravio*, en la que don Juan empuja a su amigo Enrique y a su esposa Violante a llevarse bien sin saber que estaban enamorados.

Estas escenas y sus personajes ingenuos o figuronescos, que no figurones, pues aún están lejos de ese nuevo tipo de la comedia barroca, posiblemente, pudieron motivar o hacer ver a muchos críticos de la literatura a Hurtado y su obra como el germen de lo que años después se denominaría comedia de figurón, tipo de comedia en la que se presenta a un personaje ridiculizado. Generalmente, el tipo que se pone en evidencia es el lindo, el cual sirve para poner en solfa las nuevas formas de cortejo, la supremacía de las apariencias, la pérdida de valores de antaño y la sobrevaloración de la imagen. Si bien es cierto que en *Celos sin saber de quién* no podemos hablar de la presencia de un lindo *stricto sensu*, sí lo es que podemos advertir en personajes como don Diego o don Rodrigo atisbos de lo que posteriormente recibiría ese nombre, pues no creemos que sea casualidad que la palabra *lindo* y sus derivados se vinculen con tanta recurrencia a dichos actantes en la comedia.

Leonor: Quién no le fuera, Marcela;
vesle allí, lindo es el hombre.
Qué galán, qué gentilhombre.
(f. 2r)

María: No me iré, que en vos estoy (*aparte*)

391 *Diego*: ¿Viste la carrera?
Leonor: Sí.
Diego: El Andaluz de color,
es el que corrió mejor.
Leonor: ¿Andaluces?
Diego: Tal oí.
Leonor: ¿Cómo se llama?
Diego: No sé,
que es aquí recién llegado
de Granada de un criado
es lo que más escuché.
(f. 2v)

Rodrigo: Lindamente habláis. (f. 10v)

María: Rico, discreto, galán,
lindo talle, mejor gracia;
tan Adonis, que de él solas
la tragedia y Venus faltan.
Gallardo...

...
Y en fin, hombre tan perfecto,
que entre una y otra balanza,
estimé, que nunca hoy
llamarle lindo de cara. (f. 4v)

Juan: ¿Que no os escribió (lindo hombre)
el nombre de ella? (f. 5r)

Cristóbal: Linda perdida os lástima. (12v)

Cristóbal: A fe que queda el don Diego
lindamente aperreado. (15v)

Diego: Hallarán mis males calma
navegante marinero,
que humedeces con tu nave
el encendido elemento.
Piloto que ves las hondas
en que vas, ser en el cielo,
de agua, de horror, de amenaza,
ardientes cometas luego.
Argonauta³⁹², cuyo vaso
ave con plumas de lienzo,
si no es joyel de las nubes,
es pelota de los vientos.
Presto, si antes en la gavia
no ves brillar a Santelmo
...
Presto, si al puerto no llegas;
presto, si porfia el tiempo
podrás despreciar muriendo.
Mudable enemiga mía,
más que el bien, más que el deseo
y más que hermosa, ojalá
no fuera encarecimiento.
Plega a Dios, ya que ofendido,
ya que a tu gusto sujeto,
dando lugar a mis males,
por obligarte, te dejo.
Que este Narciso Andaluz,
que ese lindo Adonis nuevo,

392Se refiere a la leyenda griega de “Jasón y los argonautas” en la que el héroe es enviado a un peligroso viaje para deshacerse de él imponiéndole una tarea imposible de llevar a cabo; sin embargo, sale victorioso gracias a la ayuda de unos aliados inesperados.

cuando le falte de quién,
de sí mismo te dé celos.
Quédate y logra en sus brazos. (f. 15v)

No obstante, aún estamos lejos del concepto de lindo que aporta Agustín Moreto en *El lindo don Diego* (1662), pues los personajes hurtadianos de *Celos sin saber de quién* no presentan el altivo y grotesco *ego* de los actantes moretianos.

2.5. *Los riesgos que tiene un coche*

2.5.1. Las costumbres sociales madrileñas del siglo XVII en una comedia

Una vez más Hurtado hace uso de la ciudad de Madrid para enmarcar una de sus comedias: *Los riesgos que tiene un coche*. La diferencia con respecto a otras como *Cada loco con su tema* o *El marido hace mujer* es que, aunque la acción de *Los riesgos que tiene un coche* se desarrolla íntegramente en la capital, en esta ocasión, hay otras referencias espaciales, como son Granada y Sevilla, lugares habituales en las comedias de capa y espada, que sirven para referir a hechos pretéritos que tienen repercusión y explican las actitudes presentes de los personajes³⁹³.

Esto no sucede en las otras comedias analizadas de Hurtado, en las que solo se menciona la ciudad madrileña o, como mucho, la Montaña, que sirve para contraponer el nuevo estilo social de la ciudad con el viejo ensalzado por las zonas norteñas de la Península.

No obstante, la elección de Madrid como marco espacial no es nada novedoso en el teatro barroco, ni tampoco debe sorprendernos su uso en la dramaturgia hurtadiana. Y es que este espacio es muy utilizado por Hurtado de Mendoza, ya que le sirve para reflejar las costumbres y el ambiente social o, mejor dicho, cortesano de la ciudad en la que vive y en la que se localiza la corte real en la que tanta influencia ejerció. De hecho, se llegó a decir que, si Felipe IV se podía considerar un títere de su valido el Conde-Duque de Olivares, este, a su vez, podría serlo de su protegido don Antonio Hurtado de Mendoza, un hombre influyente, sin duda, que, dota a sus obras de un tono moralizante encubierto que podría esconder una propuesta de cambio en las costumbres sociales que rechazaba y que, muy seguramente, también debían repudiar tanto monarca como valido. De modo que Hurtado podría estar contribuyendo, a través del ocio y de la cultura, a esa política reformista propuesta por el Conde-Duque, pues no hay que olvidar que sus letras estaban puestas al servicio

393 Dos años atrás, Alonso dejó Granada y a Ángela enamorada, y en Sevilla conoció a Gerarda.

del Rey y que su figura era fundamental para la configuración de ese tridente que formaba junto a su protector y Felipe IV.

Dejando a un lado este tema, que podrá tratarse con mayor conocimiento de causa una vez se haya analizado exhaustivamente todo el corpus teatral de Mendoza, vamos a examinar las costumbres madrileñas que se reflejan, critican o aplauden en *Los riesgos que tiene un coche*.

2.5.2. El coche: una herramienta del galanteo y un elemento de ostentación en el juego de las falsas apariencias barroco

La primera de ellas es la del galanteo. Si bien es cierto que esta práctica aparece en muchas piezas mendozianas como *Cada loco con su tema* o en *El marido hace mujer*, es en *Los riesgos que tiene un coche*, así como en *Celos sin saber de quién*, donde se le da mayor cabida, pues en el resto se mencionan los lugares donde se corteja y se apuntan algunos ademanes galantes, pero no son el tema principal de la pieza, cosa que sí sucede en *Los riesgos que tiene un coche*.

Ya el mismo título nos remite a esta usanza cortesana barroca, es decir, a los peligros de pérdida de honra que suscita la presencia de un coche, ya que este medio de transporte facilita al galán el acceso a la intimidad de una dama, debido a que es un espacio cerrado que permite esconderse de la vigilancia de los ojos. Por eso, Floro, el criado de Octavio, considera una contradicción y una insensatez tener un coche si lo que pretende su amo es proteger e imposibilitar que su hermana tenga galán o encuentre marido.

Floro: no pienso que lo aciertas;
...
... lo contrario has intentado
en el Coche que pones. (p.3)

Sin embargo, Octavio también sabe que para galantear y conquistar a una dama es esencial poseer un coche o una carroza.

Octavio: sabe, que el haber puesto
Coche en Madrid, ha sido, porque en
de la conquista aspiran mis arrojios
de unos hermosos ojos,
que rendir imagino.
Floro: Ya sé yo que en Madrid es el camino
más fuerte y más seguro
para rendir el más valiente muro
de la más celebrada
hermosura; no digo recatada,
que la que en Coche ajeno
goza el Invierno del Sol y del sereno,
en el Verano grato,

más debe al desenfado, que al recato. (p. 3-4)

Tanto Octavio como Floro son conscientes de la pasión femenina por los coches en la época, así como del carácter codicioso de las damas, las cuales darán más fácilmente su favor a aquellos galanes que muestren mayor poder adquisitivo y que, por tanto, les puedan proporcionar mayor comodidad. Esto coincide con esas palabras en las que doña Leonor de *Cada loco con su tema* apunta que quiere un marido que le dé comodidad y que ande, como mínimo, a caballo, pues ella sabe que quien puede mantener a este animal, tiene riquezas, ya que el gasto que suponía tener un corcel era considerable. También se corresponde con la reacción de las mujeres de *Los coches* del reconocido entremesista Luis Quiñones de Benavente (1581-1651), cuando oyen la palabra mágica *coche*. Y es que, si ya era caro andar a caballo, mucho más lo era ir en carroza, que suponía mantener, mínimo, dos caballos, cuando no cuatro. No obstante, ir en carruaje no solo suponía disponer de riquezas, sino que también poseer un rango de reconocimiento social, pues no todo el mundo obtenía licencia del Consejo de Castilla para poder tener un coche.

“Ciertamente que los individuos de procedencia nobiliaria, fieles a aquello que dio nombre a los miembros de su grupo y a la cultura que representan, seguirán, por lo menos de jóvenes, fieles al caballo, y éste conservará su valor de símbolo distinguido de la sociedad caballeresca. Pero cada día son más los que aceptan el coche como muestra de su relevante condición; cada día más, el coche, que admite fastuosamente el empleo de varios caballos y una rica ornamentación, se irá imponiendo como instrumento de ostentación.”

(cita de Maravall, la recoge Justo
Fernández en “Pasión coches”, p. 108)

Y es que, en un proceso de institucionalización del uso del coche (1611-1630), se busca unir el carruaje con lo cortesano. Por este motivo, se restringe la concesión de licencias, se prohíbe prestar, vender o alquilar carrozas y permisos, y solo se consiente que vayan dentro de los coches los hombres con autorización. Por su parte, las mujeres no sufren tantas restricciones, pues no es necesario que tengan permiso para andar en carruaje³⁹⁴. No obstante, dependiendo de si tienen autorización o no, se establece una distinción entre ellas: las que no disponen de licencia deben ir con el rostro descubierto, mientras que las otras, no. Por tanto, no debe sorprendernos que a Lisarda se le permita ir en coche prestado, pues es mujer: “me dijo que prestado/ era el coche en que iban”, p.4; o “le he enviado/ la carroza que has visto,/ que si con ella su favor conquisto,/ a sus pies ofreciera/ la que el Sol rige en su dorada esfera”, p.4.

Como podemos observar, la carroza era el cebo perfecto para que las damas picaran el anzuelo y mostraran interés por un caballero, pues si un hombre tenía un coche, era razón más que

³⁹⁴Las únicas mujeres que tenían prohibido usar el coche eran las prostitutas, puesto que dicho vehículo tan solo podían utilizarlo quienes lo merecían, es decir, la nobleza.

suficiente para considerarlo un buen partido, ya que bien seguro debía ser, además de un hombre de bien y rico.

De ahí que, en una sociedad regida por las apariencias y por el qué dirán, todo el mundo desee formar parte de esa nueva y visible élite que suponían los dueños de carruajes. Por este motivo, tratan de loca y no comprenden a Ángela cuando desprecia el cuidado de don Octavio, un caballero indiano, con mucho dinero (que es lo que mueve el mundo desde finales del siglo XV), miembro de esa nueva élite:

Gonzalo: ¿Hombre de Coche desprecias
 en Madrid? ¡Vive Dios, que eres,
 entre todas las mujeres,
 Prototipo de las necias!

Por otro lado, cabe comentar que, a pesar de las restricciones que supone la institucionalización del coche, abunda su uso en Madrid. Así lo hacen notar en la literatura los forasteros que, al llegar a la capital, se encuentran con un bullicio desconocido:

Juana: ... es tanta
 la confusión de los coches,
 que fuera imposible hazaña
 poder descubrirle entre ellos. (p.5)

Estas son las palabras que pronuncia Juana nada más pisar la ciudad madrileña tras haber dejado Granada.

Ese Madrid bullicioso, peligroso y lleno de engaños es el que refleja Hurtado, ya no solo en *Los riesgos que tiene un coche*, sino que en toda su producción teatral. De hecho, en sus comedias hace hincapié en las falacias, juego de apariencias y falsedades que tan bien reflejan esos paseos por las calles del Prado o Mayor que alentan al galanteo, que no al puro amor, y de los que dejan constancia los personajes de *Los riesgos que tiene un coche*:

Juana: Calle Mayor, Prado, Atocha,
 Puerta de Guadalajara
 y otras salidas adonde
 suelen galanes y damas
 ir a decir con los ojos,
 que son las lenguas del alma,
 sus amorosos deseos (p.5)

En estos lugares se da rienda suelta al cortejo, un cortejo que, a veces, sobrepasa lo decoroso y caballeroso, que incita a la infidelidad femenina y que, como consecuencia, pone en riesgo la honra tanto personal como familiar de la dama. De estos peligros se hace eco Octavio cuando expone:

Octavio: ¿Ya no sabéis a los daños
que vive en Madrid expuesta,
la que vive sin amparo
de padre, deudo o esposo? (p. 8)

Daños que no son exagerados y contra los que se vieron obligados a actuar los mismísimos monarcas Felipe III y Felipe IV, sobre todo, en lo que se refería al galanteo en coche. Los reyes, según consta en algunos *Avisos*, llegaron a amonestar a algunos galanes por sus actos “improcedentes” y establecieron qué comportamientos y actitudes eran lícitas y aceptables, y cuáles no. Por eso, en su propósito de conservar las formas caballerescas y evitar las conductas deshonestas, no permiten que los galanes acompañen a pie los coches de las damas, ya que esto facilitaba al amante colarse en el carruaje para gozar de intimidad con la amada. Acción que, en opinión de Felipe IV, contribuía a la pérdida del estilo caballeresco y a la falta de respeto. Opinión a la que se sumaba la iglesia, que consideraba que los coches desfloraban la honestidad. Por todo ello, a pesar de que no se prohíbe, se controla su uso y se promueve, por encima del coche, la utilización del caballo, el cual también confiere estatus nobiliario y un alto nivel económico.

Así pues, no es de extrañar que Octavio utilice el caballo como medio de transporte para ir a ver a Lisarda, la cual, según intuye, puede estar paseando por las calles de Madrid en el coche que le acaba de prestar a petición de su prima Laura:

Octavio: Haz ponerme el Alazán,
que en amorosos placeres,
algo dejan las mujeres
al discurso del galán. (p. 5)

Sin embargo, estas palabras de Octavio, que parecen favorables al coche y al galanteo no nos deben llevar a equívoco, pues, dicho personaje representa esa actitud social hipócrita de la época respecto a estas costumbres, ya que, por un lado, compra un carruaje y lo usa para conquistar, jugar y galantear a la dama que le despierta amorosos afectos; pero, por otro lado, lo teme y censura su uso a su hermana Gerarda por el peligro que puede suponer para su honor. Así pues, los hombres protegen a las jóvenes de su familia de lo que ellos mismo provocan en las ajenas, comportamiento masculino contradictorio que predomina en la sociedad del momento.

Del aborrecimiento del coche también deja constancia el criado Floro:

Floro: Porque no hay mal que no hagan,
disgusto que no acrediten,
fiesta que no la marchiten,
holgura que no la estragan,
porque son medio, por quien
tantos daños se han causado,
porque de serlo han dejado
muchas mujeres de bien,
y porque son, como es llano,
enfadándonos a todos,
malos en tiempo de lodos,
peores en el Verano,
porque en el uno salpican
y en el otro dan calor,
y...
engendran a mi ver
gente de tan bajo ...
como lo son los cocheros. (p.27)

Profesión, la de cochero, que, de nuevo, sirve para poner en evidencia la hipocresía social, pues se critica su función medianera entre los amantes cuando trabajan para los demás; pero, sin embargo, no se duda en acudir a los terceros cuando a uno mismo le conviene su ayuda para alcanzar a una dama por quien sienten interés. Así, el mismo Floro le dice a su señor respecto a Lisarda:

Floro: ¿Eso te fatiga?
¿Para qué tiene ella amiga,
prima, hacedora y tercera?
Mas ya viene el coche. (p.7)

No obstante, si la alcahuetería era mal vista, aún estaban peor vistos los cocheros que, bajo el disfraz que les brindaba su profesión, actuaban como mediadores de los amantes. Y es que, como apunta Ángela, las alcahuetas en las casas principales usaban a los cocheros:

Ángela: soy de las que oficios tales,
en las casas principales,
usamos la del cochero. (p.25)

Por este motivo, se siente tan ofendido Gonzalo cuando su amo don Alonso le ordena convertirse en cochero de don Octavio para facilitarle la comunicación con doña Gerarda:

Gonzalo: y no a oficio como quiera,
sino al oficio peor (p.2)

Gonzalo: hacerme cochero quiere (p.2)

Gonzalo: que es mejor morir de honrado,
que no morir de cochero (p.2)

Gonzalo: tened lástima de mí,
que voy a cochirizarme. (p.3)

De ahí su alegría cuando por industria de doña Ángela puede dejar ese oficio:

Gonzalo: Y contento,
pues en un punto he salido
de Cochero y de marido. (p. 22)

2.5.3. Medianeros y terceras activos y pasivos en busca del amor propio y ajeno

Gonzalo se siente liberado al ver que ya no tiene que ser el causante de desvergüenzas y deshonras, que es lo que realmente causan los terceros y terceras, los cuales están tan mal vistos por dicho motivo por la sociedad del siglo XVII.

Si en otras obras de Hurtado, las medianeras tenían una presencia insustancial para el desarrollo de la acción, por el contrario, en *Los riesgos que tiene un coche*, son estos personajes quienes, junto a los tracistas, mueven los hilos como integrantes de una comedia de enredo como es *Los riesgos que tiene un coche*.

En esta pieza dramática, Mendoza abusa de la figura de la tercera o del tercero, que es encarnada por los criados: Floro, la prima (en el sentido de “hacedora”) Laura, que, si la complacen, “daré a tus pretensiones,/ cuantas tus deseos ocasiones” (p.4); Juana, criada de doña Ángela, que, aunque piense que su señora está cometiendo una locura, trazará e ingeniará para ayudarla en su propósito de cazar a don Alonso; y la esclava de Gerarda, Teodora, que representa un tipo social que aparece por primera vez en Hurtado y que, más que actuar propiamente como una alcahueta, simplemente participa en ese juego de medianeros de amor y se deja llevar por las trazas que han urdido los demás para facilitar el amor a su dueña, algo de lo que es consciente Octavio:

Octavio: ¿Y vos, Teodora, vos perra,
qué hacéis aquí? ¿Qué escondéis
debajo del manto? (p.15)

Otro personaje que actúa, a su pesar, como alcahuete es el criado de don Alonso, Gonzalo:

Ángela: ¡Ya, bellacón, alcahuete! (p.20)
Juana: ¡Oh, bellacón alcahuete! (p.9)
Gonzalo: Hacerme quiere alcahuete (p.1)

Asimismo, Fabio, criado de Laura, también hace de tercero “llevando recado” o “dando billete”:

Fabio: Laura, mi dueño, os escribe
aqueste papel. (p.4)

De todos los personajes mencionados en referencia a la alcahuetería, cabe decir que podrían clasificarse en dos subgrupos: los terceros activos o tracistas, y los pasivos o no tracistas. Dentro de los pasivos se incluirían Fabio, Teodora y Laura, ya que, si bien es cierto que contribuyen, mediante mensajes y recados que les exhortan comunicar sus dueños, a que los amantes burlen la vigilancia para gozar de su amor, no ingenian, no maquinan por ellos mismos una manera con la que ayudar a cumplir los deseos amorosos de sus señores o señoras; sino que, más bien, lo que hacen es no oponerse a las órdenes de sus amos o amas, de ahí que los denomine *pasivos* o *no tracistas*. Sin embargo, Juana y Gonzalo (aunque, al principio, este se opusiera) participan activamente de los engaños que ingenian sus amos para satisfacer sus anhelos, cuando no son ellos, por iniciativa propia, quienes urden la forma con la que aventajar la voluntad de sus dueños. Por eso, se les va a denominar *activos* o *tracistas*. Dentro de este subgrupo, podrían agregarse el galán y la dama tracistas, don Alonso y doña Ángela, que maquinan engaños en favor de su voluntad. Evidentemente, ellos no son propiamente terceros, pues las “industrias” que llevan a cabo no son para complacer a otros, sino que a sí mismos. No obstante, sí que hay que hacer notar que, en busca de deshacerse de estorbos que no impidan el triunfo de sus objetivos, en ocasiones, adoptan el papel de medianeros (muchas veces bajo el disfraz de criados) y juegan a buscar amores a otros. De este modo, Ángela le busca un nuevo pretendiente a doña Gerarda (don Diego) y, por su parte, don Alonso le propone a Ángela casarse con el rico y buen partido don Octavio:

Ángela: aquí terciando estoy (p.25)
Alonso: con eso de un mismo bien
gozamos los dos, casada
tú con Octavio y honrada,
y yo lo mismo también
con Gerarda.

Aun así, hay que puntualizar que quien tercia más de los dos es doña Ángela, puesto que don Alonso no intenta venderle a Ángela a Octavio, sino que, más bien, se aprovecha de la idea de Gonzalo y del interés que siente Octavio por ella para hacerle ver que aquel es mejor opción que él como esposo:

Gonzalo: El declararte
y casarte con Octavio
que sé que te mira bien. (p.18)

De modo que don Alonso sería un galán tracista y un tercero pasivo, mientras que doña Ángela es un personaje activo tanto como dama tracista como medianera.

Muy seguramente esto se debe a que la libertad que tiene el personaje femenino para actuar en la comedia nueva, no la tiene el galán. Este, rara vez, se ensalzaba tracista y, si lo hacía, como en *Los riesgos que tiene un coche* cuando ordena a su criado Gonzalo ser cochero para facilitarle el acercamiento con su amada doña Gerarda, siempre debía justificarse por los efectos del amor (“Dadme un rato de atención,/ que efectos de un amor son”, p.2), y, generalmente, fracasaba, como malogra don Alonso. En cambio, a la dama se le permitía ser embustera, urdir y engañar, ya que ella lo hacía en la búsqueda de esa libertad de la que la privaba el hombre de una sociedad misógina como era la barroca. Por eso Gerarda, que está encerrada por su hermano (“Octavio, y tan ignorante/ la encierra con tal crueldad,/ que no la ve el Sol”), traza para obtener su libertad, la cual conseguirá, aunque no con quien esperaba. Por su parte, Ángela inicia su periplo tracista movida por el amor (“¡Ay, amiga Juana,/ que no sabes qué es amor!”, p.5), no obstante, también lo lleva a cabo por algo más: como venganza a los desdenes, a los feos y agravios de don Alonso (*Gonzalo*: “Aquí es/ adonde Ángela se venga/ de sus celos y el desprecio/ con que la has tratado”, p.15), y por celos, pues sabe que su amado siente por otra mujer, doña Gerarda: “una mujer, si tiene/ celos, animal peor/ el Cielo”, p.7.

2.5.4. Un sentimiento puro enmarcado en juegos amorosos interesados

Otro tema que tiene un papel esencial en *Los riesgos que tiene un coche* es el del amor, fuerza arrolladora que, junto a la de la honra, mueve a los personajes de la comedia nueva.

Como en la inmensa mayoría de comedias del barroco, *Los riesgos que tiene un coche* sigue el patrón del código de amor, que bien describe Cañas Murillo en “Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro”, un código que se centra más en las relaciones amorosas físicas de dos individuos que en un concepto abstracto del

amor; de ahí que haya espacio para el cortejo, los ademanes galantes y todo aquello que traspasa la mera expresión de unos sentimientos internos que no pueden materializarse.

Habitualmente, el amor irrumpe con fuerza en el corazón de los enamorados por medio del flechazo, que tiene lugar inesperadamente. Ese flechazo, que consiste en la entrada del amor por los ojos, es el que sienten Octavio o Alonso al ver, incluso solo de lejos, a Lisarda y a Gerarda respectivamente.

Alonso: herido
Lisardo, pues, a Sevilla,
como sabéis, me partí,
donde la belleza vi
de Gerarda. (p.2)

Octavio: A pocos días llegado
de Sevilla, una tarde vi en el prado,
en un coche a, Lisarda,
tan airosa, tan bella y tan gallarda,
que a la vista primera
el alma la rendí. (p.4)

Los amantes, una vez prendados de amor, el “alma rinden” al amado o a la amada que se convertirá, desde ese mismo instante, en lo único que tiene cabida en sus pensamientos. Desde ese mismo momento, la locura de amor invade al amante, que no piensa en nada más que no sea lograr la correspondencia del amado. Así pues, el amor se presenta como un sentimiento que ciega y que supera al ser humano, puesto que anula su voluntad y acaba dominando sus actos³⁹⁵. Unos actos que, muchas veces, van, incluso, en su contra, ya que los enamorados no saben discernir el bien y el mal, lo correcto y aconsejable de lo inconveniente o inapropiado, y que les advierten haciéndoles notar sus errores, aunque no los consideren, quienes los conocen y observan fríamente su relación.

Floro: Tú estás bien enamorado,
pues que la razón te ciega
de esa suerte. (p.16)

En la misma línea, Juana reprehende a Ángela el riesgo que está corriendo al venir a Madrid a por un hombre que no la merece y que la ha despreciado, a lo que Ángela responde:

Ángela: ¡Ay, amiga Juana,
que no sabes qué es amor! (p.5)

³⁹⁵De ahí que deje de ser libre para pasar a ser un preso de amor: “cuando os amé: ya perdí/ la libertad, mas podrá/ mi voluntad algún día,/ la que entonces os rendí”, p.12.

Es más, el amor lleva al enamorado a solicitar la ayuda de terceros para conseguir sus fines (lo demuestra el elenco de alcahuetes de *Los riesgos que tiene un coche*) y les despertará el ingenio (un ejemplo son las innumerables trazas de los personajes de Hurtado), al igual que otros sentimientos, como pueden ser los celos (doña Ángela de Gerarda) y los reproches (doña Isabel de *Cada loco con su tema* recrimina a don Juan la cortesía a su hermana Leonor), como consecuencia de ese amor desmesurado.

También conviene comentar que la relación entre los amantes suele regirse por los parámetros del amor cortés, de modo que el hombre se somete a las órdenes de la mujer, y es el que debe mostrarse activo en la lucha-conquista, términos bélicos que sirven para referir el proceso de la conquista amorosa, de la amada.

Floro: rendir el más valiente muro (p.3)

Diego: como una conquista tal
de mujer tan rica y bella. (p.3)

Octavio: si con ella su favor conquisto (p.4)

Sin embargo, en algunas ocasiones, también encontramos a esa mujer que busca el modo de alcanzar a la persona que desea, y de defender sus intereses. Es el caso de Ángela de *Los riesgos que tiene un coche* o el de doña Isabel de *Cada loco con su tema*.

Aunque en términos generales el amor que encarna la comedia nueva, así como la pieza mendoziana, bebe de la lírica tradicional, de los tópicos petrarquistas, de la poesía de cancionero y del amor platónico, que defiende que dicho sentimiento nace en los ojos y penetra en el alma (*Octavio*: “¿No oíste/ que nuestros cuerpos son puertas/ adonde se asoma el alma/ a decir con muda lengua,/ noble ser me alienta, o ser/ villano, es el que me alienta?”, p.16), y que los amados son dos almas gemelas separadas por los dioses, cuyo fin es reencontrarse (“es un alma la nuestra”, p.13); también incluye novedades como son darle un sentido más mundano, cercano, en definitiva, más real, a través del juego erótico (galanteo) y de la búsqueda de la recompensa al cortejo que es el matrimonio:

Alonso: ¿Qué aguardáis,
que ya el mío no premiáis?

Respecto al estilo utilizado en la expresión amorosa en *Los riesgos que tiene un coche*, cabe comentar el uso de un lenguaje amoroso, repleto de metáforas y requiebros, cuando intervienen los

enamorados; y de otro jocosos y desvergonzados, que llega hasta el insulto (“perra”) cuando aparecen los criados.

2.5.5. El matrimonio: una puerta hacia la libertad, una entrada a la clausura religiosa o una cárcel de la que escapar

Si bien es cierto que uno de los temas principales en torno al cual gira *Los riesgos que tiene un coche* es el galanteo y el amor, hay otros asuntos que, aunque tratados, quizás de forma más secundaria que en otras piezas hurtadianas, también merecen un breve análisis. Una de esas materias es el matrimonio, que, si en obras como *Cada loco con su tema* o *El marido hace mujer*, tienen un papel esencial, puesto que se confrontan distintas visiones al respecto y se acaba proponiendo cuál es la mejor en la vida real; en *Los riesgos que tiene un coche* no se trata con tanta profundidad, pues se limita a ponerse al servicio de la acción y de la intriga, por lo que, aunque se incluye alguna sutil crítica, esta no va más allá, pues no pretende ser una disertación a través de una trama que se preste a la reflexión ideológica, intención mendoziana que sería más perceptible, por ejemplo, en *El marido hace mujer*.

Centrándonos en *Los riesgos que tiene un coche*, valga comentar que la primera referencia que encontramos en cuanto al matrimonio es la que aporta don Alonso, el cual cree firmemente en el casamiento que ofrezca honor, estatus, dinero y, sobre todo, belleza. Por tanto, defiende el himeneo que deje satisfecho tanto el interés como el gusto, aunque parece que otorgue mayor importancia a lo segundo:

Alonso: que en conquistar
 una mujer tan gallarda,
 y tan rica, está el aumento
 de mi vida y de mi ser,
 pues le pudiera tener
 con tan noble casamiento.

 ...
 puesto que de aqueste modo
 logro, restauro, intereso
 ser, honor, hacienda y seso
 y el gusto, que es más que todo. (p.2-3)

Concepto del matrimonio que asevera y comparte don Diego, y que recuerda al que defiende don Juan de *Cada loco con su tema*, quien apuesta por una esposa principalmente hermosa. Si después la dama, además tiene dinero, la joven se convierte en la mejor compañera de vida.

Diego: Es justo darle favor
para tan honrado fin,
como una conquista tal
de mujer tan rica y bella. (p.3)

Gerarda, sin embargo, tiene otra idea de lo que es el desposorio, pues, desde su punto de vista, es sinónimo de libertad, una libertad que a ella le ha estado vetada por su hermano, más que por ser el encargado de velar por la honra familiar, por un interés económica personal: no repartir la herencia de su padre:

Alonso: Gerarda tiene
un noble hermano, con quien,
desde el día que le den
estado, el padre prevé
en su testamento, que
parta doce mil ducados
de renta, que están fundados
de un Mayorazgo; mas fue
de Octavio (que así se llamarse
el hermano) si admitida
esta cláusula, no oída
con gusto. (p.2)

Por eso mismo, es decir, para que Gerarda no herede, Octavio tiene encerrada a su hermana y evita por todos los medios que tenga pretendientes, algo que, iluso, no logrará. Así pues, Gerarda ve en el matrimonio la posibilidad de romper con las cadenas de su clausura, idea de libertad que comparte, de alguna manera, con doña Leonor de *El marido hace mujer*:

Gerarda: Hoy de un tirano me libro. (p.30)

En cuanto a la visión de Gerarda sobre el matrimonio, también cabe remarcar que aboga por el derecho de la mujer al libre albedrío, a la elección de marido al gusto, reivindicación femenina habitual en la comedia barroca. No obstante, este camino de libertad, de manejo propio de la vida que parece iniciar Gerarda al aceptar a Alonso como esposo, arriesgando su honor a través del Vicario (proceso de unión conyugal al que, contrariamente a lo que piensa Alonso, se oponía el don Juan de *Cada loco con su tema*), se verá truncado por doña Ángela que, aunque, como Gerarda, cree en esa libre voluntad femenina o humana, se las ingenia para desestabilizar el logro de Gerarda, ya que sus gustos y propósitos convergen en un mismo ser: Alonso, que es el motivo de pugna femenina aunque Gerarda desconozca, hasta el final, que está compitiendo por él.

Por otro lado, también en referencia a las nupcias, Hurtado reflexiona sobre el concepto que se tenía en el barroco del matrimonio cristiano a través de una de las tantas trazas de doña Ángela.

En la línea de lo que exponían los contrarreformistas, lo cual se comenta con minuciosidad en el estudio de *El marido hace mujer*, doña Ángela, disfrazada de Lucía, acusa a don Octavio de haber faltado a la “ley de caballero” y de no haberse comportado como un verdadero cristiano³⁹⁶, al haber separado lo que Dios había unido en matrimonio, pues cometió el error de no preguntar a su nuevo empleado Gonzalo si estaba casado y de no haber dispuesto lo necesario para que su mujer fuera a vivir junto a él.

Ángela: ¿Los caballeros cristianos,
que son de Dios temerosos,
y con sus preceptos santos
quieren cumplir, acostumbran
el descasar, apartando
los casados, que la Iglesia
junta en amoroso lazo?
¿Lo que Dios liga, desata
un caballero, hombre humano
como todos, en efecto?

Ángela: Cuando recibe un criado,
el que es noble, en su servicio,
le suele decir: hermano,
¿sois casado? Y si lo es,
manda señalarle un cuarto
de casa o un aposento

...
que le ha de servir,
con su mujer, porque entrambos
estén para en uno siempre. (p.7)

En estos versos aparece un personaje social, cuyo trabajo puede dar dos resultados opuestos: el Vicario. Este personaje, que aparece en otras comedias de Hurtado (en *Cada loco con su tema* y *El marido hace mujer*, por ejemplo) y que nunca interviene directamente, pues solo se le menciona, aunque está latente en la obra, sirve en *Los riesgos que tiene un coche* tanto para unir en matrimonio (a él quieren recurrir Alonso y Gerarda para que los convierta en esposos: “que en la casa del Vicario/ me estaba aguardando ahora/ para ser mi esposo”, p.33) como para desunir (“cierta Señora,/ que es del Vicario parienta,/ a quien mis penas ha dicho,/ y ahora allá dentro queda/ en

396Un caballero cristiano debía tener palabra de honor, ser valiente, leal, tener templanza, medida, combatir por la justicia, defender la religión cristiana, y proteger a los débiles y a las damas agraviadas.

visita con Gerarda,/ me prometió que le fuera/ a hablar por amor de mí,/ porque mañana quisiera/ poner el pleito a Gonzalo”, p.29).

A pesar de que no estaba bien visto por la iglesia, en *Los riesgos que tiene un coche*, así como en *El marido hace mujer*, se contempla el divorcio, aunque solo es justificable, tal y como dictaba la iglesia (por tanto, no se alejaba tanto de los dictámenes establecidos para crear sus piezas), si se puede demostrar que el marido está cometiendo una injusticia contra la mujer o la está “maltratando”.

Por eso no es de extrañar que, cuando Lucía-Ángela se hace víctima de su marido y todos piensan que Gonzalo no la trata como debiera y se merece, Octavio diga:

Octavio: ¿A quién tanto te aborrece,
que te da tan mala vida,
guardas lealtad? Mas si quieres,
yo haré que por la Justicia
te apartes de él, y en tan breve
tiempo, que te espantes. (p.19)

Da mala vida, infunde temor (“temo, si me coge a solas,/ que ha de matarme”, p.10) y es agresivo³⁹⁷. Sin embargo, esto no es suficiente para que Lucía deje de serle leal. Así pues, aunque, en realidad, Ángela no es como predica, ya que es solo un disfraz y una manera de actuar para eludir las propuestas que no está dispuesta a aceptar porque le impedirían casarse con don Alonso, encarna, bajo la máscara de Lucía, a esa mujer sumisa que, como, en un principio, doña Juana de *El marido hace mujer*, se siente honrosa al temer y guardar un respeto desmesurado a su esposo. Es más, ambas defienden que aún es mayor el mérito y más honrosa la mujer que, aun siendo agraviada, guarda la honra y obedece, sometiéndose incluso a las injusticias, a su marido:

Ángela: eso es de viles mujeres.
Yo estimo y temo mi esposo.

Ángela: Tengo esposo
a quien temer, que no teme
a Dios la que no lo hace,
y aunque él a mí me desprecie,
yo he de guardarle su honor. (p.19)

Ángela: Cuando un hombre estima y quiere
a su mujer, ella entonces,

³⁹⁷Esa es la falsa imagen que da Ángela de Gonzalo como marido, sin embargo, parece que no es tan descabellada, pues, cuando, al final, se le concede casarse con Juana dice: “Es la cosa que deseo/ más, por darla/ muchos palos, en memoria/ de los embustes y enredos/ con que me ha dado congojas”, p.33-34.

¿qué hace en corresponderle
con amor y con lealtad?
Lo que a mí se me agradece
es que después de tratarme
con rigurosos desdenes,
con darme una mala vida,
con no ver jamás alegre
su semblante, y otros muchos
penosos inconvenientes,
que una mujer mal casada
con su marido padece,
yo entonces su honor estime.

Con estos versos, Ángela nos presenta la otra visión del matrimonio, la cual remite a esas palabras de doña Juana de *El marido hace mujer* en las que se nos presenta el matrimonio como antaño, es decir, como una religión.

Por último, en cuanto al tema del himeneo, conviene comentar la visión que ofrece Gonzalo a partir de un *exemplum*, recurso muy utilizado por Hurtado para desarrollar sus opiniones.

Gonzalo: Un Doctor, que estuvo atento
siempre a mi errada elección,
dijo con ostentación:
el melón y el casamiento,
acertamiento.

...

Con esto, pues, si he de errar,
dije, casarme no quiero,
que no ha de haber Melonero
que me pueda consolar. (p.11)

Gonzalo, como la mayoría de criados, tiene una visión negativa del desposorio, pues, en una línea similar a la de Bernardo de *Cada loco con su tema*, lo ve un error del que huir; no obstante, a diferencia de Bernardo, Gonzalo no logra escapar de las garras del matrimonio.

En definitiva, Hurtado de Mendoza, a través de sus personajes, muestra tres visiones del matrimonio y, de forma sutil, intenta hacer calar en el espectador aquella con la que concuerda, que no es otra que la que defiende el matrimonio libre, al gusto y que suponga una liberación de la clausura y ultraprotección familiar.

2.5.6. La nueva forma de entender honor y honra

Otro de los temas que se tratan en *Los riesgos que tiene un coche* y que conviene comentar es el del honor y la honra.

Si en la Edad Media ambos términos podían utilizarse indistintamente como sinónimos y referían a la condición de noble, la cual era otorgada por el rey como recompensa a los servicios prestados en combate; a partir del siglo XV, empiezan a introducirse una serie de connotaciones, de cambios de significado y de matices en dichos vocablos, debido a la disminución de batallas y al incipiente poder que se le concede al dinero, que se harán más evidentes en los Siglos de Oro. Siglos en los que, según deja constancia la literatura de la época y sus estudiosos, la diferenciación entre honor y honra, aunque sutil, es más que existente. Como recoge Claude Chauchadis en su artículo “Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología”, Menéndez Pidal distingue la consideración que el hombre gana por su virtud o sus buenos actos (honor), de la que depende de la estimación y fama que le otorgan los demás (honra). En el Barroco, tal como bien refleja *Los riesgos que tiene un coche*, acaba teniendo mayor importancia la honra que el honor, puesto que, como ya no se puede reivindicar el honor en el campo de batalla, este se debe ganar en la esfera pública. Pero ¿cómo se demuestra? Pues mediante la ostentación económica, lo cual se consideraba un comportamiento honorable, ya que el dinero ennoblecía; de ahí el nacimiento de la apetencia por las riquezas. Y ¿cómo se conserva? Evitando las habladurías y convirtiendo en motivo de afrenta cualquier ataque ajeno al honor. Pero ¿qué se entendía exactamente por honor?

El honor implicaba ser cristiano, tener pureza de sangre (cosa de la que no podían presumir los cristianos nuevos), poseer una moral acorde a los principios de la época y ser capaz de mantener la fidelidad conyugal, la cual residía en la mujer, pues de ella dependía la cohesión familiar y la transmisión de la condición de noble a sus descendientes. Así que insinuar mezcla de sangres o infidelidades, actos deshonorosos que mancillaban la fama, eran motivos de pendencias públicas que se llevaban a cabo con el fin de recobrar la honra que se había puesto en entredicho, en riesgo o perdido, y para despojarse de la lacra social que suponía un simple chismorreo. Riesgos a los que hace referencia, ya desde el título, la comedia hurtadiana *Los riesgos que tiene un coche*. De ahí que la mayoría de los personajes teman *el qué dirán*, pues saben que en eso reside su respeto, el no ser ni vilipendiados ni rechazados socialmente.

Honor, hacienda y quietud
 en las lenguas de la fama,
 pongo mi opinión perdida
 con acción tan temeraria.

Ángela: ¿Qué dirán de mí en Granada?
 ¿Qué hablarán de esta flaqueza?(p.6)

Alonso: mas pendencias, que el valor
 ha reñido, el qué dirán.

Ángela: ¿De modo, que solamente,
 en ocasión tan urgente,
 señor don Alonso os puso,
 el qué dirán? (p.17)

De modo que, como la honra no depende del buen comportamiento, esto incita al ser humano a, simplemente, evitar que se descubran sus actos ilícitos, pero no a evitar lo indecoroso. Buena prueba de ello es el galanteo, cómo utiliza Ángela el miedo a que trascienda una actitud deshonrosa para conseguir sus deseos (“Aunque verdad no haya sido,/ la he de decir, que has triunfado/ de mi honor”, caso de honra que también utiliza en su beneficio doña Isabel de *Cada loco con su tema* para casarse con don Juan), o el uso de la palabra *riesgo* por parte de Juana y Alonso para hacer referencia a la decisión de Ángela de dejar su patria para ir en busca de un amor que sabe, de antemano, que no le corresponderá y que, muy posiblemente, no lo conseguirá (riesgo porque solo perderá su honra si, de cara al exterior, se descubren sus acciones).

Alonso: ¿Qué favor
 para que contra tu honor
 hayas querido venir
 a persuadirme? (p.17)

Así pues, la presión a la que estaba sometida la sociedad en la época debía ser abismal. Y si ya lo era para el hombre (un ejemplo lo encontramos en don Alonso de *Los riesgos que tiene un coche*, que sale al campo de batalla por un tema de honor de interés propio, más que por amor verdadero por Ángela: “más fue del honor,/ que del amoroso interés/ efecto” o “si di/ a Lisardo aquella herida,/ fue por mi honor, no por ti”; o en el don Juan de *El marido hace mujer* que, cuando cree que ha sido burlado por doña Leonor, se lamenta de que tenga que hacer lo que socialmente se le exige, que sería matar tanto a su mujer como al amante), aún lo era más sobre la mujer, depositaria del honor, el cual residía básicamente en su conducta sexual y que, si bien no podía acrecentarse, sí podía perderse fácilmente. De ahí la locura del don Sancho de *El marido hace mujer* o la reacción de Octavio al enterarse de que su hermana va en un coche con cortinas corridas con un hombre.

Octavio: ¡Ah, hermana traidora!
 Yo te quitaré la vida,
 pues hoy así me deshonoras. (p.32)

Por eso, a sabiendas de la responsabilidad que cargan sobre sus espaldas, las mujeres, abnegadas, soportan la opresión a la que las somete su familia o el esposo (“aunque él a mí me desprecie,/ yo he de guardarle su honor”) y callan incluso aquellas actuaciones que traspasan la

guarda de la honra y que deshonrarían a quienes las llevan a cabo si salieran a la luz pública, pues agraviar a una mujer también era motivo de desprecio y rechazo social; de ahí que Octavio de *Los riesgos que tiene un coche* o don Juan y Fernando de *El marido hace mujer* aboguen por el divorcio ante situaciones injustas contra la mujer³⁹⁸, o que Ángela y Juana, de las respectivas obras, al verse maltratadas, inicien su venganza.

Así pues, el teatro del siglo XVII, siguiendo la preceptiva lopesca del *Arte nuevo de hacer comedias*, y como reflejo, de alguna manera, de la realidad social, otorga un papel fundamental al honor conyugal, algo que también vemos en las comedias hurtadianas; aunque, a diferencia de lo que hacen Lope y sus seguidores, Mendoza no se limita a reflejar la importancia que se le da a la fidelidad en el matrimonio en la sociedad barroca, ya que va más allá y le confiere un sutil sentido crítico al tema.

Por último, respecto a la fama social, me gustaría comentar los denominados “casos de honra”, es decir, situaciones que ponían en entredicho la honra y que solían resolverse de forma sangrienta, rápida y en secreto para que no trascendieran. Encontramos algunos ejemplos, aunque nunca llegan a materializarse, quizás porque el dramaturgo está en contra de esas reacciones, en los personajes del don Sancho de *El marido hace mujer* o en el don Octavio de *Los riesgos que tiene un coche*. Otras formas alternativas de resolución de “casos de honra” es el matrimonio: “si es cuerdo, pues le importa/ a su honor, le dará estado;/ y pues ya es caso de honra”, p.32.

Gonzalo: aquí es
adonde Ángela se venga
de sus celos y el desprecio
con que la has tratado. (p.15)

Ángela: pues que volverme a Granada
no puedo, si no es honrada
de un noble esposo. (p.26)

Otros temas, ya no secundarios, sino que terciarios que se incluyen en *Los riesgos que tiene un coche* son la amistad fiel y la lealtad, que se relacionan con uno de los valores y virtudes que poseen los nobles.

Diego: soy amigo verdadero,
siempre leal y constante,
aun más allá de la muerte.

Diego: mas querer asegurarte mi lealtad.
Juana: ¿Que también sois

³⁹⁸El primero lo hace engañado, mientras que los segundos guardan motivos reales.

Diego: de los amigos leales,
muy preciados de este tema?
Soy noble. (p.24)

Asimismo, también se trata sobre la hidalguía, que sirve para reflejar la difícil situación pecuniaria por la que atraviesan los hidalgos, el eslabón más bajo de la nobleza en el siglo XVII (“Don Jacinto de Alvarado,/ es este hidalgo que miras... porque desacomodado/ estaba y tan sin dinero... los piojos, pulgas y chiches,/ de que en sus camas hay hartos”, p.9), y que muestra la infravaloración a la que han sido sometidos, pues incluso el término “hidalgo” se generalizó para referirse a los criados: “donde este hidalgo os dijere” (p.5).

2.5.7. Trazas y contratazas: elementos clave en la concatenación de *imbroglii*

Como hemos podido observar a lo largo del estudio *Los riesgos que tiene un coche*, dicha comedia presenta trazas, líos, embustes, giros inesperados, incluso disfraces, lo cual nos lleva a clasificarla dentro de las comedias de enredo. Y es que el *imbroglio* está presente desde los primeros versos de la comedia. Comienza con una industria de don Alonso: “yo sé que pone/ Coche ahora Octavio, y quiero/ que Gonzalo por Cochero/ entre en su casa” (p.2), pues será “el medio, por quien podamos/ comunicarnos” (p.2), traza que se verá estorbada y frustrada por la aparición de doña Ángela

Una vez llega esta a Madrid, junto a su criada, se encuentra por las calles a Gonzalo, al que llaman con sorna Faetón³⁹⁹ (“es Gonzalo el que en un Coche/ de tres Soles en tres Damas/ que le ocupan, viene hecho/ un Faetón de mala estampa”, p.6) conduciendo un coche, algo que, como bien sabe ver Juana, “encubre algún misterio”; de ahí que decida lo siguiente: “sacaréle cuánto guarda/ su pecho: ya tengo industria” (p.6).

Industria que no es otra que inventar que ha venido ella sola a Madrid, ya que ha dejado a su dama en Granada casada con Lisardo, algo que es mentira, movida por el deseo de reencontrarse con él:

Juana: para quien por ti ha dejado
su quietud, tierra y la casa
de doña Ángela, a quien debo
el ser. (p.6)

399El apodo de Faetón se debe a que Gonzalo, como el personaje mitológico, conduce un carruaje que puede llevar al Sol (la dama). Sin embargo, este no es el único significado que podría esconder el sobrenombre. También podría referir a que con ese medio de transporte Gonzalo puede ayudar a materializar las pretensiones y aspiraciones de su amo, las cuales acabarán fracasando, así como también resultaron enturbiadas las ilusiones de Faetón tras alzar el vuelo y perder el control de su carro.

Juana utiliza sus armas de mujer y, aprovechándose de la vanidad e ingenuidad masculina, hace creer a Gonzalo que realmente siente amor por él, para que, una vez debilitado, le confiese la verdad de porqué está trabajando de cochero en lugar de estar sirviendo a su señor. Como no es de extrañar, Juana conseguirá su propósito y averiguará la verdad: que el nuevo oficio de Gonzalo forma parte de la traza de don Alonso para acercarse a doña Gerarda. Sin embargo, si quiere saber más, tendrá que ir por la noche a casa de Octavio, a la cual podrá acceder tan solo si se hace pasar por su mujer. Así pues, Gonzalo también aprovecha la ocasión y maniobra para poder disfrutar de cierta intimidad con Juana. No obstante, esta artimaña no le saldrá como esperaba al criado, pues Juana, en lugar de tomarla para gozar de su compañía, la utiliza para que su señora doña Ángela, bajo el disfraz de Lucía, pueda cohabitar en la casa de Octavio y de Gerarda (la amada de don Alonso), e impedir cualquier intento de acercamiento entre su competencia y Alonso.

Gonzalo: Ya ha llegado,
como concerté con ella,
Juana a buscarme, y a Octavio
encontró y dijo, sin duda,
por tener más franco el paso,
que era mi mujer. (p.8)

Gonzalo: mas quiero
por lo que importa a mi amo,
dejarme engañar ahora. (p.9)

Gonzalo se queda atónito, pero no le queda otra que seguir con el fingimiento, pues, si deja de seguirle la corriente, corre el riesgo de que explique toda la verdad a Octavio, algo que pondría en peligro los planes de su señor, el cual acaba de dejar en su aposento por orden de doña Gerarda que ha urdido la forma de encontrarse con su amado esa misma noche. Pero, de nuevo, esta maquinación se tambaleará, por un lado, porque Hernando (antes competencia de Gonzalo para ser cochero y ahora lacayo de don Octavio), que ha visto a su “enemigo” esconder a un desconocido en su habitación, temiendo que sea un ladrón, informa a su señor de tal actuación, algo que provocará que Octavio descubra a don Alonso y que Gonzalo tenga que agilizar su mente para justificar su presencia (lo presenta como don Jacinto, un amigo hidalgo empobrecido, que le ha solicitado ayuda⁴⁰⁰). Y, por otro lado, porque doña Ángela se inventará el miedo a ser asesinada por su “marido” tras una pequeña discusión para no tener que dormir en la estancia de Gonzalo y poder pasar la noche con Gerarda:

Ángela: Bien así lo voy trazando,

400Dicha rapidez mental a la hora de tejer mentiras también podemos observarla en *Los empeños del mentir*.

pues por aqueste camino
con facilidad aguardo,
verme con Gerarda presto. (p.10)

Esto le permitirá, siguiendo ese dicho de “conoce bien a tu enemigo”, escuchar a escondidas el encuentro entre don Alonso y doña Gerarda, el cual, finalmente, sí se produce, gracias a la intervención de Gonzalo que retrasa la llegada en coche de don Octavio.

Ángela: Pues escuchando,
que es la industria que me vale,
contra un celoso rigor,
aquí, Juana, hemos de estar,
que me importa averiguará
el estado de este amor. (p.12)

Lo que escucha, como es previsible, no agrada a doña Ángela:

Alonso: ¡Que así, amando, se reporte
vuestro valor! ¿Qué aguardáis
que ya el mío no premiáis?

Gerarda: Que soy vuestra,
que como a dueño os estimo.

(p.12-13)

Alonso, viendo que todo se complica y aprovechando la ausencia de don Octavio, raudo, pide a Gerarda como premio a su insistencia amorosa, a ese “ha un año que galanteo” (p.1), ser tomado como marido. No obstante, a pesar de que esta acepta y que se dispone a preparar lo necesario para llevarlo a cabo, ese matrimonio no se materializa, debido a la intervención de Ángela que, por un lado, amenaza a don Alonso con descubrir su abandono si persiste en su propósito (“Aunque verdad no haya sigo,/ la he de decir que has triunfado/ de mi honor”, p.14); y, por otro lado, porque convence a doña Gerarda de que no es aconsejable ultrajar su noble honor con un casamiento a escondidas, cuando ella (Lucía-Ángela) puede mediar para que su hermano Octavio acabe aceptando de buen grado ese enlace:

Ángela: Señora, yo he de estorbar
lo que a nuestra noble fama
pueda ofender; y, aunque es cierto,
que a honesto fin se endereza
este amor, a la nobleza
vuestra, que hacéis, os advierto
mucho agravio en esta acción:

mejor es que a vuestro hermano
aviséis, que tan tirano
no ha de ser...

...
y aunque humilde mujer soy,
a darle parte me atrevo
de vuestro amor.

(p.14)

De hecho, ya media cuando llega Octavio e intuye que algo poco honroso está fraguándose en casa:

Octavio: Y vos, Teodora, vos perra,
¿qué hacéis aquí? ¿Qué escondéis
debajo del manto?

Ángela: Isabel, que es establecieron
que miras, madrina mía,
tiene una sobrina bella
a quien hoy hemos casado.
Yo, que ya tuve licencia
de Gonzalo, fui madrina.
Estos vestidos que llevando
Teodora, nos los prestó
para autorizar la fiesta,
mi señora y vuestra hermana,
y no pensando os hiciera
falta el Coche, ni Gonzalo,
llevarnos quiso a la iglesia
en él, por estar lloviendo

(p.15)

Viendo que el ingenio de Ángela es muy superior al suyo, y que no se rendirá hasta volver casada a Granada, Gonzalo opta por, ya no por medio de mentiras, sino que intentando hacerle ver lo que más le conviene, proponerle casarse con don Octavio:

Gonzalo: El declararte
y casarte con Octavio,
que sé que te mira bien. (p.18)

Sin embargo, esta propuesta no le interesa, ni tan siquiera cuando se la oferta el mismísimo Octavio:

Octavio: ¿Es posible
que con tal rigor desprecies
mi cuidado? (p.19)

Ángela: Tengo esposo
...
yo he de guardarle su honor.

Ángela se ampara en su “falso” marido para rehuir a Octavio. Falso marido que pronto volverá a actuar en su contra y en favor de su amo. Gonzalo solicitará a Octavio que le devuelva a su mujer (así pretende sacarla de la habitación de Gerarda) o ambos abandonarán el hogar, algo que hará reaccionar, de inmediato, a Ángela que no quiere dejar esa casa ni dejar el camino libre a Alonso con Gerarda. Por este motivo, ella misma consiente volver con Gonzalo a la habitación donde, a solas, le propinará un bofetón y lo amenazará con una daga. Justo en ese momento aparecerá Octavio y la joven aprovechará la situación para acusar a Gonzalo de haberle hecho daño. Acusación que tendrá como consecuencia el despido y abandono de Gonzalo de la casa de Octavio:

Ángela: Que han menester estudiar
 contra ingenio de mujer. (p.22)

Como se puede observar, enredos y más enredos, que hacen que esas mentiras inacabables, imparables, que nunca son suficientes y que hacen que la bola sea cada vez más y más grande, se pongan al servicio de los personajes para que puedan alcanzar unos objetivos que se les impiden por muy diversos motivos. Así, por ejemplo, a Gerarda se le dificulta que se case porque desposarse le supondría a Octavio tener que repartir la herencia de su padre con ella; o a Alonso no se le deja amar libremente a otra mujer que no sea Ángela, debido a que, por una pendencia de honor propio, más que de interés amoroso, entró al campo de batalla por ella, cosa que le creó confusión y la dejó enamorada. No obstante, los personajes, lejos de caracterizarse por el conformismo, no entenderán las dificultades como muros inexpugnables ni las verán como obstáculos lo suficientemente grandes como para impedir, como mínimo, intentar luchar por sus sueños, algo que, a su vez, también se relaciona con el amor platónico que refleja la comedia mediante los amantes y amadas. De ahí las palabras de Alonso:

Alonso: Mientras más impedimentos
 pongas a mi amor, mayores
 serán en mí sus aumentos. (p.18)

De modo que, en ese intento de alcanzar sus propósitos, los personajes de *Los riesgos que tiene un coche* harán uso de su ingenio para acercarse, si no acceder, a sus deseos. De modo que no es de extrañar que cada palabra esconda una farsa, un caballo de Troya que juega a favor de quien la pronuncia y en contra de quien la escucha. No obstante, no debe entenderse que el receptor es una simple víctima, pues, como el emisor, este también tiene sus propios intereses y, a su vez, dejará ir otros caballos de Troya que contribuirán en la configuración de esa concatenación de embustes e industrias, ya que una da lugar a otra y a otra, que conforman la estructura dramática de la comedia.

quién más que Octavio podrá
serlo tuyo? (p.26)

Ángela finge estar resignada y acepta a Octavio, pero no sin que antes él le dé su mano a Gerarda, *contratraza*, una vez más, en apenas unos versos, que el ingenuo galán cree, pero que despierta la desconfianza de Gonzalo:

Gonzalo: Vive Dios que no lo creo,
que es aquesto algún engaño
con que te quieren coger. (p.26)

Alonso: ¿Engaño puede haber en esto? (p.27)

Sí, sería la respuesta que el espectador podría darle al necio galán, puesto que Ángela está tramando algo muy distinto a la preparación del matrimonio de Alonso y Gerarda. Más bien está tejiendo todo lo contrario: la forma de romper definitivamente cualquier posibilidad de nupcias entre ellos y la manera de conseguir, de una vez por todas, a Alonso como esposo. Para alcanzar este objetivo, Ángela, aún como Lucía, expresa a Octavio su falsa preocupación sobre la probabilidad de que Gonzalo se vea envuelto en una afrenta por culpa de don Jacinto. Este desasosiego fingido servirá para que Octavio, desconocedor absoluto de la trama de Ángela, retenga en casa a Gonzalo y Jacinto (Alonso), mientras ella consigue convencer a don Diego de que debe casarse esa misma tarde, ya que Octavio quiere meter a su hermana en el convento, una mendacidad más de Ángela, por lo que “no se pierda/ tiempo, aguardad donde os dije/ y, en viendo que a vos se acerca/ el Coche, en él os entrad” (p.29). Asimismo, engaña a Gerarda con estas palabras:

Ángela: prevenir donde pueda
llevaros después de ser
vuestro marido, mas deja
un amigo en su lugar,
para que hasta la plazuela
del Vicario os acompañe,
donde a las tres nos espera. (p.30)

Con todo esto, tan solo le falta un “detalle” más para que su traza resulte exitosa: que el nuevo cochero, Hernando, ponga a disposición de Gerarda, y a escondidas de Octavio, el coche. Para persuadirlo, una vez más, Ángela utiliza su poder de seducción, la atracción que sabe que despierta en los hombres, y, como no, también en Hernando: “Y a fe,/ que si casada no fueras”, p.29.

Sabe que, si le pone la miel en los labios con la idea de que el coche es para que Gerarda vaya al Vicario a hablar en su nombre para solicitar el divorcio y “poner el pleito a Gonzalo” (p.29), accederá.

Hernando: Avisa
a esa dama, que a la puerta
está el Coche.

Ángela: Agradecida
siempre estaré a la fineza,
que has mostrado ahora. (p.30)

Una vez ha conseguido el coche y don Diego y doña Gerarda están dentro, juntos y a solas, algo indecoroso y que sería un caso de deshonor si alguien los descubriera, Ángela envía a Juana a avisar a Octavio del riesgo que corre su honor:

Juana: Licenciosa
vuestra hermana a su nobleza,
perdiendo el decoro ahora,
se va con un caballero,
que en vuestra misma carroza
la lleva en casa del vicario
(si ese valor no lo estorba)
a hacerla su esposa. (p.31-32)

Es en este punto de no retorno, de obligado cumplimiento de sus propósitos, de éxito forzado, cuando Ángela, la máxima artífice del enredo, se despoja de su disfraz de Lucía y deshace el *imbroglio* con la siguiente confesión:

Ángela: Ya importa,
que yo a todos satisfaga,
pues que soy la causadora
de estas pependencias; y así
digo, señor, que localiza
de amor vine de Granada
a estorbar, como hoy lo logra
mi industria, que don Alonso
a Gerarda, a quien adora,
no gozase, el cual siguiendo
sus finezas amorosas
vino de Sevilla y hizo
que Gonzalo, que hasta ahora
fue mi marido, Cochero
fuese en su casa y él toma
oficio de Gentil-hombre.
Los sucesos y las cosas,

que entre días han pasado,
Octavio las sabe todas.
Yo, en fin, engañé a don Diego,
(de esta manera su honra
quiero guardar) yo le induje
para que a Gerarda hermosa
acompañase, que tu
lo tragaste; así la historia
con brevedad dicha está.
Lágrima dichas, congojas,
disgustos, ansias me cuestas:
Mi amor agradece y nota
que al que no es agradecido
poca nobleza le sobra. (p.33)

De este modo, Ángela consigue la mano de don Alonso; don Diego, la de Gerarda; y Gonzalo, la de Juana.

Así concluye ese triángulo amoroso que conforman Ángela, Alonso y Gerarda, y la pugna entre esas dos fuerzas, amor y venganza, que representan Alonso y Ángela respectivamente.

Alonso: En amorosa firmeza.
Ángela: En vengativa fiereza.
Alonso: Seré monstruo.
Ángela: Seré horror.
Alonso: Desde hoy empieza mi amor.
Ángela: Desde hoy mi venganza
empieza. (p.18)

No obstante, no solo los miembros de este trío, y los que pretenden ayudarles, llevan a cabo las trazas. También Octavio maquina para alcanzar sus fines, aunque sus “industrias” son menores y secundarias respecto a la acción principal. Entre sus enredos, cabe destacar su traslado de casa, debido a que en Sevilla se sabía que, si su hermana se casaba, heredaría seis mil ducados, algo que él quería evitar para no tener que repartir la herencia de su padre, y que le resultaría más fácil en Madrid, donde nadie conocía su secreto: “procura/ quitar este inconveniente/ trayendo a Madrid su casa”, p.2. Asimismo, se las ingenia para comprar un carruaje con el fin de galantear y conquistar a su amada Lisarda.

Por último, respecto a los enredos, hay que comentar las contradicciones entre las percepciones de los amos y las advertencias de los criados, concretamente de Floro y Gonzalo, a los que los enamorados, cegados por *cupiditas*, hacen oídos sordos, pero que sirven a los espectadores para anticiparse a lo que realmente sucederá, lo cual, muy seguramente, contribuía a generar la comicidad en la comedia a través de unos personajes ingenuos y bobos, que no se percatan de un engaño más que evidente.

Floro: Pues quien con tanto recato
guarda una hermana, ¿tan presto
un mozo, tan alentado,
sin saber quién es, recibes? (p.10)

Floro: vive Dios,
que tengo entre mil sospechas
dudosa el alma. (p.16)

Floro: Este don Jacinto, este
Gonzalo y su mujer llegan
a apurarme los sentidos
...
Por Dios que todas son señas
para los tiempos que corren
...
que me han dado que pensar. (p.16)

Floro: Pues quiera Dios que algún día
de estas dudas que desprecias
no te acuerdes y conozcas,
a costa de algunas penas
lo que es un Coche en Madrid
y que a mí el alma me mienta. (p.17)

Gonzalo: Vive Dios que no lo creo,
que es aquesto algún engaño
con que te quieren coger. (p.26)

En cuanto a las técnicas dramáticas que se utilizan para crear la comedia de enredo, además de las trazas, Hurtado utiliza el disfraz, tanto físico (don Alonso finge ser don Jacinto, un hidalgo empobrecido; doña Ángela dice llamarse Lucía y ser una criada, esposa de Gonzalo; y Juana se hace pasar por Isabel, madrina de Lucía) como psicológico o sentimental (como Lucía, Ángela manipula sentimentalmente a don Octavio y a Hernando; y Juana finge haber abandonado a su señora y su ciudad, loca de amor, por Gonzalo), que contribuye al equívoco, a la confusión y a la risa. Disfraz que, como es habitual en la comedia nueva, no es capaz de ocultar la nobleza de los personajes, de ahí que en Jacinto y Lucía se vislumbre un talante incongruente con el disfraz de criado que portan:

Floro: y que una mujer tan bella,
como Lucía, a buscarle
un hombre tan tosco venga
diciendo que es su marido? (p.16)

Octavio: A mí no, que en la presencia
de Lucía y en el talle

de don Jacinto, bajeza
no puede caber. (p.16)

2.5.8. Una moraleja escondida entre los entresijos de la comedia

Para dar fin al análisis de *Los riesgos que tiene un coche*, es conveniente detenerse en dos aspectos que todavía no han sido tratados.

El primero tiene que ver con la posible finalidad didáctica de la comedia, algo que no sería de extrañar, ya que es lo que viene siendo habitual en su dramaturgia. Sin embargo, el hecho de que esta pieza, por su construcción dramática, se aproxime a la comedia de enredo más prototípica, podría hacer pensar que no guarda ninguna enseñanza, algo que no es cierto, el castigo o condena de determinados comportamientos como la opresión de Octavio a su hermana (“la encierra con tal crueldad,/ que no la ve el Sol”; se vengán los agravios y desprecios a doña Ángela), podría esconder una sutil crítica y una reconducción de la sociedad a partir de la muestra de errores de los personajes, los cuales contribuirían a mostrar al espectador qué es lo que no hay que imitar en la realidad, recurso que utilizaron autores como el arcipreste de Hita (*El libro de Buen Amor*) o Francisco de Rojas (*La Celestina*). De este modo, los consejos que desestiman, por ejemplo, los galanes don Octavio y don Alonso de sus criados (Floro, verbigracia, está en contra de que su señor haya adquirido un coche y le advierte de los riesgos que eso conlleva, pero su amo no le presta atención), deberían ser tomados por el auditorio al ver que los que ignoraron esas advertencias fracasaron. Apoya esta hipótesis dos intervenciones: la de Gonzalo, en las primeras páginas:

Gonzalo: Criados, los que tenéis Amos
de tan apocado seso,
pues al que sirvo, un adarme
en mi vida conocí,
tened lástima de mí,
que voy a cochirizarme.(p.3)

Y, sobre todo, la de Octavio, que cierra la comedia:

Octavio: A tan discreto Auditorio,
la moralidad notoria,
que aqueste suceso encierra,
no habrá que explicar; pues sobra
decir, que quien Coche tiene,
si hay hermana o hija hermosa,
mire qué gente recibe
en su casa, que se toman
los Coches por instrumento

de semejantes historias. (p.34)

Por tanto, aunque *Los riesgos que tiene un coche* no sea, a simple vista, una obra con fin didáctico, esto no quiere decir que no encierre una moraleja, como *Cada loco con su tema* o *El marido hace mujer*.

Para acabar, nos serviremos de las intervenciones de Gonzalo y Octavio reproducidas unas líneas más arriba, para comentar a quién puede ir dirigida esa enseñanza que puede intuirse en la comedia.

En la línea de lo que proponía Anita K. Stoll para *Cada loco con su tema*⁴⁰¹, se puede pensar que *Los riesgos que tiene un coche* va dirigida tanto al espectador de los corrales de comedia (así lo demostraría Gonzalo que, como gracioso, se dirige abiertamente al público y, en este caso, ese público es “lo que tenéis Amos”), como a los miembros de la corte que debían entretenerse viéndose reflejados, tanto ellos como sus costumbres, sobre el escenario, pues Octavio se dirige a los que pueden tener coche, adquisición posible solo para los nobles y adinerados, y a un Auditorio en mayúscula que podría incluir al Rey y a los altos cargos de la corte.

2.6. *El marido hace mujer y el trato muda costumbre*

2.6.1. Las intenciones veladas de *El marido hace mujer*

No es nada nuevo que Hurtado de Mendoza utilice el tema del matrimonio para construir una de sus comedias, ni tampoco es novedoso el uso de dicho asunto en piezas teatrales de otros dramaturgos, tanto anteriores como contemporáneos o posteriores a él.

Bien sabido es que, tanto la literatura como los escritores barrocos reflejaban las preocupaciones sociales, económicas, incluso políticas, de su tiempo en sus obras, y este era un asunto que preocupaba y sobre el que había un debate abierto en la época. Así pues, no es de extrañar que Hurtado de Mendoza lo tome con el fin de reflexionar, a la vez que de hacer reflexionar sobre un tema de interés general y personal. ¡Qué mejor plataforma, en aquellos tiempos, que la literatura para dar voz a tu opinión! ¡Qué mejor herramienta que la literaria para defender tu filosofía! ¡Qué mejor forma de convencer de tus ideas que a través de la lógica! ¡A nadie le gustan las imposiciones sin más! Por este motivo, Hurtado, en su propósito reformador, no se limita a exponer qué debe y qué no debe hacerse; sino que, simplemente, muestra a través de sus personajes las dos posturas existentes sobre cada tema que trata, y desarrolla los hechos de tal forma que la lógica lleva al espectador a ver como comportamiento correcto aquel que a Mendoza le

401 Anita proponía dos niveles de interpretación: como obra de corte, debido a la multitud de referencias a personajes cortesanos; y como comedia para un público general.

interesa. Así pues, el dramaturgo se posiciona sutilmente en todos los temas que incluye en sus piezas mediante el triunfo-fracaso de las diferentes posturas que representan sus distintos personajes.

“Didactismo reformista subyacente” rastreable en toda la producción dramática mendoziana y, como no, también en *El marido hace mujer*.

2.6.2. Una visión del matrimonio en el siglo XVII

Antes de centrarme en el tratamiento que Hurtado hace del himeneo en *El marido hace mujer*, es necesario hacer una breve explicación del matrimonio en el Barroco, ya que, como se ha dicho anteriormente, el teatro, al igual que el resto de géneros literarios, no pueden evitar ser un reflejo, más o menos aproximado, de lo que sucedía y se vivía en la época.

En el siglo XVII, los matrimonios no se concertaban por amor ni atendiendo al gusto de los cónyuges, los cuales rara vez participaban en la elección de sus compañeros de vida. Las nupcias eran acordadas por los padres de los jóvenes, y escondían conveniencias que no solo beneficiaban a la persona que se casaba, sino que también a toda su familia; de modo que, muchas veces, era un sacrificio personal que el/la joven hacía para la comunidad familiar. Por eso, no es de extrañar que dentro de los matrimonios abundaran las infidelidades, pues, en la mayoría de casos, el casamiento se materializaba incluso cuando alguna de las partes ya tenía otro amor. Evidentemente, en esos casos, que eran los más comunes, la convivencia seguramente no debía ser fácil. Y es que hacer algo en contra de tu voluntad no puede traer nada bueno. No obstante, además de los factores endógenos⁴⁰², había otros, tal como deja patente la literatura, que debieron contribuir a la infidelidad, a la transgresión, al desorden social y moral, y al libertinaje sexual del que tenía fama España incluso en el extranjero.

Entre las causas exógenas cabe destacar el ambiente de galantería madrileño (“un vario, un nuevo Madrid”, p. 265), que se convirtió en una verdadera amenaza para la paz y avenencia conyugal. *Avisos* como los del cronista Pellicer dan fe de esa degradación moral: riñas, robos, asesinatos, violencia en los conventos, galanteos públicos a monjas y casadas, raptos a doncellas y abusos sexuales, entre otros. Estos desmanes que se atribuían especialmente a los miembros de la nobleza y de las grandes familias, los cuales transgredían las leyes impunemente, junto a que muchas mujeres eran casadas a disgusto, fueron el principal germen del pavor del sexo masculino a ser cornudo: “erráis tan prevenido”, “la ofendéis, pues así/ lo que ella hiciera por sí,/ creéis que lo

⁴⁰²Se consideran factores endógenos la incompatibilidad de la pareja, el desamor o las desavenencias fruto de las fricciones surgidas por la convivencia.

hará por vos”, p.261; “seguid vos lo confiado,/ yo lo temido, y veremos/ quien hace de ambos extremos/ el suyo más desdichado”, p.261-262; o “vos con nuevo desatino,/ y descaminado empeño/ no atináis a que es despeño/ lo que pensáis que es camino”, p. 261.

Y especificamos del sexo masculino porque la infidelidad femenina significaba “manchar”, deshonor a toda una familia, motivo por el que se velaba en extremo por la honra de la mujer; sin embargo, esto no sucedía con el sexo masculino. La honra de los hombres no dependía de si mantenían o no relaciones previas al matrimonio o extramatrimoniales. De hecho, tenían libertad e impunidad para hacerlo, cosa que la mujer, como depositaria de la honra familiar, no. Cualquier sospecha o rumor de posible deslealtad femenina suponía la estigmatización, el escarnio y la mofa de los responsables y guardadores de la valiosa honra: padres, hermanos, tíos y maridos. Estos últimos, sin embargo, se llevaban la peor parte, puesto que, además de tener que soportar el rechazo social por la “imprudencia” cometida por su esposa, tenían que aguantar acusaciones como que no habían sabido custodiarla, así como convertirse en el objeto de burla de todos aquellos que descubrieron que habían sido engañados. Lo reflejan sátiras como las de Quevedo o Diego Hurtado de Mendoza, entre tantas otras de la época que corrían por aquellos tiempos.

A uno que se mudaba cada día por guardar su mujer

Cuando tu madre te parió cornudo,
fue tu planeta un cuerno de luna;
de madera de cuernos fue tu cuna,
y el castillejo un cuerno muy agudo.

Gastaste en dijés cuernos a menudo;
la leche que mamaste era cabruna;
diote un cuerno por armas la Fortuna
y un toro en el remate de tu escudo.

Hecho un corral de cuernos te contemplo;
cuernos pisas con pies de cornería;
a la mañana un cuerno te saluda.

Los cornudos en ti tienen un templo.
Pues, cornudo de ti, ¿dónde caminas
siguiéndote una estrella tan cornuda?

(Quevedo)

Este tipo de burlas constantes ponen en evidencia que esas convenciones sociales establecidas para el matrimonio no beneficiaban a nadie, pues tanto el hombre como la mujer salían perjudicados, ya que los dos notaban la presión de una sociedad que se inmiscuía en su privacidad e intimidad; que, de una manera u otra, les privaba de libertad, y que les observaba con recelo para que cumplieran esas reglas marcadas para la vida conyugal. Una vida conyugal que prefería una

mujer poco cultivada, pues bastaba con que supiera cuidar y hacer feliz al marido, llevar a cabo las tareas del hogar y saber educar a sus hijos; sumisa a la voluntad del esposo; resignada a aceptar el matrimonio que han creído conveniente para ella, dada a salir poco de casa para evitar los peligros de las calles madrileñas, y poco habladora. En definitiva, como decía Liñán y Verdugo, una mujer recogida, morigerada, dócil, obediente y agradable, virtudes que se habían perdido en la Corte.

Por eso, cuanto más jóvenes y menos avispadas y despiertas, mejor como esposas. De ahí que el Montañés en *Cada loco con su tema* dijera abiertamente que prefería a la pequeña y a la de menor entendimiento.

Este es, pues, el modelo de comportamiento femenino que reclama el hombre del siglo XVII y que refleja tan bien Lope de Vega en los siguientes versos:

Está la discreción de una casada
en amar y servir a su marido;
en vivir recogida y recatada,
honesta en el hablar y en el vestido.

(Lope de Vega en Lozón, 2004:177)

Tipo de mujer que encarna doña Juana en *El marido hace mujer y el trato muda costumbre* y que conmina don Sancho.

Juana: Ya con voluntad ajena
vivimos, y ya es vasallo
el albedrío, que sufre
de ajeno imperio, los brazos. (p. 258)

Armando,
no de flechas la obediencia,
sino el respeto de aplausos (p. 258)

Como puede observarse, la mujer en la época no era más que un objeto o una mercancía. No se tenían en cuenta sus sentimientos ni pensamientos, ni tan siquiera se planteaban si los poseían; de modo que, una vez casada, pasaba de ser una pertenencia familiar a ser una propiedad más del marido, el cual debía guardarla y custodiarla, pero no por amor, sino que para no hacer peligrar su honor, puesto que ella era su depositaria del honor. Responsabilidad que se le adjudica a la mujer sin solicitarlo y que es el motivo por el que el trato que reciben de sus maridos es tan opresivo. Y es que el hombre barroco sentía verdadero pavor a sufrir una infidelidad y que su mujer lo deshonorara, de ahí el “loco” comportamiento de don Sancho.

Sancho: hombre que lo advierte agora,

no lo sufrirá después. (p. 261)

Sancho: Si esta noche en fin procuro,
poner con ley rigurosa,
leyes, grillos a mi esposa,
¿a qué riesgo me aventuro? (p. 261)

Como puede verse, Sancho representa perfectamente al marido del siglo XVII: un esposo angustiado, infeliz, incapaz de disfrutar de las mieles del matrimonio por la desconfianza obsesiva que nace fruto del miedo al qué dirán.

Juan: la vuestra es necedad
tan peregrina y temprana,
que la noche de casado,
en vez de estar un esposo
entretenido, amoroso,
si no alegre y sazonado,
vos con rigores no pocos,
pensando estáis en poner
a vuestra noble mujer
leyes y preceptos locos. (p. 260)

No obstante, esto era lo que le exigía el código de honor. Es más, incluso, de alguna forma, le incitaba a ser un tirano con su mujer.

Sancho: Si luego esta noche trato
de advertirla, verá en eso,
que no es culpa de suceso,
sino ley de mi recato.
Y si en otro cualquier día
lo advirtiera, fácilmente
pensara que fue accidente
y que no es condición mía. (págs. 260-261)

Sancho: Doña Juana, yo no gustosas
que salgáis vos.
...
Mi mujer salir jamás
ni asomarse a la ventana.
...
Doña Juana todo el día
a la labor. (p. 272)

Sancho: Es cosa más atinada,
que esté una mujer cerrada
que hablando con un galán. (p. 277)

Tiranía que debía llegar al extremo en el caso de que la oveja se descarrilara y acaeciese lo más temido: el adulterio. En ese caso, la ley del decoro obligaba al esposo burlado a actuar de forma violenta, incluso sangrienta, ya que la condena por dicho crimen no era otro que la muerte.

Sancho: Así es forzoso y debido,
que, ya en pesar o en placer,
sufra una honrada mujer
el temple de su marido. (p. 265)

Juan: ¿Será lo más valeroso,
lo más bizarro entrar luego
con saña, con furia y rabia,
feroz, turbado y soberbio,
a herir de una mujer flaca
el vil descuidado pecho,
y ensangrentado noble mano
en rendido infame cuello?
...
venganza será y no esfuerzo. (p. 269)

Sancho: Mujer loca y atrevida,
bachillera y licenciada,
si fuerais (que es ser) mi esposa,
aquí os quitara la vida. (p. 277)

Sancho: Yo he de verdadera
mi afrenta antes de vengarla,
mas vengaréla después,
hartando de gusto y sangre
a mis ojos. (p. 289)

Sancho: Aquí vuestra vil sobrina,
no ya mi aleve mujer,
encerrada con un hombre
y a solas está
...
tan forzosa mi venganza,
sin que vos lo perdonéis.
Mueran entrambos y vivan
mi honor y mi nombre. (p. 289)

Así pues, el personaje de don Sancho entronca con esa España cerrada y contrarreformista que ignora la condición humana femenina, que obvia sus necesidades afectivas y sexuales, y que quiere racionalizar una serie de convenciones que van contranatura.

No obstante, esto era lo que promulgaba para el matrimonio la Contrarreforma que, como respuesta a las propuestas protestantes respecto a las nupcias, endurecieron sus ideas religiosas, incluidas las relacionadas con el himeneo. Así, en la séptima sesión de 1547 del Concilio de Trento, se definió el matrimonio como un sacramento más de los siete instituidos por Cristo, y en la

vigésimo cuarta de 1563 se niega la posibilidad de divorciarse, la poligamia y se exige el permiso y la presencia de un miembro del clero para el desposorio. En definitiva, con la Contrarreforma, el matrimonio pasa a ser un contrato indisoluble y una sacramento mediante el cual “lo que ha unido Dios, que no lo separe el hombre”. De este sentir religioso del himeneo y de esta indisolubilidad, se hace eco doña Juana:

Pues cuando (que no lo temo)
las dos nos arrepintamos,
romper podremos a quejas
los cielos, mas no los lazos. (p. 258)

No es ninguna casualidad que doña Juana considere el casamiento una religión, pues ¿acaso no se encarga la misma Iglesia de que la sociedad los relacione? ¿Y acaso no implica recogimiento, clausura y obediencia?

la religión, en que entra
una mujer, profesando
en la ley de un matrimonio,
las clausuras de un recato. (p. 258)

La mayoría de mujeres de la época siguen los mismos principios que doña Juana, los cuales otorgan preeminencia al varón. No obstante, había otro porcentaje de damas que reclamaban mayor libertad y que chocaban con esos otros sectores femeninos que seguían los dictámenes de sus esposos.

Doña Leonor de *El marido hace mujer* encarna esa actitud femenina reivindicativa, que se convirtió en un tema casi obligado para los escritores del siglo XVII y, como no, también para Hurtado.

Leonor: Nada sufro que me apriete,
vestido y marido holgado,
alegre semblante y vida,
alto cuello y chapín bajo. (p. 260)

Así pues, en *El marido hace mujer*, Mendoza refleja tanto esa idea tradicional, restrictiva y antigua del matrimonio (Sancho, Juana), como la nueva que encarnan esas mujeres que reivindican ser tratadas como personas libres y tener voz y voto en temas de su incumbencia (Leonor); y esos nuevos maridos, más permisivos, que eran vistos por sus predecesores como los culpables o

causantes del aumento de infidelidades conyugales, ya que, por su dejadez y débil vara de mando, hacían mujeres mucho más sueltas y proclives al pecado y al adulterio (Juan).

Juan: Mi seguridad, mi fe,
mi caricia, mi respeto,
mi confianza, hasta llegar
al peligro de su extremo. (p. 269)

Sancho: Si estoy corrido
de ver tan afeminado
un hermano, y mi cuñado
he de pasarlo a marido.
Mujer loca y atrevida,
bachillera y licenciada,
si fuerais (que es ser) mi esposa,
aquí os quitara la vida. (p. 277)

Y digo hacen mujeres porque, tal y como refleja el título *El marido hace mujer y el trato muda costumbre*, en la época se creía firmemente que el marido era el responsable de la actitud de su mujer, es decir, era quien hacía que ella fuera quien era.

Morón: El Sancho ya sabe hacer
algo bueno.
Inés: ¿Qué Morón?
Morón: Vaya dicho con perdón,
hacer mala a su mujer. (p. 284)

Juana: Su suerte cada marido
labra con su proceder,
todo lo estraga el soberbio,
todo lo triunfa el cortés.
El cuerdo obliga a ventura,
el necio manda el cruel,
ruega el honrado; y en fin,
el marido hace mujer. (p. 290)

Sin embargo, ese nuevo tipo de hombre que representa don Juan y que reprehende don Sancho, por su permisividad, dan como resultado mujeres como Leonor que, según Sancho, pueden llevar a la perdición al hombre.

Juan: La injuria que aún no temía
...
toda ha llegado a ser mía.
Este papel se escribió
a Leonor, a mi mujer. (p. 268)

No obstante, don Sancho desconoce que un trato tirano, desproporcionado, sinsentido y sin fundamento, también puede mudar una buena costumbre. Es lo que le sucede a doña Juana, la mujer más casta y obediente: “necesidades tan bien dichas,/ mas es mi esposo, aunque muera,/ respetaré su rigor,/ que desear al mejor,/ pero sufrir a cualquiera”, p. 265. Nada es suficiente para don Sancho, un desconfiado extremado, loco y enfermizo, al que constantemente le acecha la sombra de la infidelidad: “todo el papel me ha callado,/ y es la causa toda mía,/ con razón me lo encubría/ el pícaro del criado”, p. 268. Pese a lo que pudiera parecer, en verdad, Sancho no tiene motivos reales para recelar de su mujer; sin embargo, aun así, la cuestiona y la trata con crueldad; de ahí que, harta, Juana cambie su actitud y se le despierte la sed de venganza.

Juan: Vuestra mujer en efecto
os desmerece el respeto
la confianza y la fe. (p. 267-268)

Juana: Y en mí aquella injuria ha hecho
movimiento, no mudanza,
que hay mucho en mí que perder,
pero por ser ley divina,
el mostrarle que camina
erradamente, he de hacer
lo que jamás no llegó
a mi honrado pensamiento.
...
en tan pequeño escarmiento. (p. 273)

Así pues, se producen conversiones por el trato en las mujeres: Leonor se vuelve recatada y Juana se rebela como venganza para recuperar esa dignidad que su marido le está atropellando.

Leonor: Paguemos el noble trato
y advertida cortesía,
que a una fe, una villanía,
ya es ser hereje lo ingrato. (p. 274)

Juana: Honor, no estéis vos quejoso,
que en resolución tan nueva,
yo no voy, porque me lleva
la necesidad de mi esposo. (p. 274)

Aunque la ley y la costumbre admitía y aconsejaba el castigo del esposo a la mujer, no defendía la arbitrariedad de esos castigos. Por este motivo, el viejo tío don Fernando, en su intervención final, abogará por doña Juana.

Fernando: Habéis entrado muy bien,

sobrino, no hay que esperar,
al punto se ha de poner
todo el remedio; y ahora
conmigo te llevaré,
que para apartaros luego,
Vicario no es menester,
si un disgusto solo apartaros
todos cuantos puede haber.
Es un marido ignorante,
peligroso y descortés,

...

Ven,
sobrina, quede el ingrato
solo consigo.

(p. 290)

Así pues, en *El marido hace mujer*, Hurtado refleja cuatro perfiles sociales: la casada liberal, la esposa obediente, el marido tirano y el esposo permisivo, todos ellos representantes de dos filosofías opuestas (reformista y contrarreformista), que se contraponen, como ya viene siendo habitual en su dramaturgia, a partir de la confrontación, mediante el diálogo más que a través de la acción, de las distintas ideas que encarnan los diversos personajes. Forma dialogada que podría recordar a los orígenes del teatro, en concreto, a esas églogas en las que dos pastores, en un ambiente natural y paradisíaco, hablan sobre el amor. Sin embargo, hay que salvar las distancias, pues, en *El marido hace mujer*, los actantes no son pastores ni mucho menos conversan en el campo, sino que, más bien en un lugar que representa todo lo contrario: la emergente ciudad de Madrid. Por otro lado, no charlan propiamente sobre el amor, sino que sobre el matrimonio y, además, el diálogo de Hurtado no se reduce a una exposición rasa de sentimientos, sino que va más allá y engarza seguramente con esa tradición renacentista, más próxima a la “narrativa”, aunque adaptada al teatro, en la que mediante la confrontación de ideas que permite el diálogo, se paría la verdad, es decir, se podía llegar a la conclusión de qué era lo más correcto. Es lo que parece que lleva a cabo Hurtado en sus comedias, pues, entre las diferentes posturas que muestra, una es la que triunfa, por tanto, la aparentemente verdadera y aconsejable para seguir; y otra, la rechazada por lo abominable de lo que representa.

2.6.2.1. Ecos del pensamiento reformista y contrarreformista en cuatro personajes con maneras opuestas de entender el matrimonio

Dos son los conceptos sobre el matrimonio y la mujer que se manifiestan en *El marido hace mujer*: el relacionado con las férreas ideas de la Contrarreforma, que representa don Sancho y, en un principio, doña Juana; y, el vinculado con las ideas reformistas renacentistas que, aunque la Santa

Inquisición quiso eclipsar, siguieron resonando en la intimidad. Erasmo, por ejemplo, fue una figura que algunos no pudieron obviar ni borrar de su mente a pesar de los magnos intentos contrarreformistas por erradicar sus ideas. Entre ellas, cabe destacar las que se desprenden de su *Colloquiorum*. En sus *Coloquios*, el filósofo neerlandés defiende la enseñanza de “los elementos más convenientes para la formación de sus costumbres” (BAH, p. 374) de una manera amena a los jóvenes, ya que intentar inculcar valores o conocimientos con severidad y rigidez es un método poco efectivo. Como no, esa pedagogía también se traslada al amor. De ahí que no sea extraño que don Juan reprehenda el comportamiento tirano de don Sancho con su mujer y que ese modo de instrucción resulte frustrado.

Juan: Mas si con desconfianza
la tratamos, vengativa,
todo lo arrastra y derriba,
hasta la misma esperanza. (p. 261)

Respecto al tema del matrimonio, dentro de los *Colloquiorum liber* (1521), coloquios variados de costumbres y de crítica social, en los que se muestra una galería de tipos de la época con el fin de examinarlos con gracia⁴⁰³, encontramos *La esposa*, coloquio en el que dos casadas conversan sobre las nupcias. Por un lado, Cesca se lamenta por haber tenido que contraer matrimonio con Rogerio, a quien no desea; y, por otro lado, Giler, por cuya boca habla Erasmo, expone a su interlocutora cómo ser feliz en el himeneo: sumisión y resignación de la mujer, pero siempre mediante la amistad y el buen trato entre los cónyuges: “la obediencia al consorte no es como la de una oveja al guardián, sino como la del alma al cuerpo. La unión se cimenta en el amor y en la mutua simpatía” (BAH, p. 287). Esa falta de simpatía, esa autoridad desmedida, esa falta de diálogo, es la que representa don Sancho y lo que justificaría la rebeldía de doña Juana que ve denigrada su dignidad.

Siempre manteniendo las distancias, esa conversación de *La esposa* podría recordar a ese inicio de *El marido hace mujer* en el que Leonor y Juana hablan sobre cómo conciben el matrimonio.

Juana: Ya con voluntad ajena
vivimos y ya es vasallo
el albedrío que sufre
de ajeno imperio los brazos. (p. 258)

Leonor: Pero las casadas, oye,

403 Esta estructura podría recordar al entremés de revista que cultivó Hurtado de Mendoza.

que de las muy cuerdas hablo,
en quien con lo entretenido
no se embaraza lo santo. (p. 259)

Por otra parte, Erasmo también condena la acción violenta del hombre contra la mujer y, aunque es un defensor del matrimonio (*Encomium matrimonii*, 1518), acepta y manifiesta las quejas de esas casadas a las que privan de libertad y a las que, por el simple hecho de ser fémimas, se las considera seres inferiores. Esta condena a la brutalidad contra el sexo femenino es la que toma voz en el personaje de don Juan, que hace lo necesario para poner fin a la injusticia que está cometiendo su hermano don Sancho con doña Juana.

Juan: Que veo resuelto al viejo
a remediar su celosa
condición. (p. 285)

Juan: una desconfianza es más traidora,
cuando no la merece un sentimiento. (p. 281)

Así pues, atendiendo a todas estas “equivalencias”, podemos advertir un cierto aire erasmista en *El marido hace mujer*, pues contrasta con esa otra filosofía, que también se manifiesta, pero que no triunfa en la comedia hurtadiana, que bien refleja Juan Luis Vives (1492-1540) en *Formación de la mujer cristiana* o en *De officio mariti*, o Fray Luis de León (1527-2591) en *La perfecta casada*⁴⁰⁴ (1583), obra con la que pretende instruir a la mujer que ha sido obligada a casarse, en el silencio, en el oficio doméstico y en servir al marido. La cultura, la libertad, ser mujer, no tiene cabida en un mundo de hombres. Y esa es la realidad que pretende desenmascarar la mujer, y que solo se le permite denunciar a través de la ficción, y siempre dentro de unos límites que no lleven al desorden social.

En definitiva, denigración de la dignidad humana que va en contra de los ideales de Erasmo de Rotterdam, de Pérez de Oliva, de Cervantes y, por lo que se intuye, del propio Hurtado de Mendoza, cuyos pensamientos pueden remontarse al *Discurso sobre la dignidad humana (Oratio de hominis dignitate*, 1486) del humanista Giovanni Pico della Mirandola:

“La naturaleza encierra a otras especies dentro de unas leyes por mí establecidas. Pero tú, a quien nada limita, por tu propio arbitrio, entre cuyas manos yo te he entregado, te defines a ti mismo. Te coloqué en medio del mundo para que pudieras contemplar mejor lo que el mundo contiene. No te he hecho ni celeste, ni terrestre, ni mortal ni inmortal, a fin de que tú mismo, libremente, a la manera de un buen pintor o un hábil escultor, remates tu propia forma” (citado en Martin Heidegger, en el camino de pensar, p. 284)

404Obra escrita a partir del capítulo XXXI del *Libro de los proverbios*, atribuido a Salomón.

En consonancia con esta ideología, el buen trato y la comprensión del ser humano se ven recompensados en la obra hurtadiana.

Leonor: mejor me rendiré constantemente
a un marido galán, que a un loco amante. (p. 279)

Don Fernando, que representa el tipo del viejo de la comedia nueva, aconseja a sus sobrinos desestimar esa costumbre conyugal masculina que consiste en dejar de cortejar a la dama una vez han logrado casarse con ella, pues, según él, hay que ser “marido galán”: “Y vos don Sancho, y don Juan,/ estad cada uno advertido,/ que el entrar a ser marido,/ no es salir de ser galán” (p. 257).

También encontramos en el tratamiento del casamiento en *El marido hace mujer* la huella cervantina. Por un lado, porque la comedia de Mendoza coincide con la fina crítica al enlace obligado entre personas de acusada diferencia de edad, con la defensa de la dignidad humana y con la simpatía cervantina por el matrimonio por amor o por gusto, aunque en la época se considerara algo pecaminoso y motivo de desorden social, y a pesar de que, el propio Cervantes se viera en la tesitura de sucumbir al sentir social y se casara con una mujer mucho menor que él, dato biográfico que comparte con Hurtado. Aunque en el caso de Hurtado no se puntualiza la diferencia de edad, por lo demás, la crítica inherente en la obra es la misma que en Cervantes: no al matrimonio forzado.

Por otro lado, la sombra de Cervantes podría estar presente cuando se trata la disolución del casamiento. Y es que Cervantes fue el primero en hablar del divorcio en una de sus obras. Así, en 1615, aparece incluida en *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, *El juez de los divorcios*, una comedia dividida en cuatro episodios y una canción final, en la que se presentan ante un juez unos matrimonios reclamando el divorcio (Mariana pide la separación del Vejete porque le parece repugnante, viejo y está harta de ser su enfermera; Guiomar, del soldado porque no cumple con sus responsabilidades; Aldonza y el cirujano, por desavenencias; y Ganapán, por haberse casado borracho con una prostituta). Sin embargo, en ninguno de los casos se concede el divorcio por falta de pruebas. Pruebas que sí tienen don Juan, don Fernando y la propia doña Juana de *El marido hace mujer*, y que hacen posible la determinación del “juez” de la obra, don Fernando, de disolver el matrimonio de don Sancho y doña Juana. Así lo recoge Morón, el gracioso, al cerrar la comedia:

Morón: Esta comedia
de las buenas al revés,
tiene Vicario y no Cura,
pero no lo negaréis,

pues acaba en descasarse,
que esta farsa acaba bien. (p. 290)

Cabe decir al respecto, que en el Madrid de la época, lugar en el que se enmarca la comedia mendoziana, se interpusieron muchas demandas de divorcio, pero pocas llegaron a presentarse ante un juez debido a las presiones familiares y a lo que implicaba ser un divorciado (infamia y desdoro): “más vale el peor concierto/ que no el divorcio mejor” (Lozón, 2004:178). Y es que la sombra del cristianismo que prohibía firmemente el divorcio, pues es un sacramento y un vínculo instituido por Dios y, por tanto, irrompible, sobrevolaba la vida de una sociedad medrosa.

No obstante, en lo referente al tema del divorcio, siempre ha habido un tira y afloja. En el 654 dC, el rey visigodo Recesvinto promulga el *Liber Iudiciorum*, un cuerpo de leyes visigodas, en el que autoriza el divorcio en casos extremos como sodomía del marido o adulterio de la mujer. En el siglo XII, Alfonso X el Sabio, en la Partida Cuarta (referida al derecho de familia) de las *Siete Partidas*, prohíbe explícitamente la separación de los cónyuges. En cambio, con Lutero y la Reforma Protestante vuelve a haber un punto de inflexión y se admite nuevamente el divorcio en casos graves. Por último, con la Contrarreforma, vuelve a endurecerse la legislación en cuanto al divorcio en Europa, así como en España, país que se había enarbolado el defensor de la cristiandad.

En cuanto a la presencia cervantina en *El marido hace mujer*, también cabe hacer mención al trato ridículo que se le hace al comportamiento extremado de don Sancho. Del mismo modo que la forma de actuar de don Alonso Quijano, transformado en don Quijote, resulta irrisorio para el lector debido a que sigue unos ideales caballerescos que están obsoletos en el mundo en el que vive, don Sancho de *El marido hace mujer* resulta grotesco por seguir unas convenciones tiranas, anticuadas y decadentes.

Sin embargo, tal y como ve Soler en la locura del Quijote, el comportamiento extremado y “loco” del Sancho de *El marido hace mujer* tampoco tiene una finalidad simplemente cómica, sino que va más allá, pues encierra una crítica social, pues, como dice Soler, “la locura es el único medio que el autor tiene para comunicar sus mensajes sociales” (2008:310). En el caso de la obra de Hurtado, una crítica a la privación de la libertad humana y a la obcecación en valores que van contra la naturaleza del ser humano. No obstante, a pesar de que la obra cervantina y la mendoziana presentan coincidencias, también es cierto que guardan varias diferencias entre las que se hace necesario comentar que si el Quijote al final “logra” volver en sí y recuperar la cordura, es decir, ver las cosas tal cual son, aunque esto lo hunda en una profunda tristeza que lo llevará a la muerte (idea que entronca con el concepto erasmista de que es mejor ser necio y loco para ser libre y feliz, pues, como decía el gran Antonio Vilanova respecto al *Elogio de la locura*, la estulticia es una “forma de evasión hacia una felicidad que habita sólo en la imaginación o en los sueños” (Soler, 2008:310), el

don Sancho de Hurtado, terco y pertinaz en sus costumbres, jamás dará su brazo a torcer ni recobrará la luz de la razón, de la cordura, de lo que es correcto o, mejor dicho, humano en el más puro sentido humanista, que es lo que intenta aportarle don Juan.

Sería, pues, una insensatez obviar el simbolismo que esconden términos como “luz” y “oscuridad”, que Hurtado, dentro de ese lenguaje conceptista de juegos de dobles, y hasta triples sentidos, de palabras que, como vimos en *Cada loco con su tema*, tanto gustan a Mendoza (como también gustaban a Erasmo), utiliza para reflejar, una vez más, el contraste entre un don Sancho “cazurro”, cerrado, de ahí que, cuando él aparezca, se haga notar la llegada de la oscuridad, que no haya luz; y un don Juan que, cuando hace acto de presencia, trae la luz. De hecho, siempre la lleva encima y la aporta, como representante del sentido común y de la sensatez.

En referencia a esto, también cabe comentar el calificativo que se le adjudica a don Diego: “desalumbrado”, adjetivo que, aunque por motivos muy distintos, por no decir opuestos, le va como anillo al dedo al galán Diego que, como don Sancho, es un necio.

Diego: Si para esto me ha llamado,
yo vine desalumbrado
a no más que volver ciego. (p. 288)

Necio, como todos esos jóvenes a los que se refieren los criados Morón e Inés al inicio de la comedia, que reducen su vida y ocio a los juegos del galanteo, a pretender a mujeres casadas siguiendo ese dicho “lo que cuesta poco, se estima menos”. Sin embargo, bendita sea esa necedad que les permite ser felices (estulticia que defiende Erasmo) y que contrasta con esa locura inútil y sinsentido que representa don Sancho, pues su estupidez, en vez de aportarle alegrías, le conlleva angustia.

Diego: El Sancho nació
de su condición esclavo. (p. 263)

Angustia que transmite al espectador que, como don Juan, sufre por la integridad física y mental de doña Juana. Por tanto, el don Sancho de *El marido hace mujer* no provoca risa como el “loco” don Quijote, sino que, más bien, miedo. Por este motivo, Juan corre a poner remedio a la actitud de don Sancho antes de que cometa una brutalidad. Así pues, contrasta la locura inocente, en el sentido de “no dañina” para los otros, de don Quijote con la peligrosa para la sociedad del don Sancho hurtadiano.

Juan: Vuestras locuras,

También cabe comentar respecto a la posible sombra cervantina en *El marido hace mujer*, el hecho de que Hurtado utilice esa técnica constructiva literaria que consiste en encarar a dos personajes con ideas contrarias, es decir, de la misma manera que Cervantes le pone a don Quijote un compañero, opuesto a él, para que dialogue y se expongan dos visiones del mundo, Mendoza le pone Leonor a doña Juana, y don Juan a don Sancho con la misma finalidad. No obstante, la mención a estas reminiscencias cervantinas son solo algunas pinceladas que se desarrollan con mayor detenimiento en “Luces y sombras quijotescas en los locos mendozianos”.

En definitiva, Hurtado de Mendoza, a través de sus personajes (Leonor, Juana, Juan y Sancho), se hace eco de las ideas que circulaban en el siglo XVII sobre el comportamiento que los cónyuges debían tener durante el matrimonio y, muy especialmente, la esposa. Y es que, pese a los avances que para el ser humano supuso el Renacimiento, movimiento cultural que cuestionaba la misoginia medieval, tal como podemos observar en la comedia mendoziana, no fueron suficientes como para que la mujer llegase a ser tratada como un igual respecto al hombre; puesto que no se tendió hacia la erradicación de la aversión hacia el sexo femenino, sino que, más bien, hacia su revisión. Así, por ejemplo, el humanista valenciano Juan Vives analizó la misoginia para desestimar ciertas afirmaciones, pero también para corroborar o, simplemente, matizar otras. Si bien acepta que tanto el hombre como la mujer son animales racionales, inmediatamente después remarca que, aun así, poseen naturalezas distintas que hacen que la mujer sea más frágil, física y moralmente⁴⁰⁵, que el hombre; de ahí que este sea considerado un ser superior y que la mujer tenga que rendirle sumisión.

También en esa fragilidad moral femenina se encuentra la explicación al confinamiento que todo marido tiene derecho a pedir a su esposa, pues los bailes, la lectura de libros de caballerías, los afeites, las conversaciones en la iglesia... pueden descontrolar el impulso sexual femenino. De hecho, Vives incluye esta enumeración en su listado de prohibiciones femeninas, partiendo de la idea de que ninguna mujer tiene autocontrol sexual.

405 Para demostrar la fragilidad moral femenina, Vives se ampara en el pasaje bíblico protagonizado por Adán y Eva.

Sin embargo, no es igual de restrictivo con los hombres. Con ellos es más permisivo⁴⁰⁶. Es más, inclina a las mujeres a ser tan tolerantes como él mismo con el sexo masculino, ya que, en último caso, son ellas las culpables de cualquier desvarío. Así se explica que Vives se dirija a las mujeres para decirles que, además de no pecar, deben tener cuidado de no dar ocasión de ello, algo que solo pueden evitar encerrándose en casa o saliendo mostrando lo mínimo de su cuerpo (apenas los ojos). ¿Acaso no es la concepción de Vives del matrimonio la que defiende don Sancho? ¿Y acaso no interpreta doña Juana ese papel sumiso y de encierro?

Sancho: Mi mujer salir jamás,
 ni asomarse a la ventana. (p. 272)

Sancho: en casa encerrada
 mi mujer ha de quedar. (p. 272)

Asimismo, este matrimonio también evidencia la forma de entender la educación femenina en el Barroco. Aunque con el humanismo se produce un paso hacia adelante, pues, como mínimo, se entiende que la mujer también tiene derecho a formarse; no es más que una quimera, ya que, lejos de ser sinónimo de libertad e igualdad, es equivalente a nuevas restricciones. Con esto se quiere decir que sí se permite la formación, pero solo humanística y seleccionada, como garantía para preservar la virtud femenina y el orden social establecido; y, como apuntaba Fray Luis de León, para que la mujer se preparara para su trabajo como esposa, el cual le exigía ser virtuosa, abnegada, honesta y hacendosa. Todas ellas, cualidades que doña Juana sabía bien que, como recién casada, debía reunir y demostrar, ya que, como todas en la época, debía haber leído esos manuales que eran maestros para las mujeres, a la vez que evaluadores morales de sus comportamientos.

Como contrapartida a estas consideraciones sobre el sexo femenino, encontrábamos las ideas de Erasmo, el cual acusó a Vives de no tratar por igual a hombres y mujeres; criticó la sobrevaloración de la virginidad femenina⁴⁰⁷, defendió la educación por igual entre ambos sexos⁴⁰⁸, y dio voz a esas fémimas cansadas de cumplir con las órdenes masculinas y que defendían los intereses femeninos colectivos⁴⁰⁹.

406 Su permisividad con el sexo masculino le lleva incluso a defender que la esposa debe cuidar a su marido cuando este, tras haber mantenido relaciones extramatrimoniales, caiga enfermo de sífilis, defensa impensable si se invirtieran los papeles.

407 En *Apología del matrimonio*, Erasmo apunta: “la virginidad es un tesoro precioso, del cual no se puede hacer mejor uso que perderlo” (Bataillon, 1966:289).

408 Tal como expone en su coloquio “El abad y la erudita”, la educación es la única herramienta que puede erradicar la sumisión femenina.

409 Lo vemos en su coloquio llamado “Senatulus” (*Rebelión*).

Esta concepción más liberal es la que encarnan Leonor, la cual cree en su libertad de movimiento dentro del matrimonio; y don Juan, que respeta y confía en su mujer, a la cual trata con dignidad, sin ponerle cadenas que denotarían una superioridad respecto a su mujer, idea con la que no comulga.

Evidentemente, Hurtado tampoco está de acuerdo con esa infravaloración femenina, de ahí que triunfe el matrimonio de Leonor y don Juan, cónyuges que le sirven para transmitir un mensaje muy claro: no tiene sentido enclaustrar y someter, así como defendían algunos manuales sobre el matrimonio, a la mujer; pues, como decía Juan, cuanto más se le prohíba, más se le despertará la curiosidad y la inclinación hacia lo que se quiere evitar.

Por todo ello, se aconseja el comportamiento y la mesura de don Juan, el cual sabe equilibrar amor y autoridad, algo fundamental en el matrimonio y en el mantenimiento de la concordia de la pareja; y se condena el trato violento y extremado de maridos como don Sancho. Así lo recogen Erasmo⁴¹⁰, en su coloquio “La mujer se queja del matrimonio” (1523); Vives, el cual riñe a aquellos esposos que, lejos de basar su enlace matrimonial en el afecto y el cariño, lo fundamentan en la violencia; y también Hurtado de Mendoza, que, haciendo uso de la justicia poética, castiga al iracundo marido de su comedia: don Sancho⁴¹¹.

Por tanto, Hurtado de Mendoza dota de cierta finalidad didáctica a su comedia, la cual concluye con una moraleja:

Sancho: el marido hace mujer.
Juana: Pues esta vez no ha de ser,
la mujer hace al marido. (p. 278)

Juana: Vean los fieros maridos,
que es necedad peligrosa,
a la fe pintarle lejos
y al honor fingirle sombras. (p. 286)

410Erasmo considera que la pareja ha de tener un trato cordial y cariñoso: “Cuanto queda dicho de la amistad debe aplicarse con mucho mayor motivo al matrimonio, ya que no es este otra cosa que la conjunción indivisa de las vidas. Júpiter inmortal, ¡cuántos divorcios y aun accidentes peores que los divorcios ocurrirían si el trato doméstico del varón y la esposa no se viese afianzado y sostenido por la adulación, la broma, la indulgencia, el engaño y el disimulo, que forman como mi cortejo!”. Asimismo, cree, como el don Juan hurtadiano, que es mejor correr el riesgo de ser burlado, que cometer un crimen injustificado: “Inspira risa y se hace llamar cornudo, consentido y qué sé yo qué, el infeliz que enjuga con sus besos las lágrimas de la adúltera. Pero, ¡cuánto mejor es equivocarse así que no consumirse con el afán de los celos y echarlo todo por lo trágico!”.

411Dentro del grupo de maridos violentos encontramos también a Cañizares de *El viejo celoso* (“las ventajas, amén de estar con llave, las guarnecen rejas y celosías; las puertas, jamás se abren: vecina no atraviesa mis umbrales, ni los atravesará mientras Dios me diere vida”), al que recuerda en algunos aspectos al don Sancho mendoziano.

Juana: Su suerte cada marido
labra con su proceder,
todo lo estraga el soberbio,
todo lo triunfa el cortés.
El cuerdo obliga a ventura,
el necio manda el cruel,
ruega el honrado; y en fin,
el marido hace mujer. (p. 290)

Una moraleja que se viene anunciando o, mejor dicho, vislumbrando durante toda la comedia, y que se confirma con este cierre, el cual, si se suma al uso reiterado de términos como *exemplum*, *chiste*, *sermón* o *coloquio* por parte de algunos personajes, apoyaría la argumentación de que *El marido hace mujer* podría tratarse de una obra didáctica o, mejor dicho, de una pieza de crítica social con enseñanza.

Doña Leonor utiliza el vocablo “sermón” con doble sentido: el de “discurso de contenido moral o religioso que pronuncia un sacerdote ante los fieles en fiestas o conmemoraciones religiosas”, ya que doña Juana, como si fuera una religiosa (“vamos presto, no nos vea/ la hermana o la madre Juana”, p. 271), compara el matrimonio con un sacramento; y el de “conjunto de consejos y enseñanzas morales destinadas a reprehender a una persona o corregir un determinado comportamiento o actitud, especialmente si resultan largas y pesados”.

Juan: vendrán a oír el sermón,/ que hacéis a vuestra mujer. (p. 262)
Leonor: ¡Jesús hermana! ¡Ay, Jesús!
deja respirar si a caso
lo permiten los señores
crespos, maridos de hogaño.
No veo en tu prevenido
sermón, tenebroso y largo,
ni aquí paz ni después gloria,
todo es guerra, todo es llanto. (p. 259)

También Leonor es la que explica un “chiste” en el sentido de *exemplum* o parábola, es decir, de cuento o fábula con intención moralizadora o doctrinal.

Leonor: Mientras respondo de veras,
quiero, aunque están olvidados,
decirte un chiste, que cuento
le llamaban los ancianos.
Daba el hábito a un novicio
un prior y, en acabando
la ceremonia, le dijo
muy sesudo y mesurado:
Hijo, de la religión,
los afanes, los cansancios,
los aprietos, los rigores,

todo es hijo, el primer año,
que adelante con la ayuda
de Dios y la mía, hermano,
quisieras no haber nacido,
tanto espere el que hace tanto.
Paréceme que el ejemplo
no es menester aplicarlo
y que sientes que olvidaste
otro consuelo tan falso. (p. 259)

Morón: al mundo hacéis los dos ejemplo nuevo,
de tibio amante (Diego) y de celoso manso (Juan) (p. 274)

Sancho: Este mal ejemplo hará (p. 278)

Por último, el uso del coloquio (conversación entre dos o más personas en la que se discute sobre un tema, pero en el sentido que le otorga Erasmo o Cervantes) es otro de los elementos que llevan a pensar en esa intención didáctica de Hurtado en *El marido hace mujer*:

Juan: Y dejemos tan cansado
coloquio, que vive Dios,
que a un dichoso, vos con vos,
siempre seréis desdichado. (p. 262)

Enseñar a través de la mimesis, en el sentido de imitar el buen comportamiento (el de don Juan) y en el de rechazar el criticado (el de don Sancho).

2.6.3. Don Diego: un elemento clave en los enredos de *EMHM*

Si bien hasta el momento ya hemos analizado la mayor parte de personajes que aparecen en *El marido hace mujer*, concretamente, aquellos que encarnan los papeles de marido, mujer y tío; todavía nos queda por estudiar uno de vital importancia: el de don Diego, el cual nos conecta con el mundo de esos galanes ociosos, que justificarían el carácter posesivo y controlador de algunos maridos, que pasean por calles como la Mayor o la del Prado de Madrid, en busca de amoríos, coqueteos y escarceos amorosos, ya no solo con doncellas, sino que también con señoras casadas, las cuales les despiertan mayor interés, debido al reto que les suponen.

Diego: Aunque es tan inexpugnable
la suya, seguirla espero. (p. 263)

De ese ambiente de cortejo y galanteo, al que asistían gustosas muchas damas de la época, tapadas, eso sí, con manto para no ser reconocidas ni tildadas de liberales, ni poner en evidencia las vergüenzas o deshonras de sus esposos, participa doña Leonor. De hecho, ella misma hace referencia a estas costumbres desde el inicio de la comedia.

Leonor: las casadas, oye,
que de las muy cuerdas hablo,
en quien con lo entretenido
no se embaraza lo santo.
...
todo lo gozan
casadas nobles, llevando
la vista, y la confianza
de un marido, atento y sabio. (p. 259)

Inés: Madrid, chico golfo es
cuando me embarco en mi manto.
La caridad de este oficio
es grande, que ellas primero
toman hierro en vez de acero,
y yo hago el ejercicio. (p. 281)

Muchas damas seguían el juego de ese ambiente liberal y proclive al pecado que tanto temían los varones del siglo XVII, los cuales consideraban que, para conservar su honor, que “es el premio de responder puntualmente a lo que se está obligado por lo que socialmente se es” (Lozón, 2004:138), debían desconfiar de su mujer y, más aún, si era discreta, “porque de muy sabias y entendidas daban en traviesas y viciosas, y con sus astucias engañaban a los hombres; pues una mujer no había de saber más que su labor” (Lozón, 2004:151). Astucias que, según extraemos de la enseñanza de *El marido hace mujer*, son el resultado de la opresión y de las restricciones sin sentido que llevarán a un personaje casto como doña Juana a trazar una venganza contra su marido.

Juana: pero por ser ley divina
el mostrarle que camina
erradamente, he de hacer
lo que jamás no llegó
a mi honrado pensamiento. (p. 273)

Juana: Yo salgo. Si tú no quieres,
aunque nada aventurando. (p. 273)

Juana: Villana servidumbre y más villana
la injusta mano que oprimir intenta
una alma noble, que naciendo exenta
bate el erguido cuello, ¡ah, ley tirana! (p. 275)

Enredo que consiste en ir cubierta con un manto, pues las vergüenzas no hay que pasearlas⁴¹², ya que en público los actos extraños se convierten en “juicios raros” y “son trompetas de las señoras/ son gacetas de los estrados”, con doña Inés a las calles madrileñas conocidas por el ambiente de galantería, contradiciendo las órdenes de su marido.

Juana: ¿Qué calle es esta?
Inés: ¡Ay, qué Juana!
¿No ves tanto señor mozo,
bizarro galán, destrozo
de tanta quietud humana? (p. 275)

Juana: Tápate más, no te vea
ninguno.
Inés: Un manto, señora,
anochece a cualquier hora. (p. 275)

Para ello, la bisoña doña Juana⁴¹³, necesitará la ayuda de Inés, la criada-alcahueta⁴¹⁴ que ya había ayudado en multitud de ocasiones a doña Leonor a encontrarse con don Diego⁴¹⁵, ese joven que servirá a doña Juana para vengarse del trato injusto recibido por su marido, y al que se le habrá despertado cierto interés por esa dama castigada por un hombre absurdamente desconfiado.

412 Si bien la deshonra ya es un daño irreparable por sí misma, aún lo es más si se hace pública; de ahí que algunos personajes de *El marido hace mujer* exclamen lo siguiente:

Juana: por su honor y mi valor
lo callaré (p. 266)

Juan: pues cuando, aunque no hay disculpa
en ello, un error hiciera,
gran culpa digo que fuera,
mas decirlo es mayor culpa (p. 268)

413 *Leonor:* Que en todo eres muy temprana. (p. 273)

Juana: Otra oigamos, que por dicha,
como bisoña, no entiendo
la mejor. (p. 276)

414 *Morón:* Eres Inés
...
con maña gallarda,
alcahueta universal. (p. 284)

Inés: De lo alcahuetado en fin,
se ha de fiar el veneno,
para encubrirlo al más bueno,
para alentarle al más ruin. (p. 284)

415 Debido a la confianza que don Juan ha depositado en ella, doña Leonor ha decidido dejar atrás su época de escapadas a las zonas habituales del galanteo, ya que no le compensan.

Diego: Gran tentación me ha dado (¡y no está ociosa!)
de galantear la hermana, ilustre hermosa;
pues aunque honesta, en fin se ve ayudada
de aquella tempestad desconfiada
de su esposo, que están sus inquietudes
de escarmiento, poblando las virtudes,
y débame el marido impertinente,
el darle la razón de lo que siente. (p. 274)

El joven galán ni tan siquiera se plantea la posibilidad de no conquistar a doña Juana. Tal es la fe en sí mismo que ya da por hecho que la recién casada, harta de las presiones de su esposo, en cuanto lo vea, rápidamente caerá en las redes de sus melifluas palabras. Esa autoconfianza y alta autoestima podría recordar a esos lindos que abundaban por las calles de Madrid en el siglo XVII, los cuales cuidaban en exceso su aspecto físico para no ser nunca rechazados. No obstante, como apunta doña Juana, Diego no es *sensu stricto* como esos necios, pues ni es tan ducho en palabras, ni tan atractivo ni tan desconsiderado como los galanes lindos del Prado⁴¹⁶.

Inés: Pues bien, ¿qué te ha parecido?
Juana: Ni sabroso para oído,
ni lindo para don Diego. (p. 276)

Así pues, Hurtado de Mendoza utiliza la figura de don Diego para hacer un guiño a los lindos más prototípicos de la época; sin embargo, ese no es su principal papel. En realidad, don

⁴¹⁶Si bien don Diego se plantea interponerse en el matrimonio de don Sancho, debido a su mal comportamiento con su esposa; en ningún momento, se propone molestar a don Juan y doña Juana, pues

Diego: Al instante
que te vi, Leonor, esposa
de don Juan, cuya nobleza,
cuyo valor, cuya gloria,
tiene opinión tan lucida,
propuse, y tú no lo ignoras,
que tuviese mi respeto
su espada, y sospecha ociosa
mi amor honrado y cortés,
que navegó esta derrota,
anegóse
...
Vive en los dichosos brazos
de don Juan, mil siglos goza
tal bien, que te estimo honrada
más que te adoraba hermosa. (p. 287)

Esta consideración no es propia de los lindos de comedia.

Diego cumple una función mucho más importante: ser uno de los elementos clave del *imbroglio* de la comedia, la cual, pese a que persigue especialmente una finalidad didáctica, también busca que el mensaje se transmita a través del entretenimiento que genera el subgénero dramático más exitoso de la comedia nueva: la comedia de enredo.

Como decíamos, don Diego será el eje principal sobre el que girarán todos los enredos que permitirán deducir cuál es el mejor comportamiento que puede tener un hombre con su mujer. De modo que, en este caso, el enredo no se pone exclusivamente al servicio del ocio, sino que también, y principalmente, para ofrecer un mensaje moral. No obstante, para poder percibir la doble intencionalidad mendoziana, es necesario conocer en qué consiste exactamente el enredo de *El marido hace mujer*.

Como es habitual en cualquier comedia de capa y espada, un papel escrito por los involucrados en una historia no consentida es el desencadenante del *imbroglio*. Morón, el criado de don Diego, lleva un billete de su señor para Leonor, en el cual se confiesa una relación inapropiada entre ambos; pero, antes de poderse lo entregar, se lo intercepta don Sancho, el cual sospecha que, en realidad, la destinataria de esa carta, muy seguramente deshonrosa, es doña Juana. Don Juan, a sabiendas del extremismo de su hermano, decide quitarle el escrito a don Sancho y, una vez lee su contenido, decide callárselo, puesto que pone en evidencia el carácter liberal de su esposa Leonor, una manera de ser que desde un buen principio su hermano le aconsejó atajar para evitar posibles intromisiones de terceros. Así pues, protege la intimidad de su pareja y decide advertirle de su mal comportamiento, pero de forma encubierta, sin gritos ni castigos, y a partir de ejemplos que puedan hacerle entender qué comportamientos rectificar⁴¹⁷; de modo que, aun con el dolor que le causa el descubrir los juegos de su esposa, decide confiar en ella y seguir brindándole la libertad de la que siempre gozó.

Juan: Leonor está aventurada,
perdida no, pues en medio
de la libertad de moza
...
se permitió un galanteo,
sobornada de las dulces
lisonjas de amante tierno. (p. 270)

Inés: ¿A dónde vas?
Leonor: Inés, después lo sabrás,
y en suma ver a don Diego,
me importa el vivir. (p. 271)

⁴¹⁷*Reprobatio* muy similar a la que utiliza Hurtado de Mendoza para “educar” a los espectadores de sus comedias.

Leonor: Si don Diego en el papel
me nombró? (p. 271)

Sancho: Doña Juana, yo no gusto
que salgáis vos.

Juan: Mi Leonor,
yo quiero que vais adonde
gustareis, y que llevéis
el coche. (p. 271)

Viendo la reacción de don Juan, Leonor toma la determinación de no salir más veces, pues “es todo obediencia,/ una libertad prudente” (p.273). En cambio, doña Juana tomará la decisión contraria, pues está harta de aguantar palabras tan hermosas como las siguientes de don Sancho:

Sancho: salir a Leonor dejaste,
que en consentirlo tomaste
parte de la liviandad. (p. 282)

Esta fue la gota que colmó el vaso de doña Juana, la cual, como venganza, decide hacer precisamente aquello que su marido le prohíbe: salir en coche por las calles de Madrid y encontrarse con un galán. De hecho, marcará un encuentro entre don Diego y Leonor, al que irá, oculta bajo un manto, haciéndose pasar por su hermana.

Diego: Aquí engañado he venido,
Leonor.

...
Juan: no escucho
la voz de Leonor, que informa
aún más que le nombre. (p. 287)

Pese a que todo parece indicar que la que está charlando a solas con un hombre es Leonor, don Juan sigue manteniendo la compostura y escudriñando la verdad.

Juan: ¿Leonor? ¡Ah, cielos, dudosa
está el alma, que en los ojos
y en los oídos se forman
nubes que se desvanecen
a cualquier luz que les toca. (p. 287)

Actitud que contrasta con la de don Sancho, el cual, obsesionado con que su mujer pudiera serle desleal y con que el silencio de don Juan, tras leer la carta de Morón, le ocultaba una verdad

para prevenir una actuación violenta de Sancho hacia doña Juana, la persigue por doquier y no se para a pensar la posible inocencia del motivo del encuentro entre doña Juana y don Diego:

Sancho: mi mujer es una infiel,
doña Juana es una infame. (p. 298)

Sancho: Yo conozco
mi error, mi engaño, mas ser
marido en paz, no es posible,
siempre haré lo mismo. (p. 299)

Juana: Llamé a este hombre, mas no,
riesga y no acierto medrosa
a perderme, ni me atrevo
a que salgan vencedoras (p. 287)

Así pues, los *imbroglii* de *El marido hace mujer* no son trazas en sentido estricto, de la misma forma que la pieza no puede considerarse una comedia de enredo al uso, ya que, por el predominio que tiene la palabra y los extensos diálogos entre los personajes, también presenta rasgos de la comedia de carácter, ese subgénero cómico que se centra en un actante que tiene un rasgo psicológico o moral exagerado (manía u obsesión que se denuncia y critica al considerarlo un defecto moral o social), y que provoca hilaridad al mostrar el contraste con el resto de personajes “normales”. En *El marido hace mujer*, el personaje que se pone en evidencia es don Sancho y el rasgo que se denuncia es la desconfianza sin motivo y la represión de los maridos a sus mujeres. Como la crítica se enfoca en una personaje en concreto y no en un medio social determinado, no podría considerarse una comedia de costumbres, aunque, como algunos estudiosos han dicho al respecto, Hurtado apunta maneras y, seguramente, contribuyó a abrir el camino al costumbrismo de años posteriores.

Por otro lado, también cabe decir que, aunque los pocos que se han acercado a la dramaturgia mendociana hayan manifestado que Mendoza podría ser el precursor de la comedia de figurón, y, a pesar de que *El marido hace mujer* presente un personaje (don Sancho) al cual se le pone en evidencia y se le ridiculiza, creo que sería un error considerar esta comedia una pieza de figurón al uso, pues la burla no va dirigida a un personaje pintoresco regional, sino que va más allá; ya que es una crítica, no una simple ridiculización, general y no dirigida a un personaje de una zona en concreto, puesto que había muchos tipos como don Sancho en la época. Por tanto, tiende a la universalización y no al regionalismo. De todas formas, este es un asunto que se tratará con mayor detalle en el capítulo dedicado a la “figuronería” en la dramaturgia hurtadiana.

Por último, conviene remarcar que esa comprensión hacia doña Juana, esa defensa del libre albedrío femenino, esa reprensión al mal comportamiento masculino y esa colaboración masculina, a través de don Juan, en busca del reconocimiento de la dignidad femenina, llevó a plantearse a algunos críticos como Jean-Raymond Lanot, un posible feminismo en *El marido hace mujer* de Hurtado de Mendoza. Y es que el trato intachable a la mujer, la cual nunca llega a cometer ningún acto reprobable, cosa que no podemos decir de los personajes masculinos (Sancho), hace que, como mínimo, la idea de un cierto pro-feminismo en la comedia no sea tan descabellada⁴¹⁸. No obstante, como dice Lanot, tampoco es conveniente hablar de feminismo en sentido estricto, pues encontramos elementos que limitan esta consideración, como por ejemplo la conservación del orden social⁴¹⁹ o la ausencia de una denuncia al casamiento por conveniencia a lo largo de la comedia. Si bien es cierto que podríamos estar de acuerdo con el primer argumento, no convenimos tanto con el segundo; pues, aunque no hay una delación explícita del matrimonio forzado por el interés, sí que la hay implícita mediante el éxito o fracaso de dichos matrimonios concertados.

2.6.4. Luces y sombras quijotescas en los locos mendozianos

Así como las "locuras" de don Quijote, esas que bien seguro despertaron las risas de los coetáneos de Cervantes, guardaban bajo su aspecto paródico y ocioso una segunda intención mucho más profunda: la sutil invitación a llevar a cabo una reflexión crítica de la sociedad del momento; las manías mendozianas, a partir del humor que genera lo ridículo de la obcecación de unos personajes en una serie de ideas sin sentido en la realidad en la que representa que viven, la cual coincide con la de los asistentes al espectáculo, no dejan de ser, persiguiendo un fin similar al cervantino, además de una visión personal crítica del autor, una muestra de aquello que, a su entender y al de los miembros del poder, debía cambiar; puesto que, del mismo modo que los comportamientos de los personajes no tienen razón de ser sobre las tablas, tampoco lo tienen en la vida real.

Dos piezas mendozianas en las que vemos claramente esta doble finalidad cervantina del *delectando moneo*⁴²⁰ son *Cada loco con su tema* y *El marido hace mujer*, dos comedias en las que,

418“Juana tiene que vengar una afrenta personal: lo hace con sus propias armas (las de una mujer), pero sin flaqueza ni vileza; caso de que cometiera realmente el adulterio, hubiera... dejado de ser la víctima”, Lanot, 1978:119. Por su parte, Leonor desiste de sus juegos del galanteo una vez comprueba la bondad de su esposo.

419En último caso, la autoridad suprema no la posee la mujer sobre sí misma, sino que su tío, del cual depende el permiso para poder divorciarse de un hombre que la ha maltratado. De modo que todavía la mujer no tiene el peso ni la consideración suficiente como para permitirle ser responsable de aquellas decisiones que le conciernen.

420*Delectando moneo* significa *corregir deleitando*.

por diferentes motivos, encontramos a “locos” que recuerdan a la criatura más conocida del manco de Lepanto.

2.6.4.1. Juan y Sancho de *El marido hace mujer*, alumbrados y desalumbrados con rasgos cervantino-erasmistas

Del mismo modo que en “Locuras cervantinas en las manías hurtadianas” hablábamos de que en *Cada loco con su tema* se percibía una fuerte influencia de Cervantes en la configuración de algunos de sus personajes, en el pensamiento subyacente en la comedia y en el fin último de la pieza; algo similar podemos decir sobre *El marido hace mujer*, una obra cuyo personaje principal, Sancho, nos remite, ya con el nombre, claramente a la obra maestra del manco de Lepanto. Sin embargo, esto no debe llevarnos a confusión, pues no busquemos en *El marido hace mujer* a aquel fiel escudero de don Quijote que, aunque en un principio acompañaba a su señor para vigilar que no tomara daño y hacerle entrar en razón, acaba contagiándose del espíritu soñador de su amo. No debemos buscarlo, en primer lugar, porque *El marido hace mujer* no presenta una materia caballescaca como sí sucede con otras obras mendozianas como *Querer por solo querer*; y, en segundo lugar, porque ni Sancho representa lo que Panza en el *Quijote* ni el personaje mendoziano experimenta una evolución o cambio de opinión que parece que sí sufre el personaje cervantino.

No obstante, no es ninguna locura ver en la elección del nombre de dicho personaje un sutil guiño hurtadiano a don Quijote. Y es que, al más puro estilo mendoziano, a través de este gesto, el Discreto de Palacio vincula su comedia con una de sus fuentes, a la cual le da un giro personal en su búsqueda de la originalidad a partir de la *imitatio*. Un “volteo a la fuente”, como yo lo denomino, que es una constante en la dramaturgia hurtadiana y un recurso dramático que permite a Hurtado de Mendoza jugar con las expectativas de un espectador al que se le va a hacer, de algún modo, partícipe de la comedia, pues sin que lo espere se verá envuelto en la ardua tarea de llevar a cabo un análisis exegético que le permitirá extraer un significado más profundo a la representación; o, mejor dicho, el auditorio saldrá del espectáculo con el veneno crítico mendoziano inoculado en su mente de forma subliminal, cosa que le permitirá reprobar escenas de la realidad que le recordarán a esas otras ficticias vistas sobre el escenario que le parecieron ridículas y/o inadmisibles. Este es el modo con el que Hurtado contribuye a la lucha por el cambio en las costumbres de la sociedad barroca, esas que Olivares cree urgente modificar. De ahí que no sea extraño que en sus comedias se recreen las aficiones y los comportamientos españoles más comunes en la época, y de ahí que algunos críticos hayan llegado a afirmar que muchas de las piezas mendozianas eran comedias de costumbres. Sin embargo, intentar categorizar sus obras en un determinado subgénero dramático, no es el fin que se persigue en este epígrafe, el cual pretende observar la influencia del maestro

salmantino en Hurtado, pues... ¿no era el envío de mensajes ocultos, disfrazados bajo la máscara del humor, el fin último cervantino en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*? ¿Y no es el mismo, quizás menos enmascarado, el de Hurtado de Mendoza en sus comedias? Bien, pues sigamos viendo más similitudes entre ambos autores a partir de la comparativa entre *El marido hace mujer* y *Don Quijote*.

En esta última, encontramos como personaje principal a un caballero con férreos ideales. Sí, cierto es que quizás un poco anticuados, anclados en el pasado, puesto que se basan en los libros de caballerías que había leído de forma incesante; pero, en definitiva, ideales que apuestan por una conducta virtuosa y correcta, la cual tristemente se aleja del comportamiento mayoritario, mucho más pragmático e interesado de una sociedad cuyos actos nada tienen que ver con los defendidos por la vieja moral. De ahí que, cuando irrumpe alguien que va a contracorriente y que no comulga con las ideas mayoritarias, este sea visto como un bicho raro, cuando no como un “loco”, adjetivo con el que reiteradamente se califica a don Quijote. Sin embargo, el “loco” no siempre es tan loco como aparenta, pues reprobamos la vida ociosa, la violencia, las injusticias, el falso amor, los matrimonios forzados... tampoco parece tanta locura ¿no? Lo que quizás sí es propio de un loco es intentar encajar o ser como la nueva sociedad, esta sí enloquecida y embriagada por los placeres más carnales y materiales, ya no permite. Así pues, podemos ver en don Quijote a un simple loco que distorsiona la realidad y que ve gigantes donde hay molinos o ejércitos donde tan solo hay rebaños, o leer lo que realmente esconde bajo esa aparente “locura”: la crítica, tal como expone Vilanova en su libro *El pensamiento de Cervantes*, a través de la paradoja de proyectar la lúcida mirada de un loco sobre el mundo de los supuestos cuerdos. No obstante, no es fácil chocar constantemente contra un muro llamado mundo. De hecho, es agotador y tiene consecuencias casi nunca positivas para el golpeado, el cual, inevitablemente, irá sufriendo cambios. Cambios como los que representa don Quijote, cuyo “idealismo”, debido al cansancio de los múltiples fracasos vividos, tomará un cariz más realista. Tanto que será capaz de ver la realidad, esa de la que intentó huir a través de la fantasía y de la que ya no es posible escapar. Sin embargo, la recuperación de la cordura, el regreso a la tónica del mundo, la consonancia con la sociedad y, en definitiva, ver la realidad tal como es, lejos de convertirse en motivo de algarabía, suponen una tristeza extrema, caer en el pozo de la melancolía y tener que aceptar lo que resulta insoportable. Por todo ello, en esas circunstancias la vida ya no tiene sentido y se entiende el fatídico final al que don Quijote se aboca rindiéndose a la muerte. De este modo, tal como apunta A. Vilanova, el “loco” cervantino se ensalza símbolo de esa España barroca que es incapaz de ajustarse a la nueva sociedad, lo cual representa muy bien el Montañés mendoziano, anclado en una España de valores cidianos que nada tienen que ver con los que rigen la sociedad en la que vive, y a los que se siente incapaz de sumarse.

Así pues, el personaje quijotesco pasa a adquirir un valor universal y anacrónico, así como a representar a todos aquellos que no encajan en la sociedad en la que viven. De ahí que despierte la empatía e, incluso, en ocasiones, la pena del lector. Conmoción que no causa en el espectador el Sancho de Mendoza, el cual, pese a ser, tal como su entorno coincide en llamarlo, un “loco”, no representa una locura que despierte la complicidad, sino que, todo lo contrario, provoca rechazo. Repulsa que Mendoza aprovecha para concienciar de la necesidad de reprobación en la vida real actitudes como las de Sancho, las cuales, dicho sea de paso, aun claramente inaceptables, son bastante habituales en la época; pues no era extraña la figura del marido controlador, vigilante al extremo del honor familiar y de la honra de su mujer, que es capaz de cobrarse con sangre la infidelidad real o supuesta, puesto que una simple sospecha o un falso rumor sería más que suficiente para cobrarse una venganza fatal, de su esposa. Si este hecho ya es reprobable en sí, aún lo es más cuando es el resultado de celos absurdos e infundados, esto es, fruto de la inseguridad, de la imaginación y, por qué no decirlo, de la locura de un ser desquiciado, atormentado y perseguido por aberrantes ideas extendidas en la sociedad, las cuales obligaban a todo hombre a guardar a su esposa de las tentaciones que podrían convertirlo en un cornudo y, por tanto, en el hazmerreír de sus conocidos. Quizás víctima de las presiones sociales⁴²¹ y de la desconfianza, fruto del conocimiento de que los matrimonios no eran el *culmen* del amor, sino que el broche final a largas negociaciones en las que se extraía un beneficio económico que poco importaba y/o disfrutaba la mujer⁴²², Sancho acabará siendo un verdugo que tendrá una verdadera víctima: doña

421Dicho “victimismo” ya pudo observarse en el don Juan de *No hay amor donde hay agravio*, el cual, al descubrir el sentimiento amoroso entre su amigo Enrique y su esposa Violante, entra en una encrucijada mental al no saber si seguir los dictados de su corazón, que le impiden matar a quien ama; o si cumplir con el imperativo social, que le obligaba a castigar con la muerte a quien osó deshonrarlo. Finalmente, tuvo más peso la opinión de la sociedad.

422Si los matrimonios no fueran forzados y fueran de libre elección, la desconfianza entre los esposos no tendría razón de ser, pues, al estar juntos por decisión propia, no habría motivos para buscar brazos ajenos fuera de casa. Sin embargo, como en los matrimonios no intervenía el amor, era bastante habitual que se mantuvieran las formas en el hogar y que, a escondidas, se buscara el calor de la pasión. De alguna forma, Hurtado refiere a todo ello a través de Leonor.

Lee: Sin fe, una injusta violencia
me casó cuando vivía
bien hallada en ti la mía.
Mi muerte fue mi obediencia.
Una flaca resistencia
ninguna victoria alcanza,
ya es mi pena tu venganza
y advierte que en la ocasión,
dentro de la posesión,
también cabe una esperanza. (p.264)

Juana, la cual lo será doblemente. Por un lado, será víctima de la sociedad, que la ha obligado a contraer matrimonio con un hombre al que tiene que aceptar, aprender a querer, cuidar y respetar, aun cuando no lo merezca⁴²³; y, por otro lado, de su marido, del cual sufre humillaciones y con el que corre peligro de muerte debido a que ve fantasmas donde no los hay.

Sancho: Aún satisfecho no quedo
de que dije lo bastante.
Marido anduve y amante
quiero cumplir con el miedo.
...
Toda la casa he de ver
y toda la he de cerrar.
...
A oscuras la casa está,
pasos voy sintiendo. (pp. 265-266)

Sancho: El rumor siento hacia aquí,
mataré a quien fuere: un hombre
siento allí. (p.266)

Juan: Vuestras locuras
que no ya imaginaciones
nos han de traer a estado. (p.266)

Juan: es fiera y desapacible
la cosa menos sufrible
la mala razón de un loco. (p.260)

El miedo a la infidelidad lleva a Sancho a vivir en un desasosiego constante y a tener en un sinvivir a su fiel esposa, la cual sufre un férreo control que no merece, pues todos los que la conocen comparten la misma idea sobre ella:

Juan: ¡Oh, qué mujer de honor llena! (p.267)

Juan: Doña Juana es un espanto,
es un prodigio de honor. (p.268)

Estos versos escritos por Leonor son los que la dama envía por carta a don Diego, joven que la galanteaba antes de contraer matrimonio con don Juan. Dicho compromiso fue forzado y no fruto del amor, de ahí que Leonor le deje la puerta abierta a su galán.

423A su manera, Juana también es una “loca” al estilo quijotesco, pues, de la misma forma que a don Quijote se le secó el seso de leer tantos libros de caballerías, a doña Juana le sorbieron el seso todas esas doctrinas con las que fue educada, que le imponían ser una buena esposa cristiana. Concepto anticuado si consideramos la nueva moda de cortejo (galanteo), cuando no peligroso, pues no adaptarse a las nuevas formas, paradójicamente, despierta mayores recelos y conlleva duras caídas y golpes como los que recibió don Quijote en sus aventuras como caballero andante en una época en la que estos ya no existían.

Leonor: ¡Qué honrada y qué mentecata! (p.266)

Es por eso que se le recrimina a don Sancho su comportamiento tirano, cruel e injusto con doña Juana. Sin embargo, Sancho, como don Quijote, solo es capaz de ver su realidad, cree que son los otros quienes están equivocados, así que no escucha ni acepta aquellas opiniones contrarias a las suyas.

- Sancho:* eternamente he de hacer lo mismo. (p.267)
- Sancho:* Yo creo lo que imagino. (p.268)
- Sancho:* Yo pienso y digo verdades. (p.268)
- Sancho:* Seguid vos lo confiado, yo lo temido y veremos quién hace de ambos extremos el suyo más desdichado. (pp. 261-262)
- Sancho:* que por necio me tendrá, por villano, por grosero, por torpe, por desabrido, por cruel, por insufrible, por extraño, por terrible, por loco, por atrevido, que todo eso quiero serlo y no lo que puedo ser. (p. 262)
- Sancho:* Yo conozco mi error, mi engaño, mas ser marido en paz, no es posible, siempre haré lo mismo. (p.290)

Y es que, como veíamos en los versos citados más arriba, Sancho anda cegado por la sinrazón, camina a oscuras por los extremos de la locura.

Si bien es cierto que, para justificar su obcecación, Sancho podría ampararse en esa idea clásica de que la realidad o la verdad es muy subjetiva, ya que depende de los ojos que la miran⁴²⁴; también es cierto que comete un craso error que anularía dicha argumentación, pues ni tan siquiera se plantea el equívoco ni pasa por el filtro de la razón sus impulsos, cosa que aconsejan muy

⁴²⁴Autores clásicos como Terencio ya decían “*Quot homines, tot sententias*”, es decir, “tantos hombres, tantas sentencias”. Y, en la misma línea, autoridades del Renacimiento como Erasmo apuntaban “la realidad de las cosas... depende solo de la opinión. Todo en la vida es tan oscuro... que no podemos asegurarnos de ninguna verdad” (Américo Castro, 1987:86).

explícitamente los grandes pensadores del Renacimiento⁴²⁵, de los que es evidente que Hurtado bebió directa o indirectamente a través de Cervantes.

Así pues, podemos identificar una crítica latente de índole erasmista en las recriminaciones y acusaciones de “desalumbrado” que Juan lanza a su hermano Sancho, el cual se niega a razonar y a ceder ante el empirismo que le ha demostrado que su desconfianza es absurda, pues su mujer jamás le ha dado motivos para pensar que puede serle infiel. Pero es que Sancho, a diferencia de lo que defiende y profesa Juan⁴²⁶ con su propio ejemplo, no sigue esa idea de que “la experiencia en todas las cosas es la mejor maestra de las artes” (Américo Castro, 1987:89).

La razón, la reflexión, es decir, la luz natural del entendimiento y el análisis de las experiencias vividas es lo único que puede determinar si nuestras creencias o percepciones son certeras, falsas o cuestionables⁴²⁷. Si no seguimos este proceso, esto es, si no alumbramos y pasamos por el filtro del raciocinio nuestras percepciones y pensamientos, no podemos obcecarnos en corroborar su veracidad, pues no estamos ni en posesión ni en la posición de poder defender una verdad absoluta. De ahí que en *El marido hace mujer* se intente hacer entrar en razón al Sancho mendoziano o que los allegados de don Quijote se empeñen en demostrarle su error a través de la experiencia (fracasos), la única que conseguirá que el caballero andante cervantino llegue a dilucidar lúcidamente la realidad de la invención. No obstante, hasta llegar a este punto, don Quijote pasará por estados intermedios y por reticencias a aceptar sus equívocos. Recuérdense aquellos episodios en los que la aceptación del engaño de sus ojos es parcial, pues se justifica mediante el mito de los encantadores. Sin embargo, finalmente, el personaje cervantino acabará reconociendo la realidad, aun a disgusto, así como desistiendo de aquellas ideas que defendió a ultranza y que

425Personalidades como Baltasar Castiglione advirtieron de la dificultad de alcanzar la verdad absoluta debido a la diversidad de los juicios, pues “yo mismo puedo tener sobre un mismo caso, en diversos tiempos diferentes juicios” (Américo Castro, 1987:87); “cuando decimos que una cosa es o no es... juzgamos según la sentencia de nuestro ánimo... según nuestro entendimiento” (Luis Vives, en *De prima philosophia*, Américo Castro, 1987:83); o “todo en este mundo no es sino una sombra y una apariencia” (Erasmus, en *Elogio de la locura*, Américo Castro, 1987:86). Es por ello que es sumamente aconsejable, tal como apunta Erasmo en su *Coloquio llamado de religiosos*, “vivir muy sobre aviso para no jurar ni creer ligeramente lo que les pareciere, hasta ser bien certificado de ello, pues vemos que cada día nos engañamos en las cosas miradas a sobre haz” (Américo Castro, 1987:85-86). En la misma línea, Bernardo Pérez, traductor del adagio erasmista *Sileni Alcibiadis*, expone: “cuán peligroso es juzgar de las cosas por lo que exteriormente vemos dellas, teniendo unas en poco y otras en mucho, con los falsos juicios que nuestros engaños concibe”; así pues, “es necesario que... sepas... dar a cada cosa su valor desnudándole de lo ajeno y vistiéndola de lo que es suyo” (Américo Castro, 1987:85-86). Dicho multiperspectivismo se hace evidente en el *Quijote*.

426Juan es de la idea de que su esposa será digna de su confianza hasta que no se le demuestre que anda errado.

427Es necesario el análisis de la información que reciben los sentidos para determinar su veracidad.

consideró incuestionables. Por el contrario, dicha evolución no se produce en el Sancho mendoziano, el cual, de ideas inamovibles, jamás modificará sus creencias u opiniones a lo largo de la comedia. Así pues, pese a una vinculación inicial con don Quijote (que no con Sancho, a pesar de la coincidencia en el nombre), debido a la proximidad que les confiere esa “locura” que los empuja a dejarse llevar por ideas propias y, según los demás, desacertadas; si analizamos el conjunto de las obras, podemos decir que el Sancho mendoziano y el Quijote cervantino acabarán distanciándose. En primer lugar, porque el personaje de Hurtado de Mendoza nunca se parará a recapacitar ni se planteará aceptar una realidad distinta a la suya; y, en segundo lugar, porque, si don Quijote, aunque parecía un loco, en realidad, no lo era, pues simplemente representaba aquellas virtudes del pasado que se perdieron, pese a que deberían ser el ensalzado modelo de conducta; el Sancho hurtadiano parece lo que es, esto es, un ser fuera de sí, cuyo miedo por la deslealtad femenina lo ha llevado a actuar como nadie debería⁴²⁸. Así pues, mientras Cervantes inventa a un personaje para reflejar una conducta minoritaria y “deseable”, Hurtado crea a Sancho para mostrar un comportamiento mayoritario en la sociedad del momento altamente reprochable. He aquí un ejemplo más del volteo a la fuente tan típico de Mendoza. No obstante, este no es el único que podemos encontrar en *El marido hace mujer*. Tan solo hay que observar el tándem Juan y Sancho para ver una nueva correlación, muy *sui generis*, con la obra maestra cervantina.

Si bien es cierto que ambas obras comparten la inclusión de una pareja de protagonistas que representan ideas contrarias, parece que el toque personal mendoziano esta vez se consigue con la adopción de uno de los nombres escogidos por Cervantes para sus criaturas y la posterior inversión de los caracteres de sus personajes. Así pues, Hurtado de Mendoza tomará el nombre de Sancho, como guiño a uno de sus maestros, para denominar a aquel miembro de su dúo que, lejos de ser el punto cuerdo del tándem, como lo era, al menos en un principio, en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, representa la “locura”. Sin embargo, le otorgará el papel de equilibrado y de respetuoso con las mujeres a Juan, antropónimo que desde Tirso de Molina y su *Burlador de Sevilla* tenía connotaciones negativas y totalmente opuestas a lo que representa el don Juan mendoziano. Y es que, como defendía Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura*, “todas las cosas humanas tienen dos aspectos a modo de Silenos de Alcibíades, los cuales tenían dos caras del todo opuestas”. En esa dualidad de las cosas es en la que Hurtado quiere hacer hincapié, ya no solo mediante la evidente oposición que marcan los diálogos que mantienen a lo largo de la comedia los hermanos Juan y Sancho, sino que también de forma mucho más profunda y subliminal a través de la dualidad

428 Llamando loco a Sancho, Hurtado de Mendoza pretende posicionarse ante la aberrante norma social que permite, por no decir obliga, a los esposos a cobrarse con sangre la infidelidad.

que pueden presentar los nombres de sus personajes⁴²⁹. Dualidad que concuerda con los juegos de contrastes tan característicos del Barroco y que entronca con la concepción platónica del mundo de las ideas o, mejor dicho, con el neoplatonismo que nutre todo el pensamiento europeo desde el Renacimiento gracias a la difusión personal que hacen de estas ideas pensadores como Erasmo, el cual tiene cierta presencia en la dramaturgia hurtadiana. Y es que Hurtado, así como algunos de sus contemporáneos, concretamente aquellos cuyas obras guardan mayor enjundia, se hace eco de las concepciones dualistas de Platón. Especialmente, considera el dualismo ontológico o, lo que es lo mismo, la existencia de dos mundos⁴³⁰, y el dualismo epistemológico, es decir, la división del conocimiento en *doxa*⁴³¹ (opinión) y *episteme*⁴³² (ciencia). De hecho, podemos observar rastros de este pensamiento en la presencia de personajes de opiniones o caracteres opuestos, en los diálogos (único método fiable para la obtención de la verdad) y en el uso de términos como *luz*, *oscuridad*, *alumbrar* o *desalumbrado*, entre otros. Todo ello señala directamente a una fuerte adscripción al pensamiento del discípulo de Sócrates.

Sancho: Siento ruido, un bulto veo,
sin luz salgo.

Juan: A todo creo,
que saldréis desalumbrado. (p.266)

Juan: Yo tomo, pues,
aquella luz, que no en vano
pienso que temo. (p.266)

Sancho: en casa ruido sentí,
salí, y mi esposa tras mí.
¿Pero a que temerlo es justo? (*Aparte*)
¡La oscuridad y el rumor
qué cerca de mí sentía! (p.266)

Salen el viejo, don Fernando y gente con luces. (p.289)

429 Tradicionalmente, debido al éxito de *Don Quijote*, Sancho se ha relacionado con la cordura y con una percepción realista de la vida; en cambio, Hurtado, años después, inventa un personaje que representa todo lo contrario. Lo mismo sucede con don Juan, nombre que desde la aparición del *Burlador de Sevilla* es sinónimo de mujeriego, pero al que Hurtado le suma nuevas connotaciones mucho más positivas, puesto que sus Juanes son cuidadosos, respetuosos y fieles amantes de sus amadas. Asimismo, la doña Juana hurtadiana tampoco tiene nada que ver con esa doña Juana tirsiana de *Don Gil de las calzas verdes*, la cual, en un acto de rebeldía y de búsqueda de sus propios intereses, se aventura a viajar para conseguir a su amado don Martín. Y es que la dama mendoziana, más bien, representa todo lo contrario.

430 Uno sensible, considerado una copia imperfecta del mundo real de las ideas, que es perceptible gracias a los sentidos, poco fiables y altamente engañosos; y otro inteligible, en el que habitan las ideas, eternas e inmutables, universales y reales, a las cuales solo puede accederse a través de un proceso dialéctico en el que intervenga la razón.

431 Conocimiento poco fiable y no demostrado como verdadero, obtenido del mundo sensible a través de los sentidos.

432 Conocimiento certero y verdadero, extraído del mundo de las ideas por medio de la razón.

Juan: No estés
confusa, que tus virtudes
a todas luces se ven. (p.289)

Fernando: ¿Está encantada esta casa?
No hay luz en ella, ni quien responde⁴³³. (p.289)

Y es que, tal como de forma reiterada apunta Juan, dejarse llevar por los impulsos, por las sensaciones, por lo que dicta la moral o la sociedad sin más, en definitiva, por las sombras, es un grave error, pues para darles validez y sentido es indispensable que pasen por el razonamiento, por esa luz y sensatez que aporta don Juan (“Sale don Juan con luz”, p.266), el cual piensa siempre antes de actuar.

Lo demuestra cuando su demiurgo decide ponerlo a prueba en esa escena en la que llega a sus manos una carta que le descubre que a su esposa Leonor la galantea un joven: don Diego. Aunque, en un primer momento, los celos y la furia se apoderan de él, y parece que va a unirse a ese lado oscuro representado por Sancho, y que, por tanto, en la línea del Sancho cervantino⁴³⁴, va a sufrir una evolución, un cambio, aunque sea leve, en su pensamiento, motivado por esas ideas sanchescas que, pese a su resistencia, han ido calando en su cerebro y que emergen cuando se encuentra en una situación similar a la que su hermano refirió para argumentar su actitud controladora; finalmente, se impone la razón que ilumina la oscuridad y Juan recupera la cordura que, por un momento, se tambaleó.

Esta importancia platónica de la razón también podemos rastrearla en Erasmo, el cual defiende que la razón, junto a la educación, es lo que podrá erradicar la barbarie de la sociedad y dar paso a la cultura racional, esa que equilibra al hombre exterior (impulsado por las pasiones) e interior (reflexivo y virtuoso)⁴³⁵. Ese equilibrio o control de las pasiones que no tiene Sancho de *El marido hace mujer* o Juan de *No hay amor donde hay agravio*, es el que sí posee y demuestra Juan

433Teniendo en cuenta la situación que se está viviendo en la casa, con el término *luz*, Fernando se está refiriendo a la falta de cordura. Y es que se hace un uso metafórico de todo este campo semántico en la comedia.

434Nos estamos refiriendo al cambio de actitud de Sancho a lo largo de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Al principio, Sancho Panza intentaba que don Quijote bajase de las nubes y que topase con la realidad; sin embargo, con la convivencia, y tras descubrir que la vida es más entretenida con toques de fantasía, cambia de opinión y se posiciona al lado de su señor convirtiéndose en un generador de aventuras. No obstante, esto no será más que un delirio que pronto pasará, pues después de la caída de don Quijote, Sancho volverá a abrazar la realidad y renunciará a la locura de alzarse rey de una ínsula imaginaria. Algo que Cervantes utiliza para defender sutilmente la conservación de la estratificación social establecida.

435Esa fe en la educación también puede vislumbrarse en Hurtado, el cual dota a sus creaciones de un sentido didáctico y reformador.

de *El marido hace mujer*, y es en el que también se basará años más tarde Calderón para la creación de su Segismundo, el cual, a pesar de las injusticias que su padre cometió en su contra, decide perdonar a su progenitor y serenar sus impulsos de odio y venganza que, aunque irrumpen en algún momento, logran sofocarse antes de cometer un crimen tan abominable como hubiese sido cobrarse la vida de su padre.

Teniendo en cuenta todo esto, podemos encontrar en la importancia que se le otorga a la razón y en los cuestionamientos de la información aportada por los sentidos, ideas básicas del pensamiento platónico y erasmista, la explicación a la prolífica presencia de personajes desconfiados en Hurtado de Mendoza. Y es que, tal como podemos extraer de su obra, Hurtado defiende pasar por el filtro de la razón o, mejor dicho, analizar cualquier situación o palabra para determinar su veracidad. De manera que, desde su punto de vista, quedarse con una primera impresión o creerse a pies juntillas lo primero que a uno le cuenten, es decir, creer a ciegas y no tener una actitud desconfiada ante la vida es una inconsciencia. Así nos lo muestran personajes como don Diego Tello de *Los empeños del mentir*, el cual deposita toda su confianza en dos recién conocidos que acaban de rescatarlo de una trifulca de la que habría salido muy mal parado. El agradecimiento extremo por este hecho lo ciega y hace que se crea absolutamente todas las mentiras que le cuentan. Tal es la seguridad en ellos, que llega, incluso, a comprometerlos con su hermana Elvira, la cual acertadamente se queja de que ni tan siquiera se plantee comprobar antes de casarla si es real la historia que le han contado esos dos desconocidos. Esta fe ciega combinada con la constatación simultánea del espectador de la falsedad de los relatos de Marcelo y Teodoro, hace que don Diego resulte ridículo y un loco por creer sin cuestionar o analizar. Llegados a este punto, algunos podrían pensar que, según lo que se acaba de exponer, Sancho de *El marido hace mujer* no sería entonces un loco, pues como es aconsejable ser, es desconfiado. Sí, es cierto, es desconfiado, pero al extremo y sin razón, es decir, no pasa su desconfianza por el filtro de la reflexión; de manera que es tan loco, o más, que el simple don Diego, puesto que, como se decía anteriormente, en la búsqueda del equilibrio se encuentra la cordura. De ahí que Elvira, sin cerrarse en banda al matrimonio, lo único que pida sea dudar.

Dudas, desconfianza, que rezuman por toda la dramaturgia hurtadiana y, muy especialmente, en los personajes femeninos (Fidelina de *Más merece quien más ama*, Celidaura y Claridiana de *Querer por solo querer*; Elvira de *Los empeños del mentir*, etc.), los cuales siempre piden hechos (pruebas fehacientes) más que palabras a sus galanes para que demuestren realmente lo que intentan con su apariencia. Quizás, la explicación se encuentre en que son las mujeres el principal blanco de las mentiras durante el galanteo o en la persecución de la medra social, a la vez que son las que más tienen que perder, atendiendo a la situación de la mujer en el siglo XVII, si se dejan engañar por

falsas palabras de amor. De este modo, evidenciando el juego de las falsas apariencias que rige la sociedad barroca, así como la hipocresía social⁴³⁶, Hurtado, además de criticar este tipo de código de conducta, reincide en esa concepción dual del universo y de la realidad, el cual tienen interiorizado sus personajes desconfiados, los cuales inconscientemente son conscientes de que todo está formado por ideas y apariencias, por razón y aspecto, y que todo y todos muchas veces no somos lo que aparentamos; de ahí que sus recelos cobren sentido⁴³⁷.

Por último, respecto a la dualidad presente en *El marido hace mujer*, conviene señalar la inclusión de otro tándem de opuestos, esta vez femenino: el formado por las hermanas Leonor y Juana, esposas de Juan y Sancho respectivamente.

Si bien no es ninguna novedad que los personajes de cualquier pieza dramática que siga los parámetros de la comedia nueva, aparezcan por parejas, de manera que, como se ha analizado sobre *No hay amor donde hay agravio*, haya un galán para cada dama, un padre o un criado o una criada para cada amante o amada; conviene hacer notar que en *El marido hace mujer*, Hurtado de Mendoza no establece esta relación dual en términos lopescos, sino que, más bien, al estilo cervantino o terenciano⁴³⁸, puesto que sus tándems no responden a una simple correspondencia

436La hipocresía también fue atacada por Erasmo tanto a nivel social como religioso. De hecho, la defensa de una espiritualidad interior, despojada de todo tipo de adorno y de exhibición al exterior, fue fruto de la corrupción eclesiástica y de la doble moral de muchos de los que se hacían llamar católicos.

437Juan: Si siempre no espantan sombras,
un hombre ha entrado embozado,
y en el aire y la persona
me pareció aquel. ¡Oh, vanas
imaginaciones locas!
¡Mas qué oscuridad es esta!
¡Qué confusión! (p.287)

Juan: ¿Leonor? ¡Ah, cielos, dudosa
está el alma, que en los ojos
y en los oídos se forman
nubes que se desvanecen
a cualquier luz que les toca.
Mas sufrirlo, ni a creerlo
me atrevo, que victoriosa
he visto a mi fe, y conmigo
están faltas mis memorias. (p.287)

Tal como puede extraerse de estos versos, Juan es consciente de que los sentidos son engañosos y de que solo mediante la razón (la luz) se pueden establecer verdades absolutas.

438Cabe apuntar, tal como expone D. Castillejo, que este tema de comportamientos contrastados podemos rastrearlo ya en Terencio, concretamente en su obra *Adelphoi* o *Los hermanos*. Basada en una pieza de Menandro y en una escena de la comedia *Synapothnescontes* de Dífilo, la comedia contrapone dos modelos de educación: uno estricto y otro más comprensivo y liberal. De la obra, puede extraerse que Terencio apuesta por un equilibrio entre las dos formas pedagógicas.

amorosa o a una relación de consanguinidad o laboral, sino que a una relación dialógica que permita observar la diversidad de pareceres y las múltiples visiones de una misma realidad. Ya lo vimos con la pareja Juan y Sancho, y volvemos a verlo con Leonor y Juana. La primera representa a una joven acorde con los nuevos tiempos, que vive y disfruta el ambiente del galanteo (“con lo entretenido/ no se embaraça lo santo”, p.259), y que entiende el matrimonio como una puerta hacia la libertad que impide la “clausura de las madres” (p.259)⁴³⁹. Así pues, Leonor es una dama, cuyas ideas “liberales” la llevarán, incluso, a asegurar que siempre actuará, no como debiera según las costumbres ancestrales, sino que como su marido merezca, esto es, que le pagará, tanto para bien como para mal, con la misma moneda que ella reciba. Por el contrario, Juana simboliza la abnegación absoluta, el servilismo y la obediencia incondicional y ciega hacia su marido. Cabe decir que el carácter “liberal” o “conservador” de las jóvenes de *El marido hace mujer* se corresponde o, mejor dicho, acabará siendo el resultado del de sus maridos⁴⁴⁰, de ahí el título de la pieza.

Como puede observarse, tanto el dúo Juan-Sancho como Leonor-Juana se configuran a partir de personajes de ideas contrarias sobre un mismo tema. Sin embargo, hay una diferencia sustancial entre la pareja femenina y la masculina. Y es que, si bien los maridos mantienen una posición firme hasta el final, las esposas sufren una evolución, que, además de acercarlas a la evolución temperamental de los personajes cervantinos, servirá para defender que el rigor, tal como expuso Terencio en *Los hermanos*⁴⁴¹, no es la mejor herramienta pedagógica.

Lo pone en evidencia esa evolución al estilo cervantino de la que hablábamos. Si la bondad, el respeto, la mesura y la comprensión de don Juan⁴⁴² hacen que Leonor se sienta incómoda

439De estos nuevos matrimonios (que no es el que representan los personajes de *El marido hace mujer*) se hace eco *Los malcasados de Valencia* de Guillén de Castro, obra que por primera vez trata los asuntos turbios dentro del matrimonio, como pueden ser las infidelidades por ambas partes de la pareja.

440Juan considera que para entrar con buen pie en el sacramento del matrimonio es conveniente ser cariñoso y comprensivo con la esposa, transmitirle confianza y darle libertad de movimiento; en cambio, Sancho cree que lo mejor es dejar claro desde el primer día las normas y leyes que van a regir esa unión, así como advertir de las prohibiciones y del férreo control que va a sufrir para evitar esas tentaciones con las que ambos podrían salir perjudicados.

441*Los hermanos* o *Adelfos* explica la historia de dos hermanos: Demea, padre de Ctesifonte y de Esquino, y Mición, joven soltero que decide adoptar a su sobrino Esquino. Ambos hermanos tienen ideas muy dispares respecto a la educación. Si el primero es un padre estricto y controlador, el segundo otorga mucha libertad a su hijo, ya que no quiere educar a través del miedo (“es la obligación de un padre, acostumar a su hijo a actuar correctamente por su propia voluntad más que por miedo a otra persona”, Bustos, 2009:67). Debido a que a lo largo de la obra se producen algunas decepciones y ciertos altibajos, la comedia finaliza con la defensa de una postura intermedia en cuanto a la educación.

442Juan:
Mi Leonor,
yo quiero que vais adonde
gustaréis y que llevéis

coqueteando o dejándose galantear por un tercero, cosa que no tenía reparos en hacer al principio⁴⁴³; la rectitud y la severidad desmesurada de Sancho acaban haciendo del Ángel más puro, de la persona más fiel y hacendosa, una mujer con ansias de venganza⁴⁴⁴. Así que pasamos de esa conversación inicial en la que doña Juana reprehendía a Leonor sus salidas al Prado o a la calle Mayor y en la que anunciaba una obediencia ciega a su marido, a la trama de una salida a escondidas de su marido⁴⁴⁵. Por tanto, se produce una doble inversión de papeles: total, en el caso de Leonor; y parcial, en el de Juana, pues esta, aunque escapa bajo un manto a la calle sin que su esposo se percate, no es capaz de serle infiel⁴⁴⁶. No obstante, que no consume su venganza, no quiere decir que retroceda en su comportamiento hasta el punto de volver a ser la joven abnegada a un marido “loco” que la trata como no merece. Se mantendrá firme en sus ideas respecto al respeto que merece un buen marido, pero no en cuanto a tener que aceptar el “maltrato” de un hombre obsesionado por la infidelidad.

el coche. (p.272)

443 *Juan*: Leonor está aventurada,
perdida no, pues en medio
de la libertad de moza,
...
se permitió a un galanteo
sobornada de las dulces
lisonjas de amante tierno. (p.270)

444 *Morón*: El Sancho ya sabe hacer algo bueno
...
Vaya dicho con perdón,
hacer mala a su mujer. (p. 284)

445 *Juan*: una desconfianza es más traidora
cuando no la merece un sentimiento. (p. 281)

446 *Juana*: Llamé a este hombre, mas no,
... no acierto, medrosa,
a perderme, ni me atrevo
a que salgan vencedoras,
de mis purezas, mis iras.
...
de un tirano, la traidora
desconfianza, el severo
rigor, todo me ocasiona,
todo me arrastra y despeña,
y a mi perdición me arroja,
pero en vano, que es todo aire,
con quedar una fe airosa. (p.287-288)

Juana: Aunque no me ayudas poco,
no me bastas por disculpa. (p. 283)

Juana: Aunque yo sé
que harás siempre lo que es justo
mientras tus esparcimientos
llevas, llevarás mis pasos. (p. 272)

Juana: ¿Que esté yo sin libertad?
Leonor: ¿Que esté todo a mi albedrío?
...

Juana: ¿Que muestre tal aspereza?
Leonor: ¿Que tenga tal confianza?
Juana: Todo merece venganza.
Leonor: Todo merece firmeza. (p.273)

Leonor: Si lo sabe tu marido.
Juana: Leonor, llámale cuñado.
...

Juana: Ya te digo,
que le llames tu cuñado
y no más. (p. 281)

Juana: si digo lo que no hago,
de ti lo aprendí primero. (p. 282)

Juana: que siendo aquí
tú la enferma, yo me fui
a los aires de tu tierra. (p. 282)

Juana: yo engaños, mas por aquí
empezaré a ser mujer. (p. 284)

La simple aceptación del matrimonio de Leonor se convirtió en correspondencia y el respeto de Juana se tornó desprecio y repulsa hacia un hombre al que ya ni tan siquiera quiere llamar marido.

Esta actitud supondrá un riesgo para doña Juana que llegará a verse en peligro de muerte; sin embargo, la razón se impondrá y Fernando, el tío de las dos parejas, traerá la luz, la cordura, la sensatez, y librárá de un trágico final a la correcta doña Juana. Y digo correcta porque, aunque tuvo un momento de inflexión movida por la desesperación del trato recibido por su marido, jamás cedió a la deshonra.

2.6.4.2. Momentos de folía ariostesca en *El marido hace mujer*

En relación con la enajenación, cabe advertir que la insania quijotesca no es el único tipo de locura que aparece en *El marido hace mujer*. Quizás sí es la más evidente en la comedia, ya que se ve reflejada en algunos de los personajes más destacados de la pieza; pero, tal como ya se ha apuntado anteriormente, no es la única, pues se combina con otros tipos como la vesania ariostesca, aquella encarnada por *Orlando el Furioso* y de la que, muy seguramente, bebió Cervantes para

configurar la locura de don Quijote y la de otros personajes como Anselmo del *Curioso impertinente*.

Este tipo de locura, lejos de ser una vía de escape a una realidad angustiante, un desequilibrio entre costumbres modernizadas y arcaicas, o el resultado de la inconsciencia de no pasar la realidad percibida por los sentidos por el filtro de la razón, es fruto de una mala gestión del amor y de los celos insanos, ejemplificados en el Orlando de Ariosto. Dicho personaje, un paladín cristiano, se enamora perdidamente de Angélica, hija del rey de Catay (la actual China), por lo que, cuando llega el momento de regresar a casa tras vivir innumerables aventuras, no se ve capaz de renunciar a su amada y decide llevársela consigo⁴⁴⁷. No obstante, tomarla por la fuerza no le asegura nada. De hecho, así se lo demuestran los acontecimientos, los cuales le ponen en evidencia la volatilidad de las cosas. Un primer peligro se avecina con su primo Rinaldo, el cual, prendado de la belleza de Angélica, la intentará pretender⁴⁴⁸; mas, por mucho peligro que en un primer momento pudiera parecer ese joven, finalmente no supone ningún riesgo, pues Angélica, en realidad, siente aversión hacia él⁴⁴⁹. El verdadero contratiempo viene cuando Orlando, que está intentando deshacerse del adversario inofensivo (Rinaldo)⁴⁵⁰, pierde a Angélica, la cual aprovecha la distracción de su raptor para escapar. En esa huida, la joven conoce a un caballero musulmán llamado Medoro, del que se enamorará⁴⁵¹. Esta noticia enloquece totalmente a Orlando, el cual empezará a destrozar todo lo que encuentre a su paso. Y es que la rabia, la ira, la furia de perder lo que anhela, le hace perder el sentido común, ese que también está a punto de perder don Juan en *El marido hace mujer*.

Juan: ¡Jesús, qué extraña locura! (p. 268)

Pese a que en toda la comedia don Juan se había caracterizado por la mesura, la tranquilidad y la confianza, el descubrimiento de un billete entre Leonor y un galán desconocido le ha

447Orlando lucha incansablemente para proteger a Angélica, la cual se aprovecha de él. Algo de lo que se percata Rinaldo, el cual, en esos momentos en los que se encuentra bajo el influjo de la fuente del odio, se entromete entre Angélica y Orlando con el fin de evitar que su primo resulte herido en lid por una mujer que no le corresponde y que lo utiliza.

448Nos referimos a ese pasaje en el que Rinaldo ha bebido de la fuente del amor.

449Aunque en un primer momento Angélica es la que ama y persigue a Rinaldo, después se invierten los papeles. Y es que, si al principio la joven bebe de la fuente del amor y Rinaldo de la del odio, después vuelven a beber de las fuentes contrarias. He aquí la explicación del cambio en el sentir de los personajes.

450Para resolver el conflicto amoroso entre Rinaldo y Orlando por Angélica, Carlomagno determina que la joven será para aquel que demuestra más valor en los enfrentamientos en las cruzadas.

451De esta escena, hace recreación Góngora en su soneto “Romance de Angélica y Medoro”.

tambaleado los esquemas y le ha despertado un sentimiento que nunca antes había conocido. Sin embargo, muy lejos de llegar a los extremos de Orlando, don Juan logrará controlar los celos y apaciguar sus erinias, pues, tal como entendía don Quijote, la locura derivada de los celos, fruto de la desesperación amorosa, es un crimen espiritual que conviene evitar. Así pues, don Juan, como representante de la razón y poseedor de la luz en *El marido hace mujer*, cuando vislumbra síntomas de locura sinrazón en su interior, frena y analiza la situación que lo ha llevado a ese incipiente descontrol para no cometer esos errores habituales en la sociedad con los que no comulga.

Por todo ello, don Juan puede considerarse una simbiosis entre lo que la crítica ha denominado la folía ariostesca y la locura quijotesca con tintes erasmistas, la cual se hace perceptible en versos como

Juan: se forman/ nubes, que se desvanecen/ a cualquier luz
Juan: ni a creerlo/ me atrevo. (p. 287)

Así pues, cuando don Juan ve peligrar su historia con Leonor, como cualquier humano enamorado se convierte en un celoso, en un “Orlando”, pero comedido, controlado. Comportamiento que contrasta con el de su hermano Sancho, el cual, si bien no puede considerarse un “Roldán”, puesto que sus dislates no se deben a los celos amorosos, sí se asemeja al mencionado personaje de Ludovico Ariosto en su carácter colérico y monstruoso; no obstante, si bien los actos reprobables cometidos por Orlando pueden justificarse por el loco amor, en el caso del personaje mendoziano no tienen disculpa, puesto que el germen de su irracionalidad no es fruto de un sentimiento puro, sino que de la preocupación por la conservación de la honra, del miedo a sufrir una deslealtad y de su obsesión por el qué dirán. Todo ello lo llevará a querer ser un ejemplo social, que cree que solo puede lograr siendo extremadamente estricto.

Inés: Es toro fiero
y remedio no le espero. (p. 278)

Sancho: Llamas arrojan
mis ojos. (p. 288)

Sancho: ¡Vive Cristo que te mate! (p. 297)

Sancho: ¡Oh, perro, en vano
piensas huir de mi mano. (p. 298)

Sancho produce terror, es incontrolable, y, en ese sentido, recuerda la furia que Ariosto concede al personaje principal de su obra.

En definitiva, don Juan y don Sancho son las dos caras de una misma moneda llamada matrimonio, estado civil que puede desencadenar diferentes estadios o tipos de locura, así como distintos comportamientos: más o menos reprobables, más o menos ejemplares.

2.6.5. Terencio, Hurtado y Molière: tres ingenios con tres obras con estructuras dramáticas y argumentales similares

La literatura, arte generoso donde los haya, sustenta su riqueza y progreso o evolución en la estrategia de dar y recibir, esto es, en la dinámica creativa de los autores basada en beber de fuentes pretéritas y en ceder sus obras para que sirvan de fuente de inspiración a los nuevos ingenios que, mediante un proceso de refundición y de innovación personal, conseguirán crear un nuevo objeto literario.

Dicho método de creación lo hemos podido identificar en comedias mendozianas como *El marido hace mujer*, pieza en la que, como hemos visto, Hurtado tomó modelos cervantinos y ariostescos para configurar la locura y el carácter de algunos de sus personajes, los cuales, pese a que a veces recuerdan, en algunos aspectos, a los de los maestros mendozianos, presentan una singularidad e impronta propiamente hurtadiana que, a la vez, logran diferenciarse de los personajes a los que parecen aludir.

Si bien hemos podido comprobar que el dramaturgo cántabro se dejó influir por grandes personalidades y obras literarias para crear sus piezas, sin perder la originalidad, tal como se entiende en el siglo XVII, también detectamos, como participante del proceso creativo explicado unas líneas más arriba, su huella en otros autores posteriores de calado internacional como Molière.

Algunos críticos, por ejemplo, han visto en *L'École des maris* (1661) cierta correlación con la pieza mendoziana *El marido hace mujer*: “Molière wrote his *École des maris* under the influence of *El marido hace mujer*, and though he finally moved considerably away from Mendoza’s interpretation of the theme, the French playwright was initially attracted to the play by its concern for how a husband should assure himself of a woman’s trust” (Davies, 1971:303).

Esta influencia de la que hablaba Davies, el hasta ahora máximo especialista de Hurtado, se hace especialmente evidente en el planteamiento de la comedia, es decir, en el primer acto, el cual se inicia con el diálogo entre dos hermanos, Ariste y Sganarelle, sobre la mejor forma de tratar a una esposa. Como en la comedia hurtadiana, el hermano mayor (Ariste – Juan) defiende que lo más adecuado es depositar confianza y conceder libertad a la mujer; en cambio, el hermano menor (Sganarelle – Sancho) aboga por la postura contraria, pues cree que un marido debe ser controlador e imponer cadenas a su mujer para no exponerse a engaños seguros. Inmediatamente después,

siguiendo el esquema mendociano, Molière introducirá una escena en la que las mujeres comentarán el trato recibido de sus prometido: Isabel hablará de Sganarelle y Leonor, de Ariste.

Como podemos observar, las semejanzas en la estructura argumental inicial es incuestionable en ambas piezas, mas no son las únicas convergencias rastreables. La comedia francesa, haciendo un sutil guiño a la comedia mendociana, utiliza el mismo antropónimo, Leonor, para representar al personaje femenino comprometido con el marido más liberal y confiado. Sin embargo, probablemente en busca de la originalidad, a medida que avanza la pieza, concretamente a partir del segundo acto, aparecen las primeras divergencias. A diferencia de lo que sucede con Leonor de *El marido hace mujer*, que está involucrada en el envío de billetes al galán don Diego, la de *L'École des maris* es víctima de este tipo de tejemanejes de su hermana Isabel. Por tanto, se produce un cruce de nombres y de comportamientos que recuerda a ese “volteo a la fuente” tan característico de la dramaturgia hurtadiana.

Es mezcla también la encontramos en Isabel. Si bien es cierto que como doña Juana de *El marido hace mujer* es la hermana que sufre la presión marital y la que, harta de su comportamiento, decide disfrazarse de Leonor para encontrarse con un tercero (Valerio – Diego), los personajes mendociano y francés difieren en que el comportamiento del personaje español, el cual es abnegado y obediente, nace fruto del hastío y de la opresión conyugal, por lo que, como personaje virtuoso y fiel, no tiene la capacidad ni el valor suficiente para materializar una deslealtad. Así pues, Juana es una víctima inocente del loco comportamiento de su marido. Por el contrario, la actitud del personaje francés, más propia de una dama de comedia ingeniosa que traza en busca de su propio beneficio, enamorada de Valerio, lejos de reconducir, como Leonor de *El marido hace mujer*, su comportamiento y de abandonar sus amoríos anteriores al compromiso, no solo no desiste de su anhelo, sino que se propone, empujada por sus sentimientos y, muy especialmente, por el trato que recibe de su prometido, entorpecer hasta impedir su enlace con Sganarelle y desposarse con su verdadero amado⁴⁵². Y todo ello de forma sibilina, mediante engaños e industrias que ella misma inventa y con los que manipula a su desconfiado y opresor marido. Finalmente, Isabel consigue que Sganarelle crea que quien está locamente enamorada de Valerio es Leonor y que gestione la búsqueda de un notario que case a escondidas a su cuñada con el joven galán; pero, en realidad, a quien organizará ese matrimonio es a su propia prometida que, disfrazada de Leonor, logrará sus objetivos. Las ansias de casar a su enemigo y de acabar con la amenaza que supone Valerio para su

⁴⁵²Leonor de *El marido hace mujer*, antes de contraer matrimonio, tenía un galán (Diego) con el que pensaba seguir relacionándose pese a haberse casado con don Juan; no obstante, cuando en la convivencia comprueba la actitud ejemplar de su marido, el cual confía en ella y le da absoluta libertad de movimiento, recapacita y frena esos comportamientos deshonestos, ya que su marido no los merece. Por su parte, Isabel de *L'École des maris*, al recibir un trato autoritario de su esposo, lejos de olvidar a Valerio, se las ingenia para engañar a Sganarelle y conseguir casarse con su amado.

matrimonio, así como el deseo desmedido de querer llevar la razón y de demostrar a su hermano que su posición y actitud respecto al matrimonio no es la correcta, empujan a Sganarelle a actuar en contra de Ariste, a quien conscientemente y sin reparos se propone perjudicar remando a favor del supuesto amor entre Leonor y Valerio. No obstante, al final, él mismo será quien saldrá perjudicado de estas artimañas. Lo vemos cuando, convencido de que Leonor es desleal, confiesa a Ariste que su mujer realmente siente estima por Valerio, y se descubre, no solo que esa afirmación es incierta, sino que es Isabel quien ama e, incluso, ha conseguido casarse con el joven galán gracias a la ayuda de Sganarelle, ese prometido autoritario y controlador que pensaba que con sus blindajes jamás podría pasarle una cosa semejante.

Como vemos, el escarmiento ha virado de dirección y el que se pensaba aleccionador, ha sido aleccionado: Sganarelle, el cual, como Sancho, acaba resultando un tanto ridículo y por un motivo parecido, pues el personaje mendoziano, como el francés, también busca encontrar un error en Leonor que le permita demostrar a Juan que anda errado tratando a su mujer de la forma en la que lo hace, y acaba siendo castigado. Ahora bien, el castigo es muy distinto en ambos personajes y esto es debido a las diferencias que presentan sus mujeres. En Sancho, el castigo supone la concesión del divorcio a Juana, quien es una pobre víctima inocente de los desvaríos y celos de su reciente esposo. En cambio, Sganarelle, pese a que se le censura su comportamiento autoritario y se le presenta como a un verdugo, a su vez también es víctima de Isabel, que, lejos de ser sumisa, como doña Juana, es una “burladora” en el sentido de que es capaz de sortear los férreos controles maritales, que sabe lo que quiere y que moverá las fichas necesarias hasta poder alcanzar sus objetivos. Por todo ello, también podemos ver en dicho personaje de Molière cierta similitud con Isabel de *Cada loco con su tema*, pieza en la que, casualmente, aparecen dos hermanas cuyos nombres son Isabel y Leonor⁴⁵³. ¿Simple casualidad u otro guiño del autor francés a Hurtado de Mendoza? Lo que está claro es que en ambas piezas se aboga por una actitud comprensiva del marido, se castiga a los esposos autoritarios y controladores, los cuales resultan ridículos; y se recurre al uso de un tercero (Diego en *El marido hace mujer* y Valerio en *L'École des maris*) que permite llevar a cabo dicho escarmiento. No obstante, cabe decir que, pese a su similitud, Diego y Valerio presentan una diferencia sustancial: mientras Diego es utilizado por las damas sin que haya un sentimiento real por él, de ahí que al final de la comedia sea un galán suelto, Valerio sí es correspondido por Isabel, que conseguirá darle protagonismo al convertirlo en su marido.

453 Si bien en *Cada loco con su tema* las hermanas no dialogan sobre el trato del marido en el matrimonio, sí conversan sobre qué tipo de hombre es el que más les conviene como esposo, muestran posturas opuestas al respecto e Isabel se opone a casarse con el Montañés, puesto que ella ya ha escogido a don Juan. Sus sentimientos por él la llevarán a trazar hasta conseguir casarse con su amado.

Si bien es destacable la similitud estructural y argumental de *El marido hace mujer* y *L'École des maris*, no lo es menos la que ambas presentan con una comedia latina del siglo II a.C., cuyo autor es Publio Terencio Africano: *Adelfos* o *Los hermanos*⁴⁵⁴. Dicha obra también comienza con dos hermanos que plantean ideas muy distintas sobre la educación. No obstante, en este caso, no se trata de la “educación a las esposas”, sino que a los hijos.

Demea es un padre autoritario que cría a Ctesifonte bajo férreas leyes, y Mición es un soltero que adopta a su sobrino Esquilo (también hijo de Demea), el cual es educado con laxitud. Esta contraposición de modelos guardará el mismo mensaje que las otras dos obras comentadas del siglo XVII: es mejor tratar y educar desde la comprensión, la tolerancia y la libertad, que desde la severidad y rigidez. Terencio lo deja patente a través del arrepentimiento de Demea, el cual siente que ha errado con su método educativo cuando descubre que, si Esquilo raptó a la cortesana Báquide, no fue en su beneficio, sino que en un acto de amor fraternal, es decir, lo hizo para entregársela a Ctesifonte, el cual no se atrevió a obrar por miedo a las represalias de su padre. Esto hace que Demea se replantee su actitud y que permita que cada uno de sus hijos de case con quien ame de verdad: Ctesifonte con Báquide y Esquilo con la pobre, pero virtuosa Pánfila.

Como hemos podido observar, las tres comedias analizadas nos enseñan a través de las experiencias de sus personajes que la rectitud solo conlleva desvíos encubiertos y dañinos, mientras que la libertad, la reconducción hacia la virtud. No obstante, como el peligro siempre acecha, lo mejor es adoptar, como defienden Terencio, Hurtado y Molière, una postura intermedia. Eso sería lo ideal para no resultar engañado ni ridículo, ni por confiado ni por autoritario. Moraleja presente tanto en los *Adelfos* como en *El marido hace mujer* y *L'École des maris*, tres piezas que, si bien presentan acción, también dan mucho peso a la palabra, a las ideas y a la reflexión; y cuyas similitudes son la prueba fehaciente de que la literatura es un *continuum*, una suma de influencias del que participó y al que aportó y enriqueció Antonio Hurtado de Mendoza con su producción dramática.

2.7. Los empeños del mentir

2.7.1. Madrid: Corte imperial y ciudad de comedia

Cada loco con su tema, Los riesgos que tiene un coche, El marido hace mujer, Más merece quien más ama... La gran mayoría de comedias hurtadianas presentan como escenario la ciudad de Madrid, por lo que no es ninguna novedad que la acción de la obra que ahora nos concierne, *Los*

454A su vez, se tiene constancia de que Terencio tomó temas de las obras de Menandro a la hora de escribir sus *Adelfos*.

empeños del mentir, se ambiente también en dicha ciudad. Basta familiarizarse mínimamente con el *corpus* teatral de don Antonio Hurtado de Mendoza para percatarse de que el espacio madrileño es un motivo recurrente en su dramaturgia, algo que, por otro lado, no debe sorprendernos, puesto que es un lugar que conoce bien y sobre el que pretende ejercer influencia, pues no hay que olvidar su papel en la Corte de Felipe IV y su estrecha relación con el valido del rey, el Conde-Duque de Olivares. Con esto quiero decir que, evidentemente, su gusto por el uso del espacio dramático madrileño no es arbitrario, sino que, más bien, responde a las exigencias de su posición y de su labor en Palacio. Y es que, como cronista real, poeta de corte y mano derecha del valido, sus letras, lejos de ser vacuas y de composición libre, solían ponerse al servicio de la corona y de sus intereses. Por lo tanto, generalmente, se ambientaban y se ajustaban a una temática relacionada con el asunto que en cada momento interesara a la monarquía, la cual, por aquellos tiempos, ya se encontraba ubicada en Madrid. No obstante, sería injusto reducir las comedias de Hurtado de Mendoza en simples encargos cortesanos, puesto que se obviaría la calidad, la profundidad y la originalidad dramática de la obra hurtadiana, además del tono crítico y la impronta filosófica personal de Mendoza que rezuman en toda su producción. Así pues, si bien es cierto que el teatro mendoziano es, mayoritariamente, cortesano y que, debido a la posición que Hurtado ocupaba en la corte, muy probablemente, se representó más en espacios palaciegos que en populares, esto no quiere decir que exclusivamente tuviera presencia en lugares nobiliarios o de la realeza o que no fuera también llevado a los corrales; del mismo modo, tampoco significa que sus comedias se construyeran sin propósitos literarios o que solo persiguieran una banal finalidad ociosa, ya que el trasfondo de sus piezas constatan que Hurtado de Mendoza buscaba ir más allá del simple divertimento, puesto que también buscaba mover conciencias y contribuir a la mejora de la corrompida sociedad barroca. Llegados a este punto, lo que cabría preguntarse es ¿hacia dónde quería Hurtado mover esas conciencias? ¿Quizás hacia sus propios principios? Y esos principios ¿eran muy distintos a los reales? La respuesta es taxativamente negativa. Y es que era poco común, por no decir impensable, encontrar en sus obras posturas contrarias a las ideas que defendía el imperio. En primer lugar, porque las ideas de Mendoza eran afines a las de la monarquía, hasta el punto de que algunos estudiosos se han aventurado a afirmar que, debido a su capacidad de persuasión, en realidad, no era Olivares quien gobernaba mediante la figura de Felipe IV, sino que era el mismísimo don Antonio Hurtado de Mendoza, a través del Conde-Duque, quien movía los hilos en la Corte. No obstante, es arriesgado aceptar a pies juntillas esta afirmación, pues, si bien es cierto que Hurtado tenía muy buena consideración y cierto poder en la corte, no se puede cerciorar que llegara a esos extremos, y, menos aún, cuando se tienen testimonios que ponen en cuestión su capacidad de manipulación. Uno de esos testimonios es esa carta que Mendoza escribe al Conde-Duque comunicándole que sería de

su total desagrado que permitiera a su “enemigo”, don Juan de Vera, escribirle su biografía, puesto que era él quien merecía dicho privilegio. Lejos de escuchar sus palabras, Gaspar de Guzmán concede a don Juan el permiso para ese propósito que tanto disgusta a su amigo). Y, en segundo lugar, porque no iba a ser tan necio de atentar contra lo que defendían aquellos que le daban de comer. Lección que tenían bien aprendida, tanto Hurtado como todos aquellos autores de la época que pretendían gozar del mecenazgo y del favor real, tan difíciles de alcanzar en esos tiempos de crisis económica, de reducción de “plantilla” en Palacio y de zancadillas entre quienes aspiraban a cargos o ascensos que supusieran la acomodada y ansiada posición económica y social. Estabilidad y logro al que aspiraron muchos nobles con pocos recursos que, muy jóvenes, dejaron atrás sus lugares de nacimiento para ir a Madrid en busca de una mejora en sus vidas. Ese mismo periplo fue el que inició Hurtado⁴⁵⁵ y el que le permitió ascender, de forma trepidante, peldaños en la Corte⁴⁵⁶. Así pues, a sabiendas de lo difícil que era materializar este sueño y plenamente consciente de la suerte que había tenido (aunque no solo la diosa fortuna contribuyó en su éxito, puesto que también tuvo mucho que ver su valía personal), pues sabía que, para muchos, ese anhelo quedaba en agua de borrajas, prefirió mantener siempre una actitud de absoluta abnegación real. Aunque esto no quiere decir que no incluyera críticas en su obra, pero siempre lo hacía con sutileza, ironía y/o humor, nunca a través del ataque directo o de la ofensa, y siempre amparándose en la ficción que todo lo permite, pues cualquier semejanza con la realidad, que pudiera disgustar, era pura casualidad⁴⁵⁷.

Este juego de ataque encubierto o esta forma de salvaguardarse las espaldas, como quiera llamarse, ya lo asentó, y dejó como parte de su legado, el gran maestro don Lope de Vega, el cual conocía de primerísima mano los límites que jamás debían rebasarse para no perder el sustento ni la posición de “hacedor de comedias” en la corte. Así pues, aunque la voz crítica y personal de los grandes autores barrocos subyacía en sus obras, nunca se evidenciaba de forma descarada, ya que los dramaturgos jamás perdían de vista que no solo se les pagaba por escribir lo que brotara de su

455 Como muchos jóvenes de familias hidalgas de todas las provincias de Castilla, vino niño a Madrid a educarse en condición de paje en una de las casas grandes emparentadas más o menos inmediatamente con la suya, cuando celebraron sus bodas Don Diego de Sandoval, el segundo de los hijos varones del Duque de Lerma, y la pubila, heredera de la casa ducal de los Mendoza del Infantado, Doña Luisa de Mendoza, en los primeros años del siglo XVII”, Pérez de Guzmán, 1912, 515, (Crespo:36).

456 Después de ser paje, obtuvo el título de comendador de Zurita, le otorgaron el hábito de la Orden de Calatrava y, finalmente, fue nombrado secretario de cámara y de justicia de Felipe IV.

457 Así, por ejemplo, en *Más merece quien más ama* la ficción justifica que las damas no actúen como dicta la ley del decoro:

Clorinda: Y a mí el Senado me estime,/ que soy dama de comedia,/ y enamorarme no quise, p.42.

ingenio, sino que, además, debían adecuar sus piezas a lo que les exigían quienes los contrataban. Es por ello que todo el teatro del siglo XVII precisa una labor exegética.

Por lo que respecta a la Corte, generalmente, se solicitaba la creación de obras que entretuvieran al espectador, con la única intención de adormecer las mentes y de hacer olvidar los problemas reales (en su doble sentido: verdaderos y cortesanos) a partir del visionado de una ficción más amable que la realidad (algo que se relaciona con la frecuente organización de grandes fiestas teatrales, las cuales no hacían más que ocultar la decadencia del Imperio), y de educar o, mejor dicho, de manipular al público cortesano con el fin de que llegaran a compartir esas cuestionadas ideas reformistas del soberano y de su valido a partir de la muestra de los progresos (y la elusión de las consecuencias negativas de su programa político) en la ciudad gracias al ejercicio de su política. En esa educación subliminal a través del teatro es en la que participa Hurtado de Mendoza, el cual, en más de una ocasión, se presta a escribir piezas teatrales para ayudar a la causa real. Y si, como se ha mencionado, contribuye a dicho propósito más de una vez, es en *Los empeños del mentir* donde esta colaboración se hace muy evidente.

Esta intención hurtadiana se evidencia desde el inicio de la comedia, ya que no es casual que la obra comience con un panegírico de la Villa, que no ciudad (“Esta es la Villa/ que el nombre de Ciudad ha despreciado”, vv. 1-2)⁴⁵⁸, de Madrid, pues en los años en los que se sitúa la comedia mendoziana, Madrid ya era la sede definitiva de la monarquía y el lugar donde se habían iniciado y propulsado una serie de reformas (urbanísticas, etc.) que contribuirían a mostrar la magnificencia soberana; ni tampoco es accidental que se lleve a cabo una exaltación de la figura de Felipe IV y del Conde-Duque de Olivares. Sin embargo, valga decir, que los cantos laudatorios no son exclusivos de Hurtado de Mendoza, ya que no es extraño encontrar palabras de halago a la región madrileña ni al rey en todos esos dramaturgos que gozan del favor real (también se pueden encontrar encomios de esta índole en las obras de Lope, Calderón...).

Volviendo al caso de *Los empeños del mentir*, huelga comentar que es el personaje de Teodoro, un hidalgo empobrecido (“Salen Teodoro y Marcelo de camino, con botas y sin espuelas”, Acot. 273), el que se encarga de lisonjear y vender positivamente la Villa a la que acaba de llegar en busca de una mejora económico-social, a partir de la muestra de las grandezas de la “ciudad” y de la magnanimidad de sus gobernantes a su compañero Marcelo. El hecho de que Teodoro dé voz a estos elogios y de que represente a uno de esos tantos hidalgos que dejaron su lugar de nacimiento (mayoritariamente las zonas castellanas) para ir a Madrid en aras de un ascenso social y de un enriquecimiento, solo alcanzable si se conseguía un acercamiento a la Corte (éxodo social que tuvo

⁴⁵⁸Aunque la Corte se trasladó a Madrid, nunca hubo una inauguración de su capitalidad ni se acreditó como tal. Por otro lado, siempre se habla de Corte, no de capital, ya que se atiende al doble significado de la palabra “Corte”: lugar donde reside el rey y las personas cercanas a él, y cabeza del cuerpo político.

que frenarse para evitar la despoblación de muchas regiones peninsulares), podría llevar a establecer una cierta similitud entre dicho personaje y la figura de Hurtado, aunque salvando las distancias, pues hay una diferencia fundamental entre Teodoro y Hurtado: el primero hace uso de la mentira, mientras que del segundo no constan hechos tan reprobables. Sin embargo, hay otro personaje con el que, por lo que explica en ese extenso monólogo en el que relata su vida a Marcelo y Teodoro, Mendoza presenta más similitudes: don Diego. Y es que, si bien es cierto que en casi todas las comedias hurtadianas se pueden observar, desperdigados, datos biográficos del autor, es en *Los empeños del mentir* donde esas huellas se hacen más evidentes y se convierten en lo que se podría denominar un retrato autobiográfico. Recurso de “autoficción”, si se me permite el anacronismo, que ya había sido utilizado en *Cada loco con su tema* mediante los personajes del Montañés y de don Luis.

<i>Diego:</i>	No de la suerte olvidado nacé en hacienda y en deudas (vv. 218-219)	<i>Diego:</i> Mis padres fueron ilustres y siguieron mis abuelos las dos sendas vinculadas a la gran sangre del Reino, palacio y la guerra, en donde ganaron la crianza y premios pajes del Rey y soldados. (vv. 270-276)
<i>Diego:</i>	Crieme en Madrid, al temple de estos aires... (vv. 222-223)	
<i>Diego:</i>	Buena opinión, leve gusto, amigos pocos y cuerdos (vv. 226-227)	<i>Diego:</i> Vino a la corte mi padre de heridas y honores lleno, y el segundo rey Filipe, el solo muchos Consejos, sin consulta de ninguno le dio un hábito, gran precio, (vv. 290-295)
<i>Diego:</i>	Algo de amor, lo bastante para ser templado medio, entre peligros de loco y corduras de necio. Derramado en cortesías, más que en costumbres no temo, que de mi lengua y mi trato me acuse nada el silencio. De airosa pluma indiciado horas entregué a los versos. Traje, si no el más lucido, el más galán del ingenio. (vv. 230-241)	

Como reflejan estos versos, don Diego, como Hurtado, procede de una ilustre prosapia, aunque ello no signifique que heredara una gran solvencia económica; se crió en Madrid, se caracteriza por no haber protagonizado escándalos amorosos, destaca por su discreción (Mendoza es conocido por el apodo “el discreto de Palacio”), se ha dedicado al cultivo de las letras y su familia recibió un hábito por parte de un rey (¿el de Calatrava quizás?).

No obstante, estas reminiscencias a su persona no son más que un fútil ejemplo de una manera de hacer teatro, que consiste en convertir, a través de la ficción, las piezas teatrales en un reflejo o *speculum* de la realidad (*speculum vitae*). Así pues, se puede decir que Hurtado, además de dar pistas sobre su persona en su dramaturgia, se propone reflejar las costumbres, la filosofía, la política, a los gobernantes, el arte... de la época que le tocó vivir y que conocía de primera mano, con el fin de encomiar o criticar esas mismas cosas de las que tratan sus obras. De ahí que algunos especialistas hayan hablado de un teatro mendoziano de carácter costumbrista, consideración que podría situarlo en un lejano “pre-costumbrismo”. Dicho esto, vale la pena dedicar un apartado y llevar a cabo un análisis de ese elogio inicial de Teodoro, del que ya se ha hecho mención, ya que pone de manifiesto, perfectamente, esa función propagandística del teatro barroco y, como no, también de una de las figuras, aunque aún no reconocida como merecería, más importantes del siglo XVII español: Hurtado de Mendoza.

Teodoro: ¡Oh, coronado
 pueblo de majestades, cuya planta
 besa tanta corona y región tanta!
Siempre apacible y claro y siempre hermoso.
¿A quién no alegra, oh grande, oh generoso,
noble Madrid, tu vista y tus reflejos?

(vv. 3-8)

Teodoro: Mira estos campos, mira estos jardines,
 que le son a Madrid, en aires puros,
 roja atalaya en florecientes muros,
 en quien hallan los cónsules más graves,
 aplaudidos también de flores y aves,
 paz al cuidado y tregua a los deseos.

(vv. 19-24)

Teodoro: Esta es la puerta de Alcalá, que el nombre *Teodoro*: ¿Qué dirás de este prado airoso y limpio?
 le da a esa calle. ¡Qué explayada y bella!

(vv. 10-11)

(v. 26)

Teodoro: ¡Qué bizarros, qué ilustres edificios!

(v. 14)

Teodoro: De este escuadrón de coches, ¿qué me
 [dices?]

(v. 30)

Teodoro: Madrid es tanto,
 que en la soplada fábrica de un manto,
 y de un breve chapín en el distrito,
 la Menfis, vanidad, pompa de Egipto,
 la Babilonia del asirio asombro,
 ...
 le son corta medida a competencia.

(vv. 39-45)

Teodoro: Este es el celebrado Buen Retiro,
 ocio sin él de un celo desvelado,
 templo que a la templanza ha levantado
 una modestia, del favor despierto,
 que, poblado de luz, forma un desierto.
 Bien que, de águilas ya glorioso nido.

(vv. 60-65)

Como puede observarse, son infinitos los halagos que Teodoro hace a la región de Madrid. Elogios que mucho tienen que ver con que esa tierra se hubiera convertido definitivamente en la sede de la monarquía española. Y digo definitivamente porque sufre diversas idas y venidas⁴⁵⁹ hasta

⁴⁵⁹La tradición medieval dictaba que la sede de la Corte debía ser itinerante, ya que su asentamiento dependía de las necesidades de la guerra contra los musulmanes.

1606, pues, si bien Felipe II, que reniega de esa itinerancia y que busca el centro del poder, traslada la corte de Toledo a Madrid ya en 1561⁴⁶⁰, no permanece inamovible allí hasta ese año, 1606, pues Felipe III, en 1601, vuelve a cambiarla de lugar, en concreto, a Valladolid, en contra de la opinión pública⁴⁶¹ y no es hasta que transcurren cinco años que Felipe III reconsidera su decisión y vuelve a Madrid para instaurar definitivamente la Corte y su residencia. Así pues, Madrid es un lugar de reyes, una región que acoge la realeza y la magnificencia de los soberanos del gran Imperio español, un “coronado pueblo de majestades”, “noble” (en el sentido de perteneciente a la nobleza, ya que un gran número de su población forma parte de dicho estamento), por lo que es digna y merecedora de encomios y halagos sin fin. No obstante, como ya se ha dicho, Madrid no siempre ha sido un lugar habitado por los altos miembros de la sociedad. Aunque desconocemos exactamente los orígenes de la ciudad de Madrid, hay constancia de que, más que un lugar real, Madrid, en sus albores, fue una ciudad muralla, por lo que tenía una finalidad militar. Deja constancia de ello la *Crónica de Sampiro*, primer documento en el que se menciona, a través de la narración de su destrucción por las mesnadas de Ramiro II en el siglo X, la villa de Madrid (denominada *Mayrit* en árabe). De este carácter militar, deja constancia la presencia del Alcázar y de la muralla árabe, elementos que apoyarían el testimonio escrito por el obispo de Astorga (Sampiro). Sin embargo, esta consideración militar de la región madrileña empieza a cambiar con la toma de la ciudad por parte de Castilla en 1083 (Alfonso VI). Su entrada a la cristiandad, su denominación a lo romance (*Magerit*, voz morisca que significa “lugar de los vientos”⁴⁶²), la redacción por parte de Alfonso VIII (1202) de los fueros del gobierno de la villa, la ampliación de los arrabales, la necesidad de construir nuevos anillos defensivos para abarcar el crecimiento del territorio, la creación de Puertas que permitieran el control de las ventas de los comerciantes en el mercado y el pago de los impuestos correspondientes (el portazgo) a esas ganancias van transformando la ciudad de tal manera que comienza a crecer, ya no solo desde el punto de vista demográfico (sin ser capital se dice que vivían entre 25000 y 30000 personas en unos 2500 edificios, Lozón) y/o urbanístico, sino que también político. Poco a poco se va haciendo más habitual la presencia de los reyes de Castilla en la ciudad,

460Traslado, como recoge Montoliú, desaconsejado por Carlos I: “se asegura que el emperador manifestó a su hijo que si quería aumentar sus reinos llevara la corte a Lisboa, si quería mantener lo que tenía debía instalarse en Toledo y si lo que pretendía era perder tierras y poder debía elegir Madrid”, 1996:89.

461Tras haber visto crecer su región gracias a la presencia real, el pueblo se niega a que les arrebatan esa mejora que les habían brindado.

462“La ciudad de Madrid está situada en el reino de Castilla la Nueva. La villa es bastante grande y está muy poblada. Las calles son largas y serían bellas si no fuese por el fango y la inmundicia que las invaden”, impresiones de finales del siglo XVI de Camillo Borguese, nuncio del papa Clemente VIII, recogidas en su *Diario* (1594). (Farré, 2009:69).

esporádicamente se utiliza el espacio para las reuniones de Cortes⁴⁶³, Carlos I reforma el Alcázar hasta convertirlo en un auténtico palacio real⁴⁶⁴... No obstante, este cambio de ciudad muralla a ciudad real se materializa en los Siglos de Oro, especialmente, en el barroco, cuando se instala definitivamente la sede real en Madrid. La pregunta que se han hecho muchos historiadores respecto al interés real por esa zona de la Península es la siguiente: ¿qué debía tener ese territorio para que los monarcas optaran por hacer el traslado de la Corte a esa Villa⁴⁶⁵? Muchas son las hipótesis, que no certezas, pues no hay ningún documento que las acredite; sin embargo, las más plausibles y con las que la mayoría de estudios concuerdan son, principalmente, dos. En primer lugar, las que refieren a su situación geográfica estratégica⁴⁶⁶, puesto que su posición central permitiría un mayor control del resto de zonas de la Península⁴⁶⁷, además de una supervisión de las rutas y vías pecuarias, algo que un rey como Felipe II sabía perfectamente que era fundamental para una buena economía y que se ajustaba a las ideas de poder centralizado que desarrollan los tratadistas del momento. Así pues, desde el punto de vista de un monarca como Felipe II, la villa madrileña era la mejor para instalar definitivamente la corte, pues a las conveniencias prácticas y políticas mencionadas, se le añadía el simbolismo geográfico que otorgaba situar a la monarquía más poderosa del mundo (la española, el gran imperio español) en el centro peninsular, algo que simbolizaría, según las ideas del humanismo neoplatónico, ser el centro del cosmos. En segundo lugar, encontramos las que inciden en sus condiciones naturales, ya que eran bien conocidos, en la

463 Carlos I las convoca en Madrid en 1528 para que Felipe II jure como príncipe de Asturias y en 1534, por petición de Juan Hurtado de Mendoza y Pedro Suárez, otorga a Madrid el título de “villa imperial y coronada” y permite la corona real en el escudo de la población.

464 El Alcázar se acaba convirtiendo en el centro de la Corte y de las celebraciones regias, y el emperador establece un cuarto real en el monasterio de San Jerónimo para poder hacer retiros, algo que se convierte en el embrión del futuro palacio del Buen Retiro y que promueve el crecimiento de la ciudad por esa zona donde también se encuentran los caminos de Fuencarral y la puerta de Alcalá.

465 La Comunidad de Villa y Tierra de Madrid, también denominada villa de realengo, era un municipio libre vinculado a la corona, es decir, que dependía del rey que no era propietario del lugar, pero que cobraba impuestos y tenía potestad de ceder en señorío ese lugar a cualquier noble o miembro eclesiástico (en esos casos, la villa hubiera pasado a denominarse de solariego o de abadengo respectivamente). Eran tierras comunadas que incluían aldeas que se organizaban alrededor de una villa mayor. Los habitantes eran conocidos como villanos y no tenía la categoría de ciudad.

466 Tal y como recoge María José del Río Barredo en su artículo “La ciudad como Corte: la construcción de una capital ceremonial (Madrid, 1590-1630)”, el cronista Cabrera de Córdoba ya apuntaba a principios del siglo XVII lo siguiente: “era razón que tan gran monarquía tuviese ciudad que pudiese hacer el oficio del corazón, que su principado y asiento está en el medio del cuerpo para ministrar igualmente su virtud a la paz y a la guerra a todos los Estados, con el permanente asiento que tiene en la corte romana y las de Francia, Inglaterra y Constantinopla” (p.214).

467 Se consideraba el sitio más equidistante de todos los lugares de la Península. De hecho, Ambrosio de Morales se encargó de hacer las mediciones pertinentes y determinó que el centro justo se encontraba en Pinto, “el punto”, cerca de Madrid.

época, el clima apacible y templado de la zona madrileña, la vegetación frondosa, su gran abastecimiento de agua, que surtía espontáneamente por doquier y que era pura y limpia, algo que no sucedía en otras villas, como Toledo o Valladolid, esta última villa natal de Felipe II que suministraba agua del Pisuerga, en las que el agua escaseaba y estaba tan altamente contaminada que causaba epidemias; sus campiñas, que permitían practicar la caza, o su aire limpio, característica tan arraigada a la villa de Madrid que llegó a convertirse en un tópico, pues, con el tiempo, ese aire no era tan puro como del que presumía antes del gran crecimiento y de la gran transformación urbanística y demográfica.

Si se atiende a los textos literarios, a lo que los dramaturgos decían de la ciudad de Madrid en el siglo XVII y a lo que Hurtado de Mendoza dice de la villa madrileña a través de Teodoro en el encomio que se está analizando, me tengo que sumar a esas hipótesis, y, muy especialmente, a la segunda, pues la literatura de la época incide en sus “jardines” y “campos” (v.19), en esos “aires puros” (v.20) que son inherentes a la propia etimología de su nombre, en que es “siempre apacible y claro y siempre hermoso” (v.6) o en que “alegra” su “vista” y “reflejos” (vv. 7-8). Alonso Núñez de Castro en *Solo Madrid es Corte* apunta lo siguiente:

La parte de cielo que le toca a Madrid, en lo agradable, en lo sereno, en lo bien acondicionado de sus influjos, puede ser envidia de cuantas poblaciones conoce el Sol, cuando las más célebres del mundo se inficionan en contagios, se arden en pestes. Aun los ecos tienen respeto a nuestra Corte, porque la benignidad saludable del cielo corrige, embarga y purifica cualesquiera influjos malévolos o perniciosas calidades; y en la verdad parece tienen fuerza milagrosa sus aires, no sólo para dar vida, sino para restaurar la que se perdió; con que en cielo, en tierra, en agua, en aires, se ve Madrid sin emulación vitorioso.

(Núñez de Castro, 2015:428)

No obstante, a pesar de poseer tantas virtudes, tenía un defecto: presentaba un urbanismo laberíntico y caótico, debido a sus orígenes e influencia árabes, que nada tenía que ver con ese concepto de ciudad ideal renacentista que Felipe II había conocido en sus viajes por Italia o Flandes, lugares donde vio los grandes y suntuosos palacios de los príncipes renacentistas europeos, las villas y las ciudades italianas perfectamente ordenadas y organizadas, el sistema de canales de Alemania⁴⁶⁸... Ese urbanismo europeo gustó tanto a Felipe II que quiso trasplantarlo a la ciudad donde su corte tendría la sede, es más, se propuso superarlo para mostrar la grandeza de su Imperio;

⁴⁶⁸Felipe II intentó incluir este sistema de canales alemán en los alrededores de Aranjuez, no obstante, quedó incompleto.

pero, para ello, debía hacer de Madrid una ciudad nueva⁴⁶⁹. Así pues, contrató a los mejores ingenieros (como Juan Bautista de Toledo) para que iniciaran la construcción de esa nueva *urbs* que recogería los Sitios Reales y las fábricas⁴⁷⁰. Para llevar a cabo esta gran obra, no podían partir de lo que ya estaba construido, de modo que tomaron como punto de partida los extensos espacios naturales que circundaban la villa primigenia. Esto conllevó un cambio de orientación del Alcázar y que la ciudad empezara a crecer de espaldas al Manzanares y a la zona habitada. Lo primero que se modeló fueron los Sitios Reales relacionados con la caza (afición cortesana por excelencia) y con el descanso y la desconexión de las obligaciones monárquicas (esa “paz al cuidado” y esa “tregua a los deseos” de las que habla Teodoro). De este modo surgieron la Casa de Campo o El Pardo, la Aceca⁴⁷¹, Valsaín o Aranjuez (considerado un “paraíso en la tierra”). No obstante, estas no fueron las únicas “fábricas” destacables. Sin duda, hay una cuya fama sobrepasó la de las acabadas de mencionar: el palacio del Buen Retiro. Los orígenes de este Sitio Real se relacionan con la Orden de San Jerónimo, pues sus miembros fueron los encargados de levantar, extramuros, ese monasterio que se acabaría convirtiendo en el lugar de residencia de los reyes de España, sobre todo, en épocas de retiro, de ahí el nombre que acabó adoptando. Era habitual, en Europa, que los monasterios habilitaran sus dependencias para que los reyes fueran a desconectar de sus obligaciones cuando lo precisaran. Hasta tal punto llegaban esas habilitaciones que los monjes jerónimos se convirtieron en “aposentadores reales”, ya que, incluso, construyeron “cuartos reales” en su monasterio. El mismísimo Felipe II, cuando trasladó la corte en 1561, ordenó a Juan Bautista de Toledo remodelar uno de los cuartos existentes en dicho monasterio (el “Cuarto Viexo o Real”), el cual amplió y embelleció para su uso. Además de ser un lugar de reposo y esparcimiento, sirvió para que residieran las reinas antes de que hicieran el ingreso público en la corte, para recibir a los príncipes extranjeros, como punto de partida para las entradas triunfales a la ciudad... No obstante, la gran remodelación de este espacio se da en 1629, en el marco del reinado de Felipe IV. El valido del rey,

469Debido al crecimiento acelerado de la ciudad, Madrid jamás consiguió asemejarse a “los modelos racionales y monumentales característicos de otras ciudades y capitales «inventadas» del Renacimiento” (del Río:215).

470En los siglos XVI y XVII se entiende por “fábrica”, según la definición de Covarrubias, “cualquier edificio suntuoso, en cuanto se fabrica, y por cuanto es necesario irse reparando”. Este significado se extendió hasta el punto de referir a todos aquellos Sitios Reales españoles, es decir, a aquellos edificios y jardines suntuosos con los que la monarquía pretendía implantar, en su imagen, la sede de la corte y simbolizar su dominio en el mundo.

471En 1560, Felipe II adquiere, definitivamente, la propiedad de Aceca, una casa que había alquilado, anteriormente, en varias ocasiones. Una vez se hace con ella, encarga a Juan Bautista de Toledo, primero, y, a continuación, en 1569, a Jerónimo Gil y Juan de Herrera remodelar el edificio. En 1574, acelera las obras para ordenar la construcción de un edificio anexo que debía servir como Casa de Oficios con corral y patio de servicios, además de algunos aposentos para el acomodo de oficios y oficiales.

el Conde-Duque de Olivares, sugiere al monarca la ampliación del “Cuarto Real” del Buen Retiro con la excusa de la celebración del juramento del príncipe Baltasar Carlos (1632). Este proyecto colosal, que dirigiría don Gaspar de Guzmán, el cual, desde julio de 1630, tendría el cargo de alcaide del Retiro⁴⁷², y que supervisaría el italiano Giovanni Battista Crescenzi con la ayuda y colaboración de Alonso Carbonal, maestro mayor de obras de palacio, pretende, además de estimular al rey, que pasaba por un estado melancólico, ofrecer una imagen de grandeza de Felipe IV, el cual, como sus antepasados, tendría una residencia regia que le permitiría, además de alojar a los huéspedes ilustres que visitaran Madrid, hacer ostentación de riquezas⁴⁷³. Esta magna construcción tenía también un lugar donde celebrar festejos, jardines con estanques navegables en góndola, ermitas, incluso zonas exclusivas para los “saraos” (“el Casón” se acaba en 1637) y las representaciones teatrales (“El Coliseo” se finaliza en 1640), espacio reservado del que nunca antes había gozado el arte dramático en un lugar regio. De este Palacio, que se inauguró solemnemente en 1633, es del que se habla en el elogio que hace Teodoro a la ciudad de Madrid. Este es el “celebrado Buen Retiro” (v. 60), el lugar de recreo regio (“ocio sin él de un celo desvelado”, v. 61), el espacio para el descanso del soberano (“templo que a la templanza ha levantado”, v. 62), la residencia del monarca (“de águilas ya glorioso nido”, v. 65), el que Marcelo denomina el “Palacio nuevo” (v. 75), “atención general de tanto mundo” (v. 76)... Y es que el urbanismo, como el teatro, se pone al servicio de la exaltación del Imperio y de la proyección pública de la imagen del monarca en la ciudad (el rey pasará a ser exhibido y a ser omnipresente).

Otro de los lugares que tienen un espacio en el encomio de Hurtado a través de Teodoro, y que contribuyen a ofrecer la imagen de un Madrid regio, que nada tiene que envidiar a la gran Menfis⁴⁷⁴ o Babilonia⁴⁷⁵ (vv. 42-43), es la puerta de Alcalá (“Esta es la puerta de Alcalá, que el nombre/ le da a esa calle. ¡Qué explayada y bella!”, vv. 10-11), una de las seis puertas reales o de registro (pues también estaban las de Segovia, Guadalajara, Toledo, Atocha y Bilbao) que

472Cargo que implicaba gobernar, desde el punto de vista administrativo, contable y jurisdiccional, cuando el rey no estuviera.

473La decoración suntuosa con presencia de escudos y obras de arte que otorgan majestuosidad, a la vez que funciona como programa propagandístico. De ahí que abunden los retratos ecuestres o que hubiera un Salón de Reinos (*speculum republicae*). Es evidente que detrás estaba Olivares.

474Menfis era la capital del Imperio Antiguo de Egipto y del nomo (del griego *Νομός*. Dícese del “distrito” o cada una de las subdivisiones territoriales del Antiguo Egipto) I del Bajo Egipto.

475Antigua ciudad de la Baja Mesopotamia que, tras su independencia, fue usurpando el papel que hasta el momento habían tenido Akkad o Kis, hasta convertirse en la capital de un vasto imperio, algo que sucedió bajo el mandato de Hammurabi en el siglo XVIII a. C. En el Barroco, muchos son los dramaturgos que comparan esta ciudad con Madrid. Así, por ejemplo, don Diego de *Hombre pobre todo es trazas* dice “vine a ver/ la gran villa de Madrid,/ esta nueva Babilonia” (Farré, 2009:74).

flanqueaban la Villa. Todas las puertas, las cuales daban acceso o permitían la salida a la Villa a través de la muralla, estaban vigiladas por un retén (llamado “portazguero”, es decir, el encargado de permitir el paso) y permanecían abiertas hasta las diez de la noche en invierno y hasta las once, en verano. En concreto, la puerta de Alcalá daba acceso a la población de Francia, Aragón y Cataluña, y surgió en ese período, que se inicia en tiempos de Felipe II y que prosigue en el siglo XVII, en el que proliferan las cercas y las puertas que pretenden abarcar el crecimiento acelerado y descontrolado de la ciudad, que se había producido debido al traslado de la capital a la región madrileña. No obstante, la puerta de Alcalá, lejos de limitarse a cumplir la función de simple zona de control de llegadas y salidas de comerciantes, mercancías o habitantes⁴⁷⁶ (función equiparable a la que cumplen actualmente las aduanas), pronto comenzó a tener un cometido mucho más importante para la monarquía. Y es que, en ese proceso de búsqueda de la pomposidad, de la opulencia, de la ostentación, para mostrar la grandeza, cada vez más caduca, de un Imperio español que estaba gravemente tocado y que precisaba autoconvencerse, y, lo más importante, convencer al mundo, aunque fuera a partir de una imagen que no tenía porqué corresponderse con la realidad, de que aún era glorioso, se apuesta por dignificar esa ciudad que, desde que se instauró la capitalidad, sería la residencia del soberano del Imperio. De ahí que no se escatimaran gastos en remodelar los accesos a la Villa, puntos estratégicos de la ciudad para este fin, ya que ofrecen al extranjero o visitante, desde un primer momento, una idea del poder que posee el lugar al que entra. No obstante, no en todos los accesos se invirtió lo mismo ni llegaron a cobrar la misma importancia. El que consigue mayor relevancia es el de la puerta de Alcalá, puesto que se convirtió en la entrada triunfal real por excelencia⁴⁷⁷. Y es que se hizo común que el soberano entrara a la ciudad por esta puerta. Así, por ejemplo, el 24 de octubre de 1599, la esposa de Felipe III, Margarita de Austria, entra a la Villa por la puerta de Alcalá, evento que provocó que toda la calle Alcalá se adoquinara; y en 1615, debido a la entrada de Isabel de Borbón, se vuelve a llevar a cabo un plan de remodelación en los arcos, imágenes que decoran la puerta.

Otro elemento que Teodoro refiere como símbolo de la grandeza del Imperio es el Alcázar, aquella fortaleza de origen musulmán, construida en el siglo IX, que se fue ampliando y mejorando, sobre todo a partir del siglo XVI cuando, por primera vez, se instauró la capital del Imperio en la Villa de Madrid y pasó a hacer las funciones de palacio real (residencia de la familia real, sede de la

⁴⁷⁶Control de habitantes porque en la época, debido al importante éxodo social que se produjo desde las diversas regiones de la Península a Madrid, se vieron obligados a frenar el trasvase social desmedido que se estaba produciendo y que estaba provocando la superpoblación de la nueva capital y la despoblación de muchos pueblos peninsulares.

⁴⁷⁷Aunque también fue importante porque, en 1580, año que coincide con la pandemia de peste, fue el punto de cierre a la población.

corte debido a su localización estratégica que permitía vigilar el camino fluvial del Manzanares y, por tanto, el comercio, etc.). Aunque el Alcázar sufrió muchos cambios y ampliaciones (como la que ordenó Carlos V en 1537), Teodoro hace referencia a esa fortaleza que resulta de las modificaciones que impulsa Felipe IV y que lleva a cabo, al compás de las nuevas corrientes barrocas de la época, el arquitecto Juan Gómez de Mora. Este trazado se inició en 1610, pero no concluyó hasta 1636 que fue cuando, definitivamente, se dio por terminada la fachada. Con esta reforma, se ganó luminosidad y armonía, pero, aun así, Felipe IV rehusó habitar en dicho Palacio y mandó construir un segundo: el palacio del Buen Retiro⁴⁷⁸ en los terrenos que, hoy en día, corresponden al parque del Retiro de Madrid.

Teodoro: Este es el celebrado Buen Retiro,
 ocio sin él de un celo desvelado,
 templo que a la templanza ha levantado
 una modestia, del favor despierto,
 que, poblado de luz, forma un desierto.
 Bien que, de águilas ya glorioso nido,
 el que de un cisne fue lecho escondido,

la riqueza, el aseo, la hermosura
 asisten con jamás vista extrañeza,
 a ser número más que a ser grandeza.
 En lustre tan real, tan grande en modo
 que, si no es la ambición, le cabe todo.

Marcelo: Este es Palacio nuevo, ¡oh bien segundo!,
Alcázar se descubre a un sol agora,
 atención general de tanto mundo
 (vv.60-76)

Como se puede observar, se utiliza el término “águila”, en un sentido metafórico, para referirse a los monarcas. Y es que desde antaño dicho animal de cetrería se ha relacionado con la realeza. Ave fuerte, valerosa, invencible, victoriosa... Todos estos calificativos la llevaron, desde la época romana, a simbolizar el poder imperial y la victoria, de ahí que se utilizara ya en los estandartes de las legiones romanas como emblema de su triunfo sobre las innumerables naciones⁴⁷⁹. Sin embargo, no es este el único motivo por el que acabó representando la figura real. El hecho de que Zeus, el dios de los dioses, la escogiera entre todas las aves y la hiciera portadora del rayo (era la única a la que no le hería), que sea considerada la reina de las aves, debido a la gran altura que alcanza en su vuelo, a su aspecto majestuoso, su buen temple, su fuerza y valentía (peculiaridades que la hacen digna de ser soberana, pues solo quien tiene la capacidad de defenderse a sí misma y de defender a los demás de ataques enemigos, tiene el derecho de mandar y gobernar), que sea uno de los animales con una vida más dilatada, eternidad⁴⁸⁰ que siempre se ha relacionado

478El Palacio del Buen Retiro, el cual se destaca muy especialmente en el elogio de Mendoza, no tuvo muy buena acogida social.

479Plinio apunta que fue C. Marius quien, en su segundo consulado, estableció el águila como único emblema de las legiones, pues antes compartía el puesto con otros animales como el lobo, el minotauro, el caballo o el jabalí.

480Eternidad ya no física, algo difícil, por no decir imposible, de alcanzar, sino que, primordialmente, póstuma a través de la fama que permite que alguien siempre sea recordado gracias a sus méritos

con la realeza; que sea la única especie capaz de mirar fijamente, sin parpadear, al Sol, astro que se relaciona con Dios, que sea de los animales más protectores con sus crías, como Dios y el Rey con su pueblo; que sea una gran cazadora, actividad ociosa, la de la caza, propia de la corte; o que se caracterice por su perspicacia y por tener una gran vista que le permite ver lo que nadie es capaz de vislumbrar, son otras razones que, muy seguramente, también debieron contribuir a que el águila acabara representando al rey o al emperador, ya que, mediante un proceso de traslación, todas esas características positivas que encarna el águila, pasan a atribuirse al monarca bajo ese símbolo en su emblema imperial. Algunos historiadores dicen que fue Constantino el Grande el primero en introducir el águila en el blasón del Imperio, aunque lo hizo con una peculiaridad: mandó dibujar un águila bicéfala que representaría la integración del Imperio de Oriente y de Occidente, herencia del antiguo Imperio romano. No obstante, otros especialistas aseguran que fue la casa de los Habsburgo, a la que pertenece Felipe IV, la primera en utilizar esta ave de dos cabezas en su escudo de armas, la cual simbolizaría la unión del Sacro Imperio Romano Germánico con la Monarquía hispánica, donde se incluirían las colonias castellanas en tierras americanas y asiáticas.

En relación con las insignias del Imperio, también hay que comentar la mención que se hace en el elogio a la heráldica de la Villa, la cual se relaciona con el estandarte y, por tanto, con la esencia o los orígenes bélicos de la región (“armas” y “airoso” en el sentido de “la cosa que tiene garbo, gentileza y brío”⁴⁸¹ en los ejercicios militares); y, mediante un juego de palabras, a esa virtud por la que es conocida y deseada la ciudad de Madrid, es decir, al aire puro y limpio del que ninguna otra región de la Península puede presumir (“airoso” en el sentido de “lo que participa de buen aire o lo que tiene mucho aire”):

Marcelo: Y el Oso de sus armas ¿es airoso?.
Teodoro: Siendo en fin de Madrid también el Oso. (vv. 54-55)

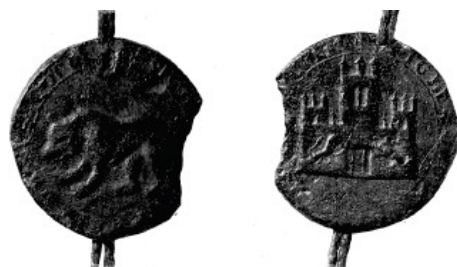
Evidentemente, el “Oso” introduce el principal símbolo del escudo madrileño, escudo que pasará a ser el del Imperio. El origen de la inclusión de este animal en la heráldica madrileña se remonta al siglo XIII. Anteriormente, tal y como explica Vivar del Riego, “tuvo por armas un pedernal con dos eslabones echando chispas, puestos sobre ondas de agua, con una inscripción que decía: <Fui sobre agua edificada/ mis muros de fuego son./ Esta es mi insignia y blasón” (p.376). La primera alusión a esta imagen la hace, casualmente, Juan Hurtado de Mendoza en su obra titulada *Buen prazer trobado en treze discates de quarta rima Castellana según imitación de trobas*

pasados.

481 *Diccionario de Autoridades*.

Francesas [sic], editada en 1550. Posteriormente, en 1572, la retomaría el historiador y el maestro preceptor erasmista de Cervantes, López de Hoyos⁴⁸², el cual, además, explicaría el supuesto origen legendario de dicho emblema. Según explica, los símbolos que se toman para ese escudo primigenio (pedernal, agua, fuego) provienen de esa fábula que cuenta que el embajador Rui González de Clavijo, en su propósito de magnificar las grandezas del reino (finalidad que don Antonio Hurtado de Mendoza también pretende otorgar a su obras), habla al Tamerlán de Samarkanda, en la embajada de Enrique III de Castilla, de una región, la de la Villa madrileña, enmurallada por fuego y construida sobre el agua, hechos que se relacionan con la muralla medieval levantada a partir de piedras de pedernal que, como dice Vivar del Riego, “sin duda proporcionaría un bonito espectáculo de chispas si Madrid era atacada por asaltantes nocturnos”.

Sin embargo, en ningún momento se hace mención a ningún oso. Así pues, ¿cuándo aparece por primera vez? Algunos historiadores quisieron ver su origen en el siglo XIII, en una supuesta enseña que llevaría un oso y que enarbolarían las tropas madrileñas en la batalla de las Navas de Tolosa en 1212. Y es que, según cuentan las Crónicas de 1211, Alfonso VIII de Castilla, cuando organizó la expedición desde Madrid contra la taifa⁴⁸³ de Murcia, las huestes del Concejo madrileño ya utilizaban en sus estandartes la imagen del oso prieto en campo de plata, quizás, debido a que este animal abundaba en la zona. No obstante, hay otras teorías que relacionan la figura del oso con una antigua fundación mitológica de Madrid (“Ursaria”) o con la constelación de la Osa Menor. Sin embargo, el primer documento que acredita el uso del oso en la heráldica madrileña es un sello que valida una escritura de avenencia entre el Monasterio de Santa Leocadia de Toledo y el Concejo de Madrid, datado del 8 de julio de 1381. Por estas fechas el oso aún no tenía la posición que actualmente conocemos, de pie frente a un árbol, sino que estaba a cuatro patas en el suelo.



Escritura de avenencia entre el Monasterio de Santa Leocadia de Toledo, y el Concejo de Madrid. 8 de julio de 1381. Archivo Municipal de Madrid.

(Vivar del Riego, p.378)

482Escribió la “Declaración de las Armas de Madrid”.

483“Cada uno de los reinos en que se dividió la España musulmana al disolverse el califato cordobés”,
DRAE

De hecho, según consta, la primera vez que el oso aparece apoyado en un árbol, que aún no el madroño actual⁴⁸⁴, es en el escudo del sello que aparece en un poder otorgado por el Concejo el 20 de marzo de 1498⁴⁸⁵. Este cambio de posición parece tener una explicación en un supuesto pleito (que duró veinte años, de 1202 a 1222, y del que, extrañamente, no hay documentación) entre el Concejo y la Clerecía sobre el derecho a los pastos de los montes de Madrid y de sus alrededores. Tras el largo litigio, finalmente, se acordó que la Clerecía se quedaría con los pastos, mientras que a la Villa, es decir, al Concejo, le pertocarían todos los pies de árbol y de caza. Para que este acuerdo quedara sellado y se recordara por siempre, al escudo de la villa se le añadió un oso empinado en un árbol, para indicar que los pies de árbol pertenecían al Concejo, y en el del Cabildo eclesiástico, un oso pasciendo en los pastos, que era lo que le había sido otorgado a este órgano. No obstante, todas estas explicaciones son suposiciones, pues, como apunta Vivar del Riego, si ya desde 1222 el escudo de la villa utilizaba un oso de pie, ¿cómo es posible que en 1381 el Concejo utilice un sello en el que aparece un oso pasante? Sin embargo, dejando a un lado esta incógnita, lo que sí puede cerciorarse es que durante el siglo XVI esta figura se va consolidando y, de hecho, es la que ha llegado hasta nuestros días, junto a las estrellas⁴⁸⁶ que bordean el escudo y la corona que aparecen por primera vez en un sello en 1572. Por lo que se ha podido investigar, ya, en 1548, el

484 Hay muchas dudas sobre por qué aparece, concretamente, el madroño en el escudo, pues, en realidad, no era una especie autóctona de la zona, ni un árbol enhiesto, ya que es un arbusto. Algunos creen que fue por la confusión entre “arbustus” y “arbutus” (“madroño” en latín), mientras que otros apuestan por una explicación mucho más sencilla como la similitud fonética entre “madroño” y “Madrid” (Vivar del Riego, 380).

485 Vivar del Riego cita: Arribas, Filemón, “Algunos sellos de la villa de Madrid”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Año XII, Abril de 1935, n.º 46, p. 210.

486 Algunos especialistas consideran que las estrellas del escudo de Madrid tienen su origen en las siete estrellas de la constelación de la Osa Mayor. Juan López de Hoyos en su “Declaración de las Armas de Madrid” dice: “Tienen las armas de por orla siete estrellas en campo azul, por las que vemos junto al Norte, que llamamos en griego Bootes, y en nuestro castellano, por atajar cosas y fábulas, llaman el Carro, las cuales andan junto a la Ursa, y por ser las armas de Madrid osa, tomó las mismas estrellas que junto a la Ursa, como hemos dicho, andan, por razón de que como en tiempo de don Alfonso VI viniendo a ganar este reino de Toledo, el primer pueblo que ganaron fue Madrid, y para denotar que así como aquellas siete estrellas que andan alrededor del Norte son indicio de la revolución y del gobierno de las orbes celestiales, así Madrid como alcázar y casa real y primeramente ganado, había de ser pueblo de donde los hombres conociesen el gobierno que por la asistencia de los reyes y señores de estos reinos de Madrid había de salir, y también porque este nombre Carpetano, como abajo declaramos, quiere decir Carro, por eso tomó las siete estrellas que en el cielo llamamos Carro”. Esta asimilación de las estrellas al escudo de la Villa se ha ligado con el mito de las dos Osas o del Carro y, para ello, los genealogistas se han basado en decir que Madrid estaba en la Carpetania y que *Carpetum*, en latín, significa “carro”. Por otro lado, las estrellas sobre fondo azul también podrían referir al cielo limpio de Madrid que permitiría ver los astros y, más aún, la constelación de la Osa Mayor, tan difícil de admirar. Como puede observarse, en todo caso, hay una relación directa entre la heráldica madrileña y la astronomía, y es que, en la época, destaca esta ciencia y el famoso astrónomo Maslama al-Mayriti (*Al-Mayriti* significa “el madrileño”), uno de los primeros madrileños famosos, nacido en el siglo X en Madrid y conocido como el Euclides de España.

Teodoro: que tiemblan los bastones en campaña,
de los amagos solos de una hazaña. (vv. 90-91)

Es evidente que se pretende dar una imagen de imbatibilidad, ya que el Imperio atraviesa por una época en la que las guerras en el exterior son continuas (la Guerra de los Treinta Años, la Guerra de los Ochenta Años...) y tambalean la hegemonía de la que había presumido el Imperio español en tiempos de Carlos I de España y V de Alemania.

2.7.2. Referencias históricas con fines propagandísticos

Aunque no son pocas las referencias históricas en *Los empeños del mentir*, quizás hay una que destaca, sobre todo, por el espacio que se le concede en la comedia: la de la batalla de Nördlingen⁴⁸⁷, la cual se describe en un extenso monólogo de 307 versos (del 1326 al 1633) pronunciado por Teodoro para justificar su tardía llegada a Madrid desde Italia⁴⁸⁸. Si tan enamorado estaba del retrato del doña Elvira, ¿qué lo retuvo en su tierra tanto tiempo? ¿Cómo no vino raudo y veloz en busca de la mano de su enamorada? Teodoro se ve obligado a reaccionar rápidamente y a improvisar un engaño que explique esa tardanza. Así que, como Marcelo le aconseja en un aparte⁴⁸⁹, recurre a un hecho histórico verídico, la mencionada batalla de Nördlingen, para acreditar su retraso, pues, como noble caballero, solo el deber y el valor podía anteponerse al amor. No obstante, la mención a este conflicto bélico no es casual ni se limita a ser un simple elemento al servicio de la trama, pues no hay que olvidar la función propagandística de las comedias hurtadianas. De hecho, esa pregunta con la que don Diego obliga a Teodoro a desarrollar su monólogo, está hecha estratégicamente para poder incluir, sin que chirrié, la descripción de la victoria de las fuerzas imperiales en Nördlingen, victoria de la que, perfectamente, se podría prescindir, puesto que no es relevante para proseguir con el argumento de *Los empeños del mentir*. Sin embargo, aparece y no mediante una alusión o unos pocos versos, sino que ocupa un importante espacio en la pieza. Esto

487 Batalla enmarcada en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648). La Guerra de los Treinta Años es un conflicto bélico que estalló en 1618, aunque llevaba latente desde mediados del siglo XVI, entre otras causas, por la rivalidad existente entre partidarios de la religión católica (contrarreforma) y de la rama escindida de la Iglesia Católica (protestantes reformistas) dentro del Sacro Imperio Romano Germánico. Dichas tensiones salen a la luz en 1618, cuando finaliza lo que, en tiempos de Felipe III, se había denominado la Pax Hispanica, aquel período en el que apenas hubo guerras debido al miedo que despertaba España, cuyo poder era enorme.

488 *Diego:* ¿Cómo os habéis detenido
tanto en Italia? (vv. 1318-1319)

489 *Marcelo:* (Mezcla verdades). (v. 1323)

indica que Hurtado de Mendoza incluyó este episodio con una clara intención: agradar o conmemorar una exitosa empresa de Felipe IV⁴⁹⁰ y contribuir a recordar al auditorio, muy seguramente cortesano, el poder y la supremacía de la Monarquía Hispánica en Europa, idea que era necesario reforzar, puesto que el Imperio estaba atravesando un período de decadencia⁴⁹¹ que nada tiene que ver con el de sus antepasados, el emperador Carlos V y su abuelo Felipe II.

Antes de describir pormenorizadamente el enfrentamiento y éxito de las fuerzas imperiales en la batalla de Nördlingen, Hurtado de Mendoza sitúa y enmarca el conflicto en un contexto complicado, como es el del avance de las tropas suecas y protestantes en el Sacro Imperio Romano Germánico, lo cual sirve para dar más valor al triunfo español en el conflicto. Con esta intención se menciona al temido Gustavo II Adolfo de Suecia, conocido por encabezar al ejército sueco y ser el causante de que las tensiones enmarcadas en la Guerra de los Treinta Años se recrudecieran. En 1630, Gustavo II Adolfo desembarca en Alemania para socorrer el puerto de Stralsund⁴⁹² y comienza a recuperar territorios⁴⁹³ que habían sido tomados por las fuerzas imperiales⁴⁹⁴. En ese momento, la liga católica queda debilitada y no es hasta que Gustavo II muere (en Lützen en 1632) que no consigue mejorar su posición en la Guerra de los Treinta Años. No obstante, esta nueva ventaja católica no hizo que el ejército sueco cediera en sus enfrentamientos, pues Gustavo II Adolfo⁴⁹⁵ ya había sembrado el germen de la lucha encarnizada en sus huestes, por lo que

490 *Teodoro:* Y el Grande Cuarto Filipo,
que es tantas veces su diestra
muro de plata al Imperio,
columna de oro a la Iglesia,
manda partir de esta Corte,
pacífico Marte en ella,
al marqués de Leganés (vv. 1342-1348)

491 El periodo de decadencia corresponde al reinado de Felipe IV (1621-1665) y está caracterizado por sublevaciones internas e internacionales.

492 Último baluarte continental de los alemanes beligerantes contra el emperador Fernando II de Habsburgo, el cual se convirtió en emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, con este cargo pudo gobernar el centro de Europa, cosa que molestó a la nobleza protestante de Bohemia (la actual República Checa), que quiso deponer al líder con las armas e imponer sus emergentes creencias religiosas con la ayuda del apoyo sueco.

493 Victorias de Breitenfeld y Lützen.

494 En pocos años los luteranos se apropiaron de todo el norte alemán, aseguraron la línea del Oder (frenando a los polacos y lituanos) y bajaron por el valle del Elba hasta Baviera, corazón de la Alemania católica. Estos avances propiciaron que Francia se adheriese a la causa sueca y que, por lo tanto, se enfrentara a España.

495 *Teodoro:* Después que Gustavo Adolfo,
del Norte ardiente Cometa,
no contentándose Rayo,

prosiguieron luchando con la misma intensidad tras su muerte. El problema fue que topó con un gran contrincante: España, país que por ideología y lazos de sangre se unió a la causa católica. Como contraataque a los protestantes, formó un ejército en Milán⁴⁹⁶, comandado por el cardenal-infante Fernando de Austria (hermano de Felipe IV), con el fin de apoyar a las fuerzas imperiales, que hicieron su aparición estelar en 1634 en la famosa batalla de Nördlingen⁴⁹⁷, que logró acabar con la hegemonía protestante en Alemania.

En el episodio que narra Teodoro, se explica cómo Felipe IV, tras la ocupación de Múnich en 1632 por parte de los suecos, ordena al marqués de Leganés⁴⁹⁸, ese que es pacífico en su tierra, pero guerrero (como Marte) cuando es necesario en el exterior y al marqués de los Balbases⁴⁹⁹ partir con sus huestes hacia Milán, donde, liderados por su hermano (el “Infante⁵⁰⁰”, v. 1358), armarían un

se desvaneció centella. (vv. 1326-1329)

Gustavo II Adolfo (1594-1632) fue rey de Suecia entre 1611 y 1632. Lorenzo Gracián dijo sobre él: “Llenó el Oriente el Tamorlán, más de terror, de señorío, Bárbaro Cometa, que con la facilidad con que se forjó, se deshizo, y comenzaba así en nuestros días Gustavo Adolfo de Suecia” (*Obras de Lorenzo Gracián. Tomo segundo, que contiene la agudeza y arte de ingenio. El Discreto. El político Don Fernando el Católico. Y meditaciones varias, para antes, y después de la Sagrada Comunión, que hasta ahora han corrido con título de Comulgador*, Barcelona, Por Pedro Escuder, y Pablo Nadal impresores, 1748:395).

496De Italia procede el supuesto don Luis.

497Tras la victoria, el emperador Fernando intenta pactar la paz con los estados que estaban exhaustos por la guerra (1635). Muchos aceptan, pero Francia sigue siendo un problema. A su vez, en Italia se produce la Guerra de Sucesión de Mantua que da la victoria a España.

498El marqués de Leganés era el sobrenombre de Diego Mejía de Guzmán, hijo menor del marqués de Lloriana y de Leonor de Guzmán (tía del conde-duque de Olivares). Se le otorga el marquesado en 1627. Se casó con una dama de honor de Isabel de Borbón y en honor al rey se puso el nuevo nombre de Diego Felípez de Guzmán (algo que también hizo Olivares). Fue nombrado gobernador de armas del ejército de la Alsacia en sustitución del duque de Feria, muerto en Múnich el 11/01/1634. Su misión consistía en garantizar el paso al cardenal-infante Fernando por los Países Bajos y recuperar las plazas alsacianas que estaban en manos de los protestantes.

499Bajo el título de marqués de los Balbases se encuentra Ambrosio de Spínola (1569-1630), duque de Sesto y Grande de España. Fue un aristócrata genovés que sirvió a la Monarquía Hispánica, capitán general en la Guerra de Flandes de los Ochenta Años y honrado como caballero de la Orden de Santiago y del Toisón de Oro. Se lo conoce por haber tomado la ciudad holandesa de Breda (1624-1625, el asedio duró un año) cuando se reanudó la guerra con Holanda en 1621. Tras la guerra de Sucesión de Mantua, el gobierno español lo nombra gobernador del milanesado y desembarcó en Génova en 1629. Sufrió las envidias de Olivares.

500Cardenal Infante Fernando de Austria o Fernando II de Habsburgo (1609-1641), hijo de Felipe III y hermano de Felipe IV. Católico radical se creía que tenía la misión de detener el avance del protestantismo. De hecho, que la emprendiera contra los protestantes de Bohemia, fue el detonante de que se fueran activando otros grupos de sublevados que acabarían desembocando en el inicio de la Guerra de los Treinta Años.

ejército formado por tercios viejos y soldados españoles con experiencia que permitirían cruzar los Alpes e ir liberando las plazas fuertes tomadas por los rebeldes hasta lograr llegar a Holanda, donde los protestantes habían vuelto a sublevarse⁵⁰¹ y donde el cardenal-infante tenía que ir a suceder a la difunta gobernadora Isabel Clara Eugenia de Austria (1566-1633)⁵⁰².

Teodoro: Y el Grande Cuarto Filipino,
...
manda partir de esta Corte,
pacífico Marte en ella,
al marqués de Leganés,
que por camaradas lleva
los más bizarros soldados
...
El marqués de los Balbases
le sigue, y tan presto llega
a Milán
...
Donde el claro invicto Infante
...
Con este glorioso anuncio,
¿qué mucho que España tenga
victorias y que sus armas
libertad de Europa sean? (vv. 1342-1373)

Al ejército también se suma el conde Cerbellón⁵⁰³ y, en Rotemberg, asegurando que las tropas católicas están bien unidas, se asalta Bonabert. En 1634, tras franquear los Alpes y el valle del Danubio, el ejército imperial se encuentra con la ciudad imperial de Nördlingen, en el norte de Baviera, la cual había formado una fuerte resistencia compuesta por luteranos que esperaban la ayuda sueca, la cual sería capitaneada por el mariscal Gustav Horn⁵⁰⁴ y Bernardo de Sajonia⁵⁰⁵.

501 Cabe decir que Felipe IV intercede en la lucha de su hermano cuando los suecos se instalan en el lago Constanza, donde operaba la cuadrilla española, y cuando ve peligrar aquella ruta que iba de Holanda al Milanésado, que era por donde trasvasaba tropas, dinero y mercancías. Anteriormente, es decir, cuando los suecos enredaban por el Báltico, no prestó atención a si era necesaria su ayuda. Por tanto, tan solo actúa cuando ve que el Imperio corre realmente peligro.

502 Hija de Felipe II y su tercera esposa, Isabel de Valois, y tía de Felipe IV, el cual la ayudó a gobernar los Países Bajos.

503 Título nobiliario creado por Felipe IV. Según Crespo, Conde Juan de Cervellón, general de artillería (p. 328). Corrobora esta identidad el siguiente verso de la comedia: “el conde Juan Cerbellón/ a quien todos obedezcan”, vv. 1470-1471).

504 Como todos los suecos, despreciaba a los españoles y los consideraba unos soldados desarraigados de un imperio en decadencia.

505 Bernardo de Sajonia-Weimar (Bernhard von Sachsen-Weimar, 1604-1639) fue un príncipe alemán y general en la Guerra de los Treinta Años. Cuando el rey Gustavo II Adolfo de Suecia llegó a Alemania, Bernardo se puso a su servicio y consiguió ser durante un tiempo coronel de la guardia a caballo sueca.

Aprovechando esta espera y la desventaja del enemigo, el cardenal decidió atacar y arrebatárles la ciudad. Así daba comienzo la batalla de Nördlingen. No obstante, una vez se dispuso a asediar la ciudad, le informaron de que el ejército sueco se aproximaba, por lo que ya no gozaba de la ventaja que había previsto y tuvo que pedir refuerzos y buscar un emplazamiento desde el que organizar el ataque.

Teodoro: Y al de Grana⁵⁰⁶
le envía, dándole cuenta
del aprieto de Nördlingen,
y que ha entrado a socorrella
pólvora y gente. (vv. 1390-1394)

El hermano del rey, viendo el alcance de la batalla, repartió a sus tropas y a las unidades de apoyo formadas por bávaros y croatas por las afueras de la ciudad por varias colinas y, en el cerro principal, en la colina de Albuch, situó tres bastiones. Todos los españoles estaban preparando la estrategia para el combate, mientras que los suecos, cegados por las fáciles victorias que habían ido cosechando, fueron directos al encuentro con los españoles, sin calcular el peligro de sus enemigos.

Teodoro: Beymar⁵⁰⁷ y Horns, arrogantes,
con insolentes promesas,
el socorrerla aseguran. (vv. 1416-1418)

La arrogancia les venció, pues los suecos cayeron en la primera trampa de los españoles, los cuales habían acordado con los aliados bávaros que se quedaran en el llano desgastando al ejército enemigo.

Teodoro: Y el Mejía,
diestro y sabio, que penetra
su intento y que con ventaja
pelear quiere, en serena
frente y sosiego animoso,
todo valor y prudencia,
las órdenes y los puestos

Después continuó con sus incursiones en el sur de Alemania y, junto a Gustav Horn, invadió con éxito Baviera en 1633, la cual estaba defendida por Johann von Aldringen. Acumuló muchas victorias en el bando protestante, pero en 1634 fue derrotado en Nördlingen, donde perdió muchas de las mejores unidades del ejército sueco. En 1635 pasó al servicio de Francia, país que intervino también en el bando luterano.

506Según Crespo, general de artillería.

507Se refiere a Weimar.

reparte.

(vv. 1422-1429)

Con esta técnica, Mejía consigue tomar ventaja en la batalla. No obstante, Horns se da cuenta de la trampa y ordena a los suyos atacar la colina. Concretamente, manda catorce cargas, con lo mejor de su ejército, hacia la colina principal, donde estaba el tercio del guipuzcoano Martín de Idiáquez (“Y al instante/ los alemanes refuerzan/ con el tercio del Idiáquez,/ sin que los tudescos quieran/ ceder. Al gran guipuzcoano/ se huye a las competencias/ de la vanguardia, queriendo/ con valerosa modestia,/ que por ganar la victoria,/ todo el pundonor se pierda”, vv.1482-1491). Sin apenas apoyos, Idiáquez improvisa un contraataque: cada vez que los suecos disparasen, los españoles debían tirarse sobre la maleza para esquivar las balas (“Y en tan reñida pelea”, v. 1553; “los españoles...”, v. 1558; “los quince asaltos/ resisten y los desprecian,/ como las inmóviles rocas/ del mar a las hondas fieras”, vv. 1560-1563), y, en la última carga, deberían levantarse, hacer fuego con los arcabuces y lanzarse contra el contrincante, cuchillo en mano y bajo el grito de ¡Santiago! (“Y ordena/ al valiente don Enrique/ de Aragón, que cierre; y cierra Santiago. Y cuatrocientos/ mosqueteros y en la misma/ furia el borgoñón albergue”, vv.1531-1536). Así fue como consiguió el tercio de Idiáquez que el ejército sueco se desmembrara y que no sirvieran de nada los intentos de contraataque por parte de Bernardo de Sajonia (“El sajón, que no se acuerda/ del Albis, en que su abuelo/ más escarmientos que arenas/ pisando Luzbel segundo,/ pagó a gemidos soberbias”, vv.1455-1459).

Teodoro: del gran don Diego advertidos,
resuelven que una eminencia
y el bosque se ocupe. Y salen
(honra española y tudésca⁵⁰⁸)
cuatrocientos mosqueteros,
y de imperiales cornetas
tres mil caballos⁵⁰⁹ y al punto
le ocupan (vv. 1442-1447)

Teodoro: que se retiran,
quedando en esta refriega
preso el sargento mayor,
y gloriosa de esta empresa
la nación toda española.
(vv. 1450-1454)

Teodoro: Ya cansados y rendidos,
la esperanza y campo dejan
los suecos y en fugas viles
cambian arrogancias necias.
“¡Victoria España y Hungría!”
gritan todos, y del César
y de Filipe los nombres
a eternidades se cuentan.
(vv. 1566-1573)

508Tudesco: Natural de cierto país de Alemania, en la Sajonia inferior. (DRAE)

509El cardenal-infante pasó la línea de frente en su caballo y, agitando su sombrero, animó a las tropas a cargar sobre el enemigo.

En los elogios a esa “gloriosa empresa” también se incluye el agradecimiento a la participación activa de los miembros reales (Fernando III de Habsburgo y el cardenal-infante Fernando de Austria⁵¹⁰) en la batalla, con el fin de poner de relevancia su valor y, más aún, cuando se explica el peligro que corrieron en el enfrentamiento.

Teodoro: El gran Leganés, que mira
que una una bala no respeta
lo más real, pues al lado
del infante, a matar llega
a un coronel y a don Pedro
Girón le troncha una pierna.
Les suplica se retiren,
y ambos le responden: “¡Ea,
si aquí llegan pocas balas,
ir a encontrarlas más cerca!”.
(vv. 1510-1519)

Teodoro: Nördlingen se rinde y ciñen
las sienes (siempre severas)
del triunfo los dos Fernandos.
(vv. 1604-1606)

Hostigados por los tercios, los suecos y sus aliados comienzan a romper filas y a huir. Horn es apresado, la mitad del ejército luterano muerto y el resto huye desorganizadamente dirección Heilbronn.

Teodoro: Herido y preso el Weymar,
libre y prisionero queda
Gustavo Orns del gran duque
lorenés. Y con nobleza
enemiga y grave asombro
el sueco dice: “¡Oh cuán cierta
es vuestra fama, españoles!
¡Que hoy leones en fiereza,
hombres no, sino prodigios
habéis sido de la guerra!”.
(vv. 1594-1603)

Tras la descripción de la crudeza de la batalla, cosa que hace más admirable el triunfo español, se alaba el valor, la grandeza y el éxito de los dirigentes del enfrentamiento y, por lo tanto, se reafirma otra de las finalidades que le otorgo a la dramaturgia mendociana: su labor propagandística.

Teodoro: La gloria, que la primera
se debe a Dios, a Filipe,
a tres Fernandos⁵¹¹ y eterna
al marqués y a todos. (vv. 1581-1584)

510 *Teodoro:* los dos invictos Fernandos,
gloria de España y Bohemia. (vv. 1496-1497)

De hecho, se cuenta que el cardenal-infante traspasó la línea de frente a solas en su caballo, agitando su sombrero, y que animó a las tropas a cargar sobre el enemigo.

No obstante, el fin propagandístico queda intencionadamente diluido en la obra. Para Hurtado, la manipulación es mucho más efectiva si es discreta, disimulada, es decir, si se entremezcla con intenciones puramente dramáticas. Es por ello que las exaltaciones reales se engarzan dentro de la trama de *Los empeños del mentir*. Así pues, la batalla de Nördlingen, además de ensalzar la grandeza del imperio, sirve para engranar la pieza dramática, ya que es a lo que Teodoro recurre cuando tiene que improvisar una justificación ante don Diego que cuestiona su tardanza en comprometerse con su hermana. Según el embustero, el retraso se debe a que intervino en el conflicto de Nördlingen y a que, tras su victoria, fue enviado a Madrid, al palacio, para informar al rey del triunfo de las tropas católicas. Esa vuelta a casa fue dificultosa, de la misma manera que lo fue para Ulises el regreso a Ítaca tras la guerra de Troya, conflicto con el que parece que se compara la batalla de Nördlingen en ese propósito de engrandecer la victoria española.

Teodoro: Despáchame con las nuevas
 al rey, y el mar con portentos,
 y con asombros la tierra,
 me detienen, pero en vano:
 que piratas y sirenas,
 bandoleros y peligros,
 más que me asustan, me tiemblan⁵¹². (vv. 1607-1613)

Sin embargo, lejos de cumplir con las instrucciones que le dictaron y, por lo tanto, dejando en un segundo plano al mismísimo rey, Teodoro optó por ir en primer lugar a ver a su enamorada a casa de los Tello.

Teodoro: antes a vuestra presencia,
 que a Madrid⁵¹³ llevo (vv. 1615-1616)

Evidentemente, con este relato, Teodoro pretende contentar a don Diego y hacerle creer que el amor por su hermana es inmenso. Así pues, es una manera de hiperbolizar el amor, esa fuerza que todo lo puede y que lleva a cometer locuras de tal calibre como anteponerse a la figura real.

Por otro lado, también hay que comentar en este epígrafe dedicado a las referencias históricas en *Los empeños del mentir*, las alusiones que en la comedia se hacen a personajes

511 Los tres Fernandos son Fernando III de Habsburgo, el cardenal-infante Fernando de Austria y Fernando el Católico que es quien inicia la expansión europea de la corona de Aragón.

512 *me tiemblan*: me temen

513 Madrid entendido como Corte, algo que era habitual en la poca.

importantes para la historia de España como el duque de Alba⁵¹⁴, Gonzalo Fernández⁵¹⁵, Felipe II, el Almirante de Castilla⁵¹⁶, Guzmán el Bueno⁵¹⁷, el Conde-Duque de Olivares⁵¹⁸, los cuales contribuyen a potenciar la grandeza, el valor, la fuerza, la superioridad y el dominio español que parecía cuestionarse debido al período decadente y de sublevaciones que se atravesaba.

Don Diego: aquel gran duque, no Alba,
sino Sol de los Toledos,
postrera fecunda línea

Criado: El Almirante...
Teodoro: En Castilla
gran cosa, pase adelante.

514 Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel III (1507-1582), duque de Alba y protector de Garcilaso de la Vega, el cual se dedica a ensalzar a la casa de Alba y a su duque en la Égloga II. Hombre de confianza y de obediencia de Carlos I y Felipe II, hombre implacable y severo en la guerra, líder indiscutible y respetuoso, fue considerado el mejor general de su época. Participó en la victoria de Carlos I contra el pirata Barbarroja, que devolvió el predominio del occidente del Mar Mediterráneo a la Monarquía Hispánica. También reprimió la rebelión en los Países Bajos.

515 Se refiere a Gonzalo Fernández de Córdoba, apodado “el Gran Capitán” (1453-1515) y conocido por ser súbdito y luchar en nombre de los Reyes Católicos. Su particular combinación de operaciones de combate le permitió introducir tales reformas en el ejército español en el transcurso de las guerras de Italia, que se le consideró el fundador de los Tercios, los cuales fueron invictos hasta el desastre de Rocroi en 1643. Su arte de la guerra dio predominio a la infantería, ya que esta era capaz de maniobrar en todos los terrenos, dobló el número de arcabuceros y dio a la caballería el papel más importante a la hora de enfrentarse al enemigo roto. Fue el terror de los franceses en la lid de Ceriñola, en la segunda guerra de Nápoles (1503), e hizo grandes proezas como participar en la reconquista de Granada.

516 Juan Alfonso Enríquez de Cabrera (1600-1647) fue el IX Almirante de Castilla, el V Duque de Medina de Rioseco y el VIII Conde de Melgar. Perteneciente a una familia de rancio abolengo (el linaje de los Enríquez), fue Mayordomo mayor de Felipe IV y en 1623 fue testigo en el poder matrimonial de Hurtado de Mendoza. Durante su señorío Felipe IV le concedió el título de ciudad a su villa de Medina de Rioseco (1632).

517 Por un lado, se refiere al conde-duque de Olivares, el cual se apellidaba Guzmán (uno de los apellidos más ilustres de Castilla. Según Covarrubias, procede de Alemania, del término *goudman* o *gousman*, y significa “buen hombre”), pero, por otra parte, se alude a Guzmán el Bueno, sobrenombre de Alfonso Pérez de Guzmán (1256-1309). Sobre Guzmán el Bueno existe una leyenda que cuenta lo siguiente: En 1294, el rey Sancho IV solicitó ayuda a Guzmán para defender Tarifa, una plaza amenazada por su hermano, el infante don Juan, y los meriníes y nazaritas marroquíes. Una vez allí, dispuesto a cumplir con el mandato real, Guzmán se encuentra con una amenaza inesperada. El enemigo ha tomado a su hijo menor como rehén y amenazan con matarlo si no cesa en su empeño de recuperar Tarifa. Guzmán, lejos de achantarse, lanzó él mismo un cuchillo a los enemigos para que mataran a su hijo si eso era lo que su condición les dictaba, pero él no sucumbiría al chantaje. De hecho, consta que hay un antiguo romance que decía: “Matadle con este, si lo habéis determinado, que más quiero honra sin hijo, que hijo con mi honor manchado”. Tras saber la actitud heroica que su vasallo había adoptado, el rey decidió premiar esta gesta y le prometió a Guzmán el Señorío de Sanlúcar, el cual fue finalmente cedido en 1297 por el hijo de Sancho, Fernando IV.

518 Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar (1587-1645) fue el III Conde de Olivares, I duque de Sanlúcar la Mayor, I marqués de Heliche, I conde de Arzacóllar, I príncipe de Aracena y valido de Felipe IV (1622-1643). Nació en Roma y su padre era Enrique de Guzmán, embajador de España. Una vez instalado en el poder, hizo una propuesta política reformista que despertó gran polémica. Entre las reformas internas cabe destacar la campaña contra la corrupción, por lo que se eliminan de la corte a aquellos miembros relacionados con el abuso de poder, a los cuales se les aplica castigos ejemplares.

de los grandes, de los diestros
capitanes que dio España
a tanta abundancia el cielo,
formados todos a sombra
de los siempre heroicos hechos
del gran Gonzalo Fernández,
a más siglos menos muerto.
(vv. 280-289)

Don Diego: y el segundo rey Filipe,
el solo muchos Consejos
sin consulta de ninguno
le dio un hábito.
(vv. 292-295)

Ana: ¡Qué primores
los tres Guzmanes mayores⁵¹⁹! (vv. 2504-2505)

Diego: Doña Elvira de Guzmán
se llama, porque mi abuelo
por Guzmán y valeroso
se llamó dos veces Bueno.
(vv. 332-335)

Teodoro: Aunque Enríquez y Guzmán
es antiguo maridaje,
que de mí no determino
sin sabello.
(vv. 2501-2504)

De ahí que cobren vital importancia las referencias al esplendoroso pasado del Imperio español, ese que, con la unión, aún se puede recuperar.

Elvira: Del conde de la Vicoca⁵²⁰,
del marqués de la Garulla,
y del duque de los Codos
cartas.

Ana: Sus estados todos
pienso que caen en la Pulla. (vv. 2158-2162)

Don Diego: Esto es,
que el señor conde y marqués
de Vitoldo... (vv. 2096-2098)

Elvira: Al marqués conde
de Vitoldo, mi señor,
dice. (vv. 2167-2169)

Elvira: quien es ha dicho, entregando
a nubes tan escuderas

Paradójicamente, para afianzar su poder, coloca en sitios clave a sus deudos, amigos... y acumuló una gran fortuna y títulos bajo su mandato.

519 Con los tres Guzmanes, seguramente, se está refiriendo a Guzmán el Bueno, al conde-duque de Olivares y a su padre, Enrique de Guzmán, puesto que hay un juego de palabras que relaciona estos versos con el 2501, ya que con “Enríquez” se debe estar aludiendo tanto al Almirante de Castilla como al padre de Olivares, pues el apellido significa “hijo de Enrique”.

520 La Batalla de Bicoca es el nombre del enfrentamiento que tuvo lugar el 27 de abril de 1522 en el marco de la Guerra de los Cuatro Años (iniciada en 1521 y en la que Carlos V y el Papa León X unieron fuerzas contra el Ducado de Milán, principal posesión francesa en Lombardía), cerca de la localidad del mismo nombre, situada en el antiguo Milanesado. El combate se libró entre el Ejército Español (al mando de Prospero Colonna) y las fuerzas combinadas de Francia y la República de Venecia. Gracias a una buena táctica, las tropas de Carlos V lograron una aplastante victoria que precedió a la Batalla de Pavía (1525).

del sol, los Vitoldos⁵²¹ rayos
(vv. 2202-2204)

Sin embargo, también encontramos elogios al presente. Tan solo hay que fijarse en ese encomio en el que se le dedican unas palabras al rey.

Teodoro: Aquí gallardo hermano y tierno esposo,
de la reina de Hungría el parto hermoso
celebró con mil fiestas, siendo en ellas,
¡oh gloriosa Isabel!, tus dulces bellas
alma de sus acciones, pues no en vano
tu mérito y tu nombre soberano
le hicieran majestad, a no ser tuya,
que es grandeza, que pide iguales modos
ser galán tuyo, como rey de todos. (vv. 92-100)

En este caso, Hurtado de Mendoza ha querido adular la faceta más íntima, personal y familiar del monarca, en esa búsqueda de hacerlo más cercano y de humanizarlo. En primer lugar, se refiere a él como “gallardo hermano” de la reina de Hungría doña María de Austria⁵²², y, en segundo lugar, como “tierno esposo” de una Isabel de Borbón a la cual se alaba por la buena influencia que ejerce sobre el rey, al que hace un buen hombre y un buen soberano, puesto que ella es la amada y, por tanto, la generadora del sentimiento más ennoblecedor del mundo: el amor. Como puede observarse, el amor se entiende como una fuerza cuyo influjo es beneficioso para el amante, ya que el deseo o la atracción que el enamorado siente por la amada, será lo que lo llevará a ser mejor persona, pues el ser amado estimula la disposición innata del amante al bien y, por consiguiente, lo eleva espiritualmente de tal modo que lo pone en contacto con lo divino (proceso que se relaciona con la tríada platónica: belleza-bien-Dios). Esa criatura angelical (*donna angelicata*), bella y virtuosa, que permite alcanzar la superioridad intelectual y espiritual, que purifica y ennoblece al enamorado, y que es la causante de la metamorfosis del amante hacia la bondad (“alma de sus acciones”, v. 96) es, en el elogio hurtadiano, Isabel de Borbón, figura que, a su vez, sirve para adular a Felipe IV, pues, si el rey tiene a su lado a una mujer bella a la que ama, por consiguiente, este tiene un buen corazón, pues el amor solo nace en los corazones gentiles, generosos y virtuosos (como dice Guido Guinizelli, *Al cor gentil ripara sempre amore*), y, por

521El nombre de Vitoldo, seguramente, remite a Vitautas el Grande o Vitold, el gran duque de Lituania (1350-1430), el cual fue considerado un héroe nacional.

522Doña María de Austria nació en 1606 y era hermana de Felipe IV. Siguiendo la tradición de la época, pronto le concertaron un matrimonio de conveniencia con su primo Fernando de Habsburgo, rey de Hungría desde el 20 de marzo de 1631 y, posteriormente, emperador de Austria. Ambos se casaron por poderes en Madrid en 1630 y tuvieron una hija, Mariana de Austria, que, más tarde, se casaría con Felipe IV. Cuando habla del “parto hermoso”, posiblemente, se refiere al nacimiento del primer hijo de María, Fernando, en 1633, acontecimiento por el que el rey celebró fiestas.

tanto, es un digno soberano (“que pide iguales modos/ ser galán tuyo, como rey de todos”, vv. 99-100). Pensamiento mendoziano que entronca con esa visión sobre el amor neoplatónica o petrarquista que nutre los Siglos de Oro.

Cosmovisión que vuelve a aparecer en el panegírico para dar cierre al extenso elogio que abre la comedia (encomio que consta de 111 versos si se tienen en cuenta tanto las intervenciones de Teodoro como las de Marcelo, ya que ambas contribuyen a mostrar la grandeza real y de la villa, mediante esa técnica dramática dialógica, inherente al pensamiento barroco y, como no, hurtadiano): “que es en las damas y es en las meninas/ aun agraviado el nombre de divinas” (vv. 110-111). Como puede observarse, nuevamente, se eleva a la mujer a un nivel divino.

Por otro lado, también conviene comentar las palabras que Mendoza dedica al que fue el valido de Felipe IV desde 1621 a 1643:

Teodoro: Aquí del generoso ilustre Alcaide,
que en lo bizarro sin lisonja alguna
le pudiera ser deuda la fortuna,
a los reyes y damas juntamente,
tan cortés, tan galán, fino y decente
los festeja, que muestra que ha seguido
afinado, modesto, esclarecido
con antigua razón y luz temprana,
de Palacio la senda soberana,
que es en las damas y es en las meninas
aun agraviado el nombre de divinas. (vv. 101-111)

El “generoso ilustre Alcaide⁵²³” es el Conde-Duque de Olivares, el cual, según Mercedes Simal, fue nombrado en julio de 1630, cuando dieron comienzo las obras que él mismo dirigiría del Retiro, alcaide del Real Sitio, cargo que “implicaba el gobierno del real sitio en ausencia del monarca desde un punto de vista administrativo, contable y jurisdiccional, y sumado a las funciones que ya ejercía el conde-duque como mayordomo mayor, le permitieron tener el control absoluto de la nueva residencia real” (Simal, 2012:125). Sin embargo, Hurtado podría estar refiriéndose al Conde-Duque alcaide de los Reales Sitios, nombramiento que recibiría en 1633. Crespo anota que, si el 5 de noviembre de 1633 se firmaron las ordenanzas del Buen Retiro, el 8 de noviembre del mismo año, Olivares fue nombrado alcaide. No obstante, otras fuentes defienden que, si Felipe IV otorga, en una pragmática del 1 de diciembre de 1633, el nombre de Real Sitio del Buen Retiro a ese lugar en el que, en palabras del propio monarca, “Yo y mis sucesores pudiésemos, sin salir de

⁵²³*Alcaide*: “La persona que tiene a su cargo el guardar y defender por el Rey, o por otro señor alguna Villa, Ciudad, fortaleza, o castillo, que se le ha entregado para este fin debajo de juramento, y pleito homenaje.” (*Dicc. Aut.*)

esta corte, tener alivio y recreación”, es ese mismo mes, diciembre de 1633, cuando el favorito real recibe el cargo de alcaide de los Reales Sitios. Una vez obtiene dicho nombramiento, a lo largo del mes de diciembre de 1633, Olivares organiza diversos banquetes conmemorativos en el lugar (“a los reyes y damas juntamente,/ tan cortés, tan galán, fino y decente/ los festeja”, vv. 104-106). Seguramente, uno de esos banquetes debió darse para celebrar la inauguración de los cuartos soberanos del Retiro, la cual se produjo también en 1633.

Evidentemente, con el traslado de la sede real, se produjo un cambio en el dibujo social de la villa primigenia. La familia real, la nobleza, el clero, en definitiva, todos los estratos pudientes de la sociedad se mudaron a la nueva “Corte”, lo que supuso que Madrid se enriqueciera, se embelleciera y se ennobleciera, además de con la simple presencia de esa nueva élite social, con la construcción de nuevos edificios que, agradables a la vista de los monarcas, mostraran la grandeza de sus nuevos habitantes (“¡Qué bizarros, qué ilustres edificios!/ ¡Qué gigantes de cal en alto vuelo!”/ Son batallas de piedra con el cielo.”, vv. 14-16) y con el uso de sus coches (“De este escuadrón de coches, ¿qué me dices?”, v. 30), esos vehículos que simbolizaban el poder económico-social, debido a que su utilización era muy restringida, exclusivamente cortesana y a que eran considerados un medio de transporte lujoso, ya que pocos podían permitirse su mantenimiento. De ahí que Madrid se convirtiera en un imán de comerciantes que buscaban enriquecerse haciendo negocios con las capas más acomodadas de la sociedad; de hidalgos que pretendían lograr o recuperar una posición social que les permitiera salir, en algunos casos, de la indigencia o del malvivir, mediante el acercamiento y la prestación de servicios al rey o a sus allegados⁵²⁴; y de malhechores o pícaros que buscaban, a través del engaño, hacerse un hueco en la sociedad cortesana, si no ganar dinero.

Este último es el caso que encarnan los dos personajes que dan comienzo a *Los empeños del mentir* y es el tema con el que se inicia la acción de la comedia, que, hasta el momento, solo se había limitado a cantar las virtudes de la ciudad a la que acaban de llegar los personajes que abren la pieza. Unos personajes que, precisamente, viajan a la Corte con la vil intención de hacer fortuna a través de la mentira, que será el eje vertebrador de la comedia y el tema sobre el que girará uno de los epígrafes de este estudio.

En definitiva, en este capítulo se ha podido observar como Hurtado, del mismo modo que sus embusteros, persigue una doble intencionalidad en *Los empeños del mentir*. Sus palabras no siempre significan lo que denotan y lo que parece pura inocencia, trama sin más, puede esconder o,

⁵²⁴Aquí se podrían incluir también a todos aquellos que, como Hurtado de Mendoza, de niños, dejaron sus tierras y se trasladaron a Madrid en busca de trabajar como pajes en casas importantes, que les permitieran ir escalando posiciones sociales. De hecho, el personaje de don Diego de *Los empeños del mentir* hace mención a esto: “Mis padres fueron ilustres/ y siguieron mis abuelos/ las dos sendas vinculadas/ a la gran sangre del Reino,/ palacio y la guerra, en donde/ ganaron crianza y premios/ pajes del Rey y soldados,/ alta escuela de aquel tiempo.”, vv. 270-276.

mejor dicho, esconde un mensaje social a favor de la monarquía y de sus validos. Y es que, como el propio Marcelo asegura, para parecer real y convencer a los demás no hay mejor manera que mezclar lo verdadero con lo ficticio. Y, siguiendo esta sentencia, Mendoza mezcla trama (ficción) con fines propagandísticos (realidad) para inocular en las mentes espectadoras aquellas ideas reformistas con las que entiende que mejorará la situación imperial y social. Y todo a través del “engaño”, entendiéndose engaño el envío de mensajes subliminales a un auditorio desarmado.

2.7.3. Una pista que despista la fijación de una fecha de composición

Siguiendo con el análisis del episodio que narra la batalla de Nördlingen, conviene destacar su utilidad como indicador de la fecha de redacción de *Los empeños del mentir*. Si consideramos la inclusión de la descripción de la batalla y, más importante aún, de la victoria, la comedia no pudo escribirse antes del 5 o 6 de septiembre de 1634, año en el que finalizó el enfrentamiento. De hecho, las múltiples alusiones a Palacio, al Rey, al Conde-Duque... confirman, dice Doménech, que la pieza debió componerse en el contexto de esa euforia imperial tras la decisiva derrota de suecos y sajones (finales de 1634 y principios de 1635). No obstante, algunos críticos han lanzado una hipótesis muy distinta que apuesta por la idea de que, quizás, la comedia hurtadiana fue escrita antes de 1634 y que a ese texto previo se le añadió el extenso monólogo de Teodoro en el que relata la batalla, reaprovechando así un texto ya existente que estudiosos, como Mesonero Romanos, George Ticknor o Fernando Doménech, han identificado con esa comedia escrita de forma cooperativa entre Quevedo y Hurtado de Mendoza, que no se ha conservado, pero de la que sí se tiene constancia gracias a las relaciones de las fiestas de la época: *Quien más miente, medra más*⁵²⁵, obra representada en 1631 y cuyo título podría recordar, efectivamente, al argumento de *Los empeños del mentir*⁵²⁶. Mientras algunos, como Menéndez Pelayo, se niegan a ver relación alguna entre *Quien más miente, medra más* y *Los empeños del mentir*, otros como Doménech apuntan que “el análisis textual confirma esta suposición⁵²⁷”. Y es que, desde su punto de vista, aunque la comedia está bien construida, presenta una serie de incoherencias textuales que, en un autor como Hurtado,

525 Davies hace notar que en el segundo acto de *Los empeños del mentir* aparecen los siguientes versos: “que tú agora medres más,/ si yo no sé mentir menos” (Davies, 1971:108), versos que remiten al título de la comedia desaparecida y que, casualmente, aparecen en el mismo acto que le tocó escribir a Hurtado de Mendoza de *Quien más miente, medra más*, pues los otros dos actos los llevó a cabo don Francisco de Quevedo. Por otro lado, Gareth A. Davies desaprueba esa teoría propuesta por Luis Astrana Martín que dice que en *Los empeños del mentir* se conservó algún fragmento íntegro de *Quien más miente, medra más* escrito por Quevedo, pues no hay evidencias textuales que lo demuestren.

526 De ningún modo puede ser la misma, porque en esta se describe la batalla de Nördlingen (Crespo, 2012:103).

tan solo serían explicables por las prisas o porque, en realidad, fuera otro quien se encargara de la reescritura de su obra⁵²⁸. La segunda explicación que propone Doménech no me parece lo suficientemente sólida como para tomarla por verdadera, puesto que no se apoya en ninguna evidencia textual. No hay nada que demuestre que una mano distinta a la de Hurtado interviniera en la redacción de la comedia. Sin embargo, sí que hay detalles que llevan a pensar que fue el autor único. Por un lado, si consideramos el valor de la autoría en el barroco, podemos defender que, si otro ingenio hubiese cooperado en la elaboración de la obra, aunque tan solo hubiese sido en la composición de un verso, hubiese dejado constancia de ello. Tan solo hay que tomar como ejemplo para apoyar mi teoría la pieza *Más merece quien más ama*, en la que don Juan de Vera y Villarroel, a pesar de introducir mínimas modificaciones en la obra original hurtadiana, deja patente su participación: “Y para el grande Mendoza/ hoy D. Iuan de Vera os pide/ aplauso, pues le merece,/ y a él perdón pues que se os rinde”. Este es el añadido que complementa esa parte en la que el autor principal de la obra, Hurtado, se dirige al público a través de Rosauero: “y pocas veces os sirve/ su dueño, porque no digan,/ más yerra quien más escribe”.

¿Qué nos hace pensar que, si otro ingenio hubiera intervenido en la obra, no hubiera querido aplicar esa práctica habitual en la dramaturgia barroca, en la que, mediante el juego metateatral, se informa sobre el contexto en el que se desarrolla la pieza y sobre su autor? Y más aún teniendo en cuenta que *Los empeños del mentir* es una comedia plagada de este tipo de referencias. La respuesta es que, muy seguramente, Hurtado escribiría sin ayuda su pieza dramática.

Por otra parte, respecto a la primera explicación que da Doménech a las incoherencias textuales, la de las prisas, cabe decir que sería más plausible, aunque también habría que tomarla con matices. En un línea muy similar a como se presenta como autor en *Más merece quien más ama*, Hurtado dice sobre sí mismo lo siguiente en *Los empeños del mentir*: “es de un hidalgo que en ellas/ nada hace bien sino hacellas/ muy tarde y de mala gana” (vv. 2476-2478). Esta afirmación bien podría relacionarse con el tópico de la falsa modestia, puesto que intentan justificar unos errores o la despreocupación en la redacción de las obras que nada tienen que ver con la realidad, ya que, en sus comedias, cada palabra, cada verso están calculados al milímetro. Del mismo modo que

527 Doménech, Fernando/ García Fernández, Ignacio, “Coloquio sobre *Los empeños del mentir* de Antonio Hurtado de Mendoza”, en *La comedia villanesca y su escenificación*, Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico. Almagro 10, 11 y 12 de julio de 2001, Colección Corral de Comedias, ed. Felipe Pedraza, Rafael González y Elena Marcello, Almagro, Ciudad Real, 2002, pág. 362.

528 “Apresuradamente arreglada para servir en la celebración de la famosa batalla” y “probable, incluso, que el arreglo no fuese obra suya, sino de otro ingenio o incluso de los propios cómicos que hicieron la representación” (Doménech, 2001:364).

lo están la rima, la estructura dramática, los juegos de palabras, el humor que impregna la comedia y que se pone al servicio de la edulcorada, sutil y hábil crítica...

Es evidente que todo esto no concuerda con una actitud despreocupada. Sin embargo, sí con que se viera obligado a escribir de forma precipitada, obligado por las circunstancias (celebrar la aplastante victoria imperial en Nördlingen), cosa que no era tan extraña en un poeta de Corte cuya función principal era escribir para entretener al Rey y la Corte. Así pues, esta “queja”, por llamarlo de algún modo, donde expresa que escribe forzado⁵²⁹ (o donde, quizás, refiera, con un casi desapercibido guiño, a las críticas que los envidiosos cortesanos pudieran hacer de su labor), nos da a entender que fue el único responsable de escribir la comedia. De este modo, considero que lo que Doménech cree una incoherencia textual⁵³⁰ importante, que lo lleva a afirmar que *Los empeños del mentir*, seguramente, procedía de una supuesta comedia previa en la que un bandolero zarandearía a Marcelo y que esa parte se eliminó⁵³¹ para superponer la descripción de la batalla de Nördlingen, la cual, muy seguramente, estaría basada, como apunta Mario Crespo, en alguna relación de sucesos; para mí, no tiene por qué serlo, pues hay que partir de la base de que todo lo que cuentan los mentirosos de la comedia, a excepción de lo que explican sobre los españoles importantes, es invención, por lo que sus embustes pueden presentar lagunas, de igual manera que hay mentiras que

529 Hay que tener en cuenta que *Los empeños del mentir* se inscribe en ese segundo período de composición que Davies denominó de decadencia, puesto que a partir de los años 30 disminuyó la producción teatral de Hurtado de Mendoza, debido a que ocupaba su tiempo en otros menesteres/ ocupaciones reales.

530 Ese episodio en el que Teresa pregunta a Marcelo, tras oír a Teodoro el relato de la batalla, por la resolución de un bandolero, a la cual tan solo se alude en la relación:

Teodoro: y con asombros la tierra,
me detienen, pero en vano:
que piratas y sirenas,
bandoleros y peligros,
más que me asustan, me tiemblan
(vv. 1609-1613)

Teresa: ¿Y ha sido cierta
la resolución que tuvo
el bandolero?

Marcelo: ¡Hay tal mengua!
¡Que me echase los azotes
(Dios se lo pague) en galeras!
(vv. 1639-1643)

Para Doménech faltaría la explicación a los azotes, que es la resolución a la que alude Marcelo.

531 Basándose en esta teoría y en el propósito de reconstruir la desaparecida *Quien más miente, medra más*, en la adaptación que Doménech hizo para la representación de *Los empeños del mentir* en 2002, en el marco del Festival de Teatro Clásico de Almagro, y que dirigió Ignacio García, se eliminó la relación de Nördlingen y, en su lugar, se añadió otra en la que don Luis de Vivero y el criado Teodoro se ven asaltados por unos bandoleros catalanes (tal y como consideran Doménech y García que debió ocurrir en la obra original). Entre los bandoleros pusieron a Juan Serrallonga, a quien otro ingenios de la época ya le habían dedicado comedias. También tomaron situaciones y versos de *Los bandos de Barcelona* de Rojas, de Coello, de Vélez... para dar coherencia a la pieza. Cabe decir que en *Los empeños del mentir*, en concreto en el tercer acto, hay referencias a los bandoleros de Cataluña (“Agarradle presto,/ que este el bandolero es,/ que nos robó en Cataluña”, vv. 2530-2532; y “¡Qué lindos son los ladrones/ en Cataluña!”, vv. 2554-2555).

deben reconstruirse usando la deducción, puesto que todas nacen de la improvisación y están enmarañadas en el enredo. Así, por ejemplo, cuando Elvira descubre las mentiras de Teodoro y Marcelo, Teodoro aún intenta revivir su embuste con un as que guarda bajo la manga: hacerse pasar por un conde, un tal Fabio Vitoldo, el cual, para dar mayor credibilidad a su disfraz, será invitado, ante la admiración de la familia Tello, por un criado a asistir a unas fiestas en las que se van a interpretar dos grandes comedias⁵³². En ninguna parte se muestra cómo los embusteros solicitan a ningún criado externo que se haga pasar por el de una casa ilustre para convidarles a un gran evento, pero sí se puede intuir, puesto que forma parte de ese “atiéndeme a la maraña,/ que aún tiene vida” (vv.2339-2340). Así pues, es una escena que, además de introducir una breve mención a las fiestas en las que se enmarca *Los empeños del mentir*, sirve para reforzar una mentira que se ha desmontado ya dos veces y que, de nuevo, vuelve a arrancar, por lo que necesita más elementos que la sustenten⁵³³. De la misma forma, se podría entender que esos supuestos bandoleros (inventados) que azotaron a Marcelo en esa vuelta a Madrid, después de que su amo librara la batalla de Nördlingen, no son unos nuevos personajes, sino que son esos mismos a los que Teodoro, cuando estaba interpretando el papel de criado, acusa de haberle robado las joyas y el retrato de Doña Elvira, y que don Diego, preso del miedo (al que aluden varios personajes a lo largo de toda la comedia) y desorientado por lo rápido que suceden los hechos, relaciona erróneamente con los

532 *Teresa*: Un criado de palacio
busca al conde mi señor.

(*Vase.*)

Marcelo: ¿Hay embeleco mayor?

Teodoro: ¡Hola!

Marcelo: Querrán muy despacio
que entres en las fiestas.

Marcelo: ¡Que
entre el criado!

(vv. 2431-2436)

533 También representa que el Almirante de Castilla viene a buscarlo para que lo honre con su presencia:

Teresa: Señor,
de parte del Almirante
un recado.

Teodoro: Este es cuadrilla.

Criado: El Almirante...

Teodoro: En Castilla
gran cosa, pase adelante.

Criado: ... suplica a vuesañoría
luzga su cuadrilla, entrando
con él.

(vv. 2490-2497)

bravos que lo citaron⁵³⁴, con un falso papel, a un desafío. Unos bravos que, tal y como muestra el texto, es imposible que tuvieran ocasión de robar nada, pues

Teodoro: ¿tres a solo un caballero?
(Meten mano y huyen los valientes).
Bravo 2: ¡Huyamos!
Bravo 1: ¡Y yo el primero!
 (vv. 195-196)

Sin embargo, en ese momento, a los embusteros ya les va bien que don Diego crea que esos bravos han sido los ladrones, ya que, por un lado, les servirá para justificar el hecho de no llevarlo encima, pues “supuestamente” don Diego ha presenciado el robo, y, por otro lado, conseguirán que don Diego se sienta en deuda con ellos, puesto que mediaron en su defensa.

Teodoro: Agarradle presto,
 que este el bandolero es,
 que nos robó en Cataluña,
 (vv. 2530-2532)

Marcelo: ¿Tratóme el ruin caballero
 mejor a mí en Cataluña?
 (vv. 2597-2598)

No obstante, cuando Teodoro explique su experiencia en Nördlingen, volverá a referir a unos bandoleros que, como apunta Marcelo en su conversación con la criada, lo han zarandeado. Entre esos ladrones iría el ladrón que identifica Teodoro ante don Diego: don Luis de Vivero que, a su vez, se relaciona con el ladrón de las joyas y del retrato de doña Elvira. Lejos de cuestionarlo, don Diego, embaucado por las mentiras de sus nuevos amigos, ni se acuerda de que, en un principio, había considerado a los bravos como autores del robo, como tampoco recuerda que es por ese motivo por el que se siente tan agradecido con Teodoro y Marcelo. Así pues, más que tratarse de una incoherencia textual, debido a la despreocupación, despiste o a una mano ajena, pienso que forma parte del juego de embustes que configura la comedia y que ayuda a poner todavía más en evidencia la necedad de don Diego, el cual, como torpe confiado, toma como certeras incluso

534 *Don Diego:* Descuido ha sido notable
 por haberme hallado en medio.
 Que os reportéis os suplico. (vv. 418-420)

Esto es lo que don Diego dice a Marcelo cuando finge estar airado por la pérdida del retrato.

Teodoro: Con las joyas y los dijes
 de balajes y el espejo
 de topacios y el carbuncho
 al tope y los camafeos
 el retrato me quitaron.
 (vv. 406-410)

Marcelo: ¿El retrato? ¡Vive Dios,
 que después que te haya muerto,
 aún tendrá sed de venganzas
 mi ardiente amable deseo.
 (vv. 414-417)

aquellas mentiras que fácilmente podría detectar por la presencia de importantes y evidentes flecos e incongruencias que el espectador sí es capaz de identificar rápidamente. Es por este motivo, por una fe ciega y sin sentido, por el que don Diego acaba resultando un personaje ridículo e irrisorio.

Sin embargo, esto no quiere decir que Hurtado no tomara material de una pieza propia preexistente y que lo utilizara para *Los empeños del mentir*. Algunos críticos, como Davies⁵³⁵, apuntan que hay referencias históricas y textuales que reflejarían diferentes periodos de escritura, puesto que, además de la mención a la batalla de Nördlingen, que enmarcaría la comedia no antes de septiembre de 1634, se habla de otro hecho que la inscribiría entre 1633 y el invierno de 1634, meses antes de que se tomara con éxito Nördlingen: la muerte de Pedro Tello en las victorias del FERIA⁵³⁶.

Esto justificaría posturas como la de Crespo que defienden que Hurtado podría haber recibido el encargo de hacer una comedia para una fiesta en la que se celebraría el triunfo de las tropas imperiales en la Alsacia (principios del 1634) y que, con la posterior batalla de Nördlingen,

535 “The objection that this may have been a set piece introduced into a previously existing text is answered by the fact that incidental reference is also made to the subsequent campaign: <Don Pedro Tello,/ que agora murió en Alsacia,/ cuyo nombre, y cuyo acero/ fue gran parte en las victorias/ del FERIA> (*Fénix*, 260). The Duke of FERIA had been in command of the Spanish troops along the Rhine in the winter of 1633-1634, when there was skirmishing with the French in Alsace: he died in January 1634” (Davies, 1971:108).

536 Se refiere a la toma de la ciudad suiza de Rheinfelden, situada sobre el Rin, en 1633 por parte de los tercios españoles (Ejército de Alsacia) comandados por el III Duque de FERIA (1587-1634, Gómez IV Suárez de Figueroa y Córdoba, III duque de FERIA entre 1607 y 1634, II marqués de Villalba entre 1604 y 1634), gobernador de la Lombardía española, en el marco de la Guerra de los Treinta Años, que dejó a los españoles dueños de la línea de comunicación entre Constanza y Basilea. Felipe IV envía a su hermano al revoltoso Flandes (recurre a él, a pesar de su inexperiencia en el campo de batalla, porque Ambrosio Spínola se encuentra enfrentado a Olivares) tras la muerte de Isabel Clara Eugenia, la cual gobernó, en nombre de España, los Países Bajos meridionales hasta 1633, con el fin de que sosegara y gobernara. A esta empresa se uniría el Duque de FERIA, cuya misión real era llevar a la Alsacia a su ejército a controlar el Rin y, por lo tanto, a facilitar al recién fundado ejército del cardenal-infante Fernando cruzar el camino español hacia Flandes. Para esta misión, Gómez IV Suárez llevó un ejército formado por unos 20000 hombres que debía llegar antes que los protestantes de Horn a la Alsacia. Con este fin, fue por Val-telina hacia el sur de Alemania y empezó a reestablecer la influencia de los Habsburgo por el lugar. Antes de llegar a Estrasburgo, consiguió tomar tres de los cuatro puentes situados sobre el Rin. El cuarto y último también logró conquistarlo en la famosa toma de Rheinfelden (duró cuatro días, del 13 al 17), en la que los suecos huyen despavoridos ante el implacable ejército de Duque de FERIA (el cual había destacado a 500 croatas para que se encargaran de los cobardes espantados. Los croatas fueron una especie de mercenarios que se aprovecharon de la situación política para sacar beneficio económico). El día 18 el Ejército del Duque de FERIA hacía su entrada en la Alsacia, con lo que, poco a poco, se estaba volviendo a hacer seguro el camino por Alsacia. No obstante, la tranquilidad duró poco, debido a la intervención de los franceses que provocaron que el Duque y su ejército tuvieran que exiliarse a un lugar seguro. Las duras condiciones meteorológicas en ese exilio diezmaron a la tropa de tal manera que gran parte murió, incluido su general a principios de 1634. Cabe decir que corre una leyenda que dice que Olivares, celoso de los triunfos y méritos del Duque, mandó envenenarlo, mas no se ha dado como verdadera.

en la que la Monarquía Hispánica salía otra vez victoriosa, tuvo que añadirle la relación que explica Teodoro, por lo que el añadido se situaría a finales del mismo año.

2.7.4. La mentira: una lacra social convertida en un camino hacia el éxito

La mentira, asunto que se vislumbra ya desde el título de la obra, *Los empeños del mentir*, será el eje vertebrador de todas las acciones de esta pieza teatral mendoziana que, entre otras cosas, es una radiografía social de los tiempos de Hurtado y, más concretamente, de los vicios que debían remediarse. Entre esos vicios se encontraban la mentira, el engaño, la hipocresía y el juego de apariencias del que participaban unos cuantos que, en condiciones desfavorables, era conscientes de que una posibilidad de mejora de su estatus, por aquellos días, podía depender del buen ejercicio del embuste. En la obra de Hurtado, esos cuantos que manejarán la superchería y que serán reflejo de ese mal que abunda en la Corte, son los personajes que abren la pieza, Teodoro y Marcelo, dos personajes que Hurtado propone como contramodelos del buen hacer.

Marcelo: Ya que en Madrid estamos, ¿qué ejercicio tomaremos los dos?

Teodoro: Sea un oficio,
entre noble y mecánico.

Marcelo: ¿Qué? Escuderos.

Teodoro: Ese es muy ocupado. Ea, embusteros ha de ser.

Marcelo: Es oficio peligroso.

Teodoro: Siempre le he visto culpas de dichoso.

(vv. 112-117)

Desde un primer momento, Teodoro apostará por el «oficio» de embustero, el cual describe como «dichoso», pues bien sabe que, económicamente hablando, es de los más fructíferos. De hecho, lo considera el medio, «la senda que nos lleva, entretenida,/ más que a no buen vivir, a buena vida» (vv. 128-129). Por este motivo, convencidos de ello, Marcelo y Teodoro pactan ir al unísono en sus mentiras, apoyarse el uno al otro en todo momento para dar credibilidad a sus embustes, puesto que solo de esta manera podrán alcanzar sus propósitos pecuniarios:

Teodoro: Siempre estarás conforme, siempre atento
a cuanto yo dijere:
jurarás cuantas cosas yo mintiere.

(vv. 130-132)

Marcelo: Haré verdad las cosas que tú sueñas
y mentiré por señas.

(vv. 137-138)

Solo confiando el uno en el otro, secundándose mutuamente, así como hizo, aunque, salvando las distancias, con fines mucho más dignos, el pueblo de Fuenteovejuna (el cual mostró cómo la unión hace la fuerza y logra imposibles), es posible el éxito.

Teodoro: Abrázame, ¡oh Marcelo!, que yo fio
 que ha de ser este pueblo tuyo y mío. (vv. 143-144)

Con este pacto y con la autodenominación de mentirosos de los personajes arranca la obra y el primero de los múltiples e infinitos embustes que articularán la comedia.

Marcelo: Vengo en él, y el primer embuste sea
 que, habiendo pura pata, que llamamos,
 venido tantas leguas, nos calzamos
 las espuelas, que estoy escrupuloso
 de hacer divorcio de las Judas botas,
 que descazallas es gran desatino,
 si no hay también vicarios del camino. (vv. 118-124)

Fingirse hombres que andan a caballo será el primer engaño que tramarán, pues, en una sociedad, como la barroca, regida por las apariencias, se hace *conditio sine qua non* parecer un caballero, un hombre de bien, si existen pretensiones de relacionarse con los sectores sociales acomodados. Esta lección, que tienen bien aprendida los rufianes Marcelo y Teodoro, es la que los incita a «divorciarse», en un sentido figurado, del hábito que delata su vida pobre («Salen Teodoro y Marcelo de camino, con botas y sin espuelas», Acot., p.273) y la que los impulsa a deshacerse de las «Judas botas», que, traicioneras, no guardarían su secreto y les imposibilitarían llevar a cabo sus planes; y a calzarse esas espuelas que denotarían, aunque no lo posean, ese poder adquisitivo que les permitiría codearse con la flor y nata de la sociedad, a la vez que ascender económica y socialmente a través de posibles matrimonios interesados. Esta importancia del hábito, reflejo de la suma repercusión que tienen las apariencias en la sociedad barroca, es tratada también en otras comedias de Hurtado. Así, por ejemplo, en *Cada loco con su tema*, Hernán, conocedor de las convenciones sociales madrileñas, intentará convencer a su sobrino el Montañés de que debe cambiarse el hábito de camino (habitualmente relacionado con un escaso poder adquisitivo y, por tanto, con una apariencia poco deseable) antes de presentarle a sus hijas, pues sabe bien que, como mínimo Leonor, que quiere para sí un hombre que ande a caballo y que, por consiguiente, le dé una vida acomodada, lo despreciará, ya de antemano, por su vestimenta, ya que esas ropas no son propias de un caballero adinerado. Y es que, lejos de valorar el interior, las gentes del XVII se quedan en lo superficial y son incapaces de ver que bajo un hábito poco atractivo se encuentra un

ser admirable y noble en el sentido más estricto de la palabra, como el que representa el Montañés. Como hombre con valores a la antigua usanza (valores medievales, de la época del Cid, a los que se propone retornar), el Montañés se niega a ceder a esa hipocresía social que rige la sociedad del siglo XVII y que le recomienda su tío Hernán, y decide no cambiar su imagen; no obstante, el sobrino de Hernán es un caso excepcional, puesto que lo que abunda en la sociedad son los hombres y las mujeres cuya vida se basa exclusivamente en las falsas apariencias. De ello deja innumerables ejemplos la literatura. Así, verbigracia, en el *Lazarillo de Tormes*, el escudero «que iba por la calle, con razonable vestido, bien peinado» (2006:63), era, en realidad, un hidalgo empobrecido que vivía en una lóbrega casa, que, a duras penas, tenía un pedazo de pan que meterse en la boca y que arreglaba con harapos lo que quedaba de su saya y jubón de hidalgo para seguir emulando lo que ya no era en la calle ante las gentes. Así pues, el mentir, el aparentar lo que no se es, era el *modus vivendi* del siglo XVII y, por tanto, formaba parte del contexto histórico-social en el que nace *Los empeños del mentir*, obra que no deja de ser, y, más aún teniendo en cuenta a su autor, Hurtado de Mendoza, el reflejo social de una época.

Teodoro y Marcelo no representan a esa capa de la sociedad de orígenes pudientes empobrecida, sino que, más bien todo lo contrario, pues son dos «pícaros» que viajan a Madrid en busca de mejorar su condición social y, para ello, recurren a la astucia y a los procedimientos ilegítimos que sean necesarios, como el engaño o la estafa, para alcanzar su fin. Este camino hacia el ascenso social, del que deja constancia la novela picaresca, con la que, aunque sea de soslayo, se emparentan los personajes mendozianos mencionados, está muy arraigado a la sociedad barroca y es el sistema mediante el que Teodoro y Marcelo pretenden cambiar positivamente su vida. El embuste reiterado y la creación de personajes acorde a las necesidades de cada instante serán los recursos primordiales que utilizarán para su propósito. Y es que, como si de dos actores se tratara, Teodoro y Marcelo adoptan la máscara, si se me permite hablar en términos de la *Commedia dell'Arte*, que más conviene, que más les interesa y que más agradecería a la persona que tienen delante y de la que quieren sacar beneficio.

Don Diego: trató más con gusto nuestro,
 en Nápoles de casalla
 con un don Luis de Vivero.
 Pidió un retrato de Elvira,
 y enviámosle pequeño
 en una carta... (vv. 353-358)

Marcelo: (*Aparte.*) (Aquí me marido yo,
 en este don Luis me vuelvo. (vv. 362-363)

Marcelo: Don Luis de Vivero (¡ah, triste!),
 soy, más no soy, que no tengo

Marcelo se hará pasar por Don Luis de Vivero y, como se verá más adelante, Teodoro, por su criado.

Teodoro: Señor...
Marcelo: Saca el retrato, grosero. (vv. 392-393)

Una vez ambos han adoptado estos papeles y han entrado en sus personajes, todo lo que digan y hagan a partir de ese momento irá en función de lo que agrade al espectador que, siguiendo con el símil teatral, sería don Diego, el cual, según la intención y el pensamiento de Teodoro y Marcelo, les pagará si su actuación resulta convincente y de su agrado con algo mucho más valioso que unos reales o maravedíes: con el honor de casarse con su hermana doña Elvira de Guzmán, cosa que les brindaría el éxito que andaban anhelando. No obstante, este comportamiento teatral de los personajes, no nos debe sorprender, pues en una sociedad como la del siglo XVII, volcada al exterior, en la que todo el mundo estaba sometido a unas convenciones y, por tanto, tenía asignado un papel que debía representar ante los demás⁵³⁷, no es de extrañar que, en una comedia, que no deja de ser un *speculum vitae*, se refleje este modo de actuar y de entender la vida.

Cosmovisión que engarza con la idea del *theatrum mundi*⁵³⁸, la cual, aunque ha llegado a nuestros días, básicamente, a través de la obra calderoniana *El gran teatro del mundo*, con la que se llevó al *culmen* esta imagen, sus raíces yacen en la Antigüedad, pues esta metáfora ya se puede rastrear, tal y como refieren estudiosos como Curtius o A. Vilanova, en los filósofos pitagóricos, en *Las Leyes* o el *Filebo* de Platón⁵³⁹, o en los estoicos, más concretamente, en las *Epístolas morales a Lucilio* de Séneca y el *Enquiridión*⁵⁴⁰ de Epícteto.

537 Todos los tipos sociales tenían un comportamiento a seguir, aunque no se adecuara a la verdadera forma de ser, establecido por la ley del decoro que, a su vez, dependía de la ley del monarca absoluto, al que se le consideraba el representante de Dios en la Tierra.

538 Metáfora existencial de la vida como teatro.

539 Según Curtius, las mencionadas obras de Platón contienen el germen de la idea de que el mundo es como un teatro en el que cada ser humano lleva a cabo un papel que ha sido determinado por Dios. También destaca la particular influencia que tuvo en dicha imagen el *Policraticus* de Juan de Salisbury (siglo XII), ya que considera que esa metáfora llega a la Edad Media a través de dos vías distintas: la pagana y la cristiana.

540 Epícteto es fundamental en la difusión de la imagen *theatrum mundi* en el Renacimiento europeo y, según apunta Muñoz-Alonso López, su influencia será importante en el establecimiento de la metáfora del Gran Teatro del Mundo “por su fatalismo determinista que considera a los hombres como actores de una comedia a los que el autor ha asignado e impuesto un papel. Tal concepción estoica trasladada al cristianismo trae consigo la identificación del autor con Dios, que pasa a ser quien asigna el papel que

Pero, ¿cómo penetra este tema en la literatura del siglo XVI? Algunos especialistas apuntan que fue gracias a la labor de asimilación que Erasmo hizo de las *Epístolas* de Séneca⁵⁴¹ y de los *Diálogos*⁵⁴² de Luciano de Samosata. De hecho, en el *Elogio de la locura*, con clara influencia de los autores acabados de mencionar, Erasmo muestra la vida de los mortales como una comedia en la que los papeles que representan son disfraces que desaparecen cuando lo determina el director o Fortuna.

Todos estos pensamientos filosóficos se difunden por toda Europa y dejan su huella en la cultura de la época⁵⁴³. En España, tal y como hace constar Muñoz-Alonso López, se rastrea el tópico *theatrum mundi* desde el siglo XVI: en el *Crotalón*⁵⁴⁴, en la *Diana enamorada* de Gil Polo, en el *Examen de ingenios* de Huerta de San Juan, en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán... Sin embargo, como apunta A. Valbuena Prat, es en el siglo XVII cuando el tópico adquiere mayor importancia, uso y perfeccionamiento gracias a la difusión que hace Quevedo de dicha metáfora en su libro *Epicteto y Phocilides en español con consonantes, con el origen de los estoicos y su defensa contra Plutarco y la defensa de Epicuro contra la común opinión* (1635), obra en la que convierte “la alegoría estoica de la vida como una comedia a la concepción cristiana tal como se manifestará en Calderón” (Muñoz-Alonso López, 2005:308). En palabras de Quevedo, extraídas de su traducción del *Enquiridión o manual* de Epicteto:

No olvides que es comedia nuestra vida
y teatro de farsa el mundo todo
que muda el aparato por instantes
y que todos en él somos farsantes;
acuérdate que Dios, de esta comedia
de argumento tan grande y tan difuso,
es autor que la hizo y la compuso.
al que dio papel breve,
solo le tocó hacerle como debe;
y al que se le dio largo,
solo el hacerle bien dejó a su cargo.

cada ser humano tiene que representar en el escenario que es el mundo.”, Muñoz-Alonso, 2005:307.

541 Como apunta Muñoz-Alonso López, en Séneca, “se pueden encontrar dos sentidos complementarios para el símil de la vida como una comedia. Por un lado el que se refiere a su brevedad. Por otro, el que compara las riquezas y dignidades del mundo con el disfraz de los comediantes. Es sin tales disfraces como hay que valorar verdaderamente a un hombre. Es una interpretación que tendrá una gran influencia en Luciano y Erasmo”, 2005:307.

542 En sus *Diálogos*, Luciano critica las dignidades y vanidades del mundo.

543 Así, por ejemplo, el lema del teatro de Shakespeare, *The Globe*, dice “*Totus mundus agit histrionem*” y en el monólogo “*As you like it*” se compara el mundo con un escenario.

544 Diálogo datado entre 1552-1553.

Si te mandó que hicieras
la persona de un pobre o un esclavo,
de un rey o de un tullido,
haz el papel que Dios te ha repartido;
pues solo está a tu cuenta
hacer con perfección el personaje,
en obras, en acciones, en lenguaje;
que al repartir los dichos y papeles,
la representación o mucha o poca
solo al autor de la comedia toca.

Sin embargo, otros autores consideran la obra *Comedia intitulada Doleria* (1572) de Pedro Hurtado de la Vera el verdadero precedente de Calderón, ya que es la primera vez en la que Dios aparece como autor de una obra teatral llamada mundo. No obstante, muchas otras piezas de la época, por su temática, pudieron servir de inspiración a Calderón para su *Gran teatro del mundo: Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, ya que es la primera obra en la que se representa el tema del teatro del mundo, o *El Criticón* de Baltasar Gracián, donde se habla de un mundo escenario que es fuente de engaños. De ese concepto de “mundo como fuente de engaños” es del que, muy seguramente, debió beber Hurtado para escribir *Los empeños del mentir*, y es que en su comedia en ningún momento se dice, ni explícita ni implícitamente, que los personajes (Teodoro y Marcelo) actúen, en el doble sentido de la palabra, movidos por algún Dios, en cambio, sí como actores de un escenario llamado mundo (regido por las apariencias), en el que buscan desempeñar su mejor papel para poder sobrevivir. Un papel improvisado, como el que interpretarían los actores primigenios (como Lope de Rueda o los de las compañías de la *Commedia dell’Arte*), cuyos actos dependen de lo que les reclame el espectador, que, en este caso, es Don Diego, pues solo si agradan o, mejor dicho, convencen sus disfraces, podrán aspirar a obtener el ansiado premio: un matrimonio con una mujer pudiente que les encumbrará socialmente. Pero hay más. Como en ese incipiente teatro ambulante encabezado por Lope de Rueda, Teodoro y Marcelo no representan un papel premeditado o inventado *ex nihilo*, sino que aprovechan las palabras de su espectador (don Diego que, ingenuo, ignora que está asistiendo a una interpretación teatral y que, de alguna manera, está siendo el director de la comedia que está degustando: *Diego*: “Y dudar lo yo,/ señor don Luis, ¿cómo puedo?”, vv. 380-381) y el conocimiento de lo que le gustaría presenciar para escribir su guion y encarnar al personaje que más les beneficie en su propósito.

Teodoro: (Darme quiero
prisa, porque en la maraña
le quiere encajar Marcelo). (vv. 315-317)

Teodoro: por todas sus coyunturas

está brotando embelecós). (vv. 326-327)

Marcelo: (Esto es mentir a dos tengos).

Teodoro: (Por mentiroso de ayuda
me traen por Dios cual perro:
¡Oh, mentiras venturosas!
¡Qué dicha es mentir más presto!). (vv. 373-377)

Teodoro: quiero mentir a su trote). (v. 450)

En estos apartes, Teodoro y Marcelo hacen cómplice al, ahora sí, espectador real de la comedia de sus propósitos y dejan en evidencia que, en todo momento, son conscientes de que están interpretando un papel, que no actúan conforme a su condición social y que, por tanto, están mintiendo, tal como habían acordado a su llegada a Madrid con el fin de mejorar económica y socialmente. Para ello, evidentemente, utilizarán como arma el embuste. Ahora bien, la mentira utilizada y a quién engañar eran incógnitas que resolverían sobre la marcha, es decir, las dejarían en manos de la improvisación. Una improvisación que se activa rápidamente al encontrar la más mínima oportunidad de desempeñar un papel con el que lograr su cometido principal a su venida a la villa madrileña:

Marcelo: Toca embestir, que cayóse
la mentirilla en el cuento,
como la sopa en la miel. (vv. 306-308)

El encuentro, totalmente espontáneo, con don Diego es lo que activará la puesta en escena de los dos pícaros que, paradójicamente, socorren a don Diego cuando dos malhechores sin “máscara” pretenden estafarle:

Bravo I: si vusté tantas sembró
pintas, y el naípe le dio
una cosecha tan rica,
desabroche ya esta mano
con los amigos (vv. 167-171)

Don Diego: Madrid no ha visto jamás
término tan descortés,
si ya una dicha no es
ganar un peligro más. (vv. 178-181)

Don Diego: fingiendo
un papel de desafío,
firmado de nombre ajeno,
al campo (¡qué gran bajeza
es decirlo!) con su enredo
me sacan, y en él me piden,
retóricos y molestos,
que tributario les sea
de mis ganancias. (vv. 251-259)

Don Diego: ¡pícaros estafadores! (v. 186)

Además de dejar en evidencia, a través de una sutil crítica, los cambios sociales que está sufriendo Madrid desde la llegada de la Corte (crece la delincuencia y el número de malhechores y

De esta forma Teodoro no tendrá que desvelar su verdadera identidad y le dará tiempo comprobar si Diego puede ser la víctima de la que sacar provecho que andaba buscando. Víctima que se acaba confirmando tras la explicación que hace Don Diego de su vida, explicación cuya información utilizará Marcelo para trazar el engaño que beneficiará a los dos amigos.

Marcelo: ¿Don Pedro Tello murió?
 ¿Don Pedro? ¡Válgame el cielo!
Teodoro: Quiero, ¡oh válgame yo!, y todo.
Don Diego: ¿Le conocisteis, amigo? (vv. 310-314)

Este es el hilo a partir del cual los dos extranjeros (de fuera de la Villa) tirarán para hilvanar sus mentiras. Unos embustes que, encadenados, darán pie a otros y a otros y así hasta el infinito, sumiendo la acción de la comedia en esa espiral sobre la que se cimienta el pensamiento barroco. Y es que, como apuntaba Deleuze, “El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues... curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito” (1998:12).

Esos pliegues y requiebros propios de la mentalidad del barroco y, por tanto, también de Hurtado de Mendoza, se manifiestan en el sinfín de mentiras que articulan *Los empeños del mentir*. Embustes que brotan de forma natural, que, lejos de ser preparados y madurados, nacen espontáneamente e irrumpen gracias a las ocasiones que brinda la casualidad a los engañadores Teodoro y Marcelo. Así, del inopinado encuentro con don Diego y de sus explicaciones sobre su alcurnia, se perfila el engaño sobre el que van a erigirse el resto:

Don Diego: trató más con gusto nuestro,
 en Nápoles de casalla
 con un don Luis de Vivero.
 Pidió un retrato de Elvira,
 y enviémosle pequeño
 en una carta... (vv. 353-358)

Marcelo: Don Luis de Vivero (¡ah, triste!),
 soy, más no soy, que no tengo
 sin don Pedro ser, ni vida. (vv. 368-370)

A partir de este instante, como si de un espectáculo de *improshow* se tratara, Marcelo y Teodoro aprovecharán cada palabra e información que les proporcione don Diego (que, siguiendo el símil propuesto, adoptará el papel de ingenuo espectador-creador de escenas) para construir la historia de los personajes que, desde ese momento, han pasado a interpretar.

Marcelo: Ya no es tiempo de encubrirme.
Teodoro, saca al momento
el retrato. (vv. 386-388)

Teodoro: Señor...
Marcelo: Saca el retrato, grosero.
¿Encomendéte otra cosa?
¿Trájetete para otro efecto?
¿Sacó otra joya de Italia,
ni otra reliquia mi pecho?
Sácale luego.

Teodoro: Señor...
Don Diego: Él le ha perdido, y yo veo
maravillas y milagros.
Marcelo: ¡Dame aquí el retrato luego!

(Anda tras él y Teodoro se esconda en Don Diego.)

Teodoro: Cazadores pretendientes,
indianos casamenteros,
vuestra infinita mentira
se me revista en el cuerpo.
Con las joyas y los dijes
de balajes y el espejo
de topacios y el carbuncho
al tope y los camafeos
el retrato me quitaron. (vv. 392-410)

Como se puede observar, Marcelo ya no es Marcelo, sino que es el tal don Luis de Vivero, ese apuesto napolitano con quien se pretendía casar a doña Elvira, y Teodoro tampoco es ya ese hombre de camino, con botas y sin espuelas (p.273), sino que se ha ensalzado criado del italiano. Alienados, aunque parcialmente, pues nunca pierden de vista su verdadera identidad, esa que no puede irrumpir, que deben esconder, pero que, a la vez, deben utilizar (sobre todo, esa capacidad innata de mentir), por el alma de sus personajes inventados; hacen lo imposible para que todas sus falacias tengan sentido, encajen y no chirrien a don Diego, pues saben que nada puede fallar en el engranaje que conforma la mentira, ya que cualquier incoherencia podría desvelar la verdad y echar por tierra su plan. Ya lo dice el refrán: “Se pillan antes a un mentiroso que a un cojo”.

Por eso, cuando don Diego menciona el retrato y Marcelo, metido en el papel de caballero enamorado, insta a su supuesto criado a que le acerque el retrato de doña Elvira, retrato que, evidentemente, no tiene en su poder, Teodoro se ve obligado a improvisar explicaciones creíbles y factibles que justifiquen que no lo tenga como, por ejemplo, que lo perdió en esa trifulca con los bravos en la que tanto Marcelo como Teodoro intervinieron para defender a don Diego. Este engaño, en el que, a través del ingenioso humor que caracteriza a las comedias de Hurtado de Mendoza, Teodoro confiesa al ingenuo don Diego lo que verdaderamente son tanto Marcelo como

él (“Cazadores pretendientes,/ indianos casamenteros,/ vuestra infinita mentira/ se me revista en el cuerpo”), le sirve a Teodoro para explicar por qué no tiene el retrato; pero, por otro lado, también lo utiliza para obligar, de alguna manera, a mediar por su persona a don Diego, al cual hace, de forma indirecta, culpable de esa pérdida ante un Marcelo que, como amador, fuera de sí por la supuesta falta de respeto a la “reliquia” que guardaba la imagen de su amada⁵⁴⁶, lo ha amenazado de muerte por el descuido cometido:

Marcelo: ¿El retrato? ¡Vive Dios,
 que después que te haya muerto,
 aún tendrá sed de venganzas
 mi ardiente amable deseo!

Don Diego: Descuido ha sido notable
 por haberme hallado en medio.
 Que os reportéis os suplico. (vv. 414-420)

De esta manera, el hábil Teodoro también se asegura estar presente en el momento en el que se cobre el botín que Marcelo y Teodoro pretenden conseguir con el triunfo de su mentira, así como poder seguir siendo el falso criado y el compinche de trazas de Marcelo, pues es consciente de que este, que debía exagerar su personaje de amante ofendido para ser convincente, como amo enamorado, se vería obligado a castigarle, a deshacerse de él y a alejarlo (*Marcelo:* “Teodoro, vuélvete a Italia”, v. 428) por haber cometido un error tan imperdonable como es perder la imagen de su amada. Actitud castigadora que tenía que evidenciar todavía más si cabe ante don Diego, miembro de la familia de la dama, para hacerle creer que sentía verdadero amor e interés por su hermana. Así pues, atendiendo a los códigos de la época, tan solo don Diego podía, desde su posición aventajada, hacer, de la misma forma que pide que lo excusen, que perdonaran a Teodoro. Por eso, este, aprovechándose del miedo que bien sabe que los bravos sembraron en don Diego, se las ingenia para que la balanza se incline hacia el perdón.

Don Diego: Por hacerme a mí merced,
 y por su bizarro aliento
 en la pendencia pasada
 se ha de quedar. (vv. 434-437)

Marcelo: Las cartas que a la partida
 me dio para mis conciertos,
 para vos y vuestra hermana,
 reconocido os lo dejo.
 Saca, Teodoro, esas cartas...
Teodoro: (Que está endemoniado pienso,
 quiero mentir a su trote).

⁵⁴⁶No es casual el uso del término “reliquia”, pues, muy seguramente, con este vocablo Marcelo pretendía otorgar, como los amantes literarios enmarcados en los tópicos de la *religio amoris* y de la *donna angelicata*, un carácter divino a doña Elvira.

Marcelo: ¡También me hurtaron el pliego!
 ¿Eso más?
 Don Diego: No hay que hacer caso
 de lo escrito, que ya iremos
 adonde más que papeles
 harán sentir ojos bellos.
 Venid y descansaréis. (vv. 444-456)

Teodoro: Sin duda tuvo
 en la pendencia gran miedo. (vv. 466-467)

Por otro lado, cabe comentar el efecto adictivo de la mentira. Como hace notar en estos versos Teodoro, Marcelo, imbuido por el enfermizo mundo de los engaños, lejos de contentarse con autodenominarse falsamente don Luis de Vivero de Nápoles y con poner en un compromiso a Teodoro con el tema del retrato, sigue inventando mentiras, esta vez innecesarias, como la pertenencia de unas supuestas cartas de los tratos con don Tello para acabar de concertar el matrimonio con doña Elvira, que desconoce don Diego y que, en lugar de ayudar, ponen en riesgo esas falacias que ya habían sido tomadas como ciertas. Y es que Marcelo, perdido entre sus embustes y animado al ver que todo convence a don Diego, el cual no cuestiona nada, pierde de vista los límites de la mentira y comete torpezas que, en lugar de asegurar el enredo, lo ponen en entredicho. De ahí que Teodoro, que se percata de que Marcelo está desbocado, sutilmente, le llame la atención:

Marcelo: ¡De esposo embisto!
 Teodoro: ¡Ata la chanza! (vv. 651-652)

Descontrol en el mentir que no es exclusivo del Marcelo de *Los empeños del mentir*. Y es que en muchas otras comedias barrocas se pueden encontrar personajes con un perfil embustero semejante. No obstante, esto no es algo que deba extrañarnos, pues la mentira es un asunto recurrente en el teatro del siglo XVII y un tema que, de alguna manera, engarza con esas ideas propias del pensamiento barroco que reflexionan sobre el difícil discernimiento entre lo que es real o invención, puesto que el engaño oculta la verdad e impide diferenciar qué es real y qué es ficción.

Juan Ruiz de Alarcón (1580-1639), por ejemplo, coetáneo de Hurtado de Mendoza, también trata este tema en su comedia *La verdad sospechosa*⁵⁴⁷, aunque su enfoque es muy distinto al que hace el autor de *Los empeños del mentir* en su pieza dramática. En el primer caso, Alarcón crea a un personaje que, por su forma de ser o carácter, no puede evitar inventar embustes; sin embargo, sus mentiras tienen una justificación: nacen fruto de un sentimiento tan noble como puede ser el amor.

547Escrita entre 1618 y 1621, antes de la muerte de Felipe III, a quien la dedicatoria supone vivo.

Y es que, como apunta la sabiduría popular, “aunque la mona se vista de seda, mona se queda”, y, del mismo modo que es inútil intentar ocultar la nobleza bajo un disfraz de villano, es una necesidad pretender solapar la rudeza, la ruindad y la miseria con una máscara de alta alcurnia, pues la esencia de las diferentes identidades siempre acaba reluciendo.

Elvira: No quiero saber su nombre,
mas vusted, seor gentilhombre,
tiene más talle de amo.
Dígame por vida mía,
vuesasted, si lo perdona,
¿y trae esta ruin personaje
el seor don Luis cada día?

Teodoro: Viene hoy de embozo.

Teresa: Es donaire.

Teodoro: Es de la gala el crisol.

Teresa: Nubes habrá para el sol,
mas no hay sombras para el aire. (vv. 739-749)

Como puede observarse, las féminas de la comedia, en contraste con el ridículo don Diego⁵⁴⁸, en el que parece no asomar la desconfianza, son capaces de intuir, a simple vista, que Marcelo no encarna al galán prototípico. Es más, una de ellas, Teresa, se atreve a decirle a Teodoro que le cuesta creer que Marcelo pueda ser amo de nadie (pues, más bien, parece todo lo contrario), ya que, lejos de estar interpretando a un hombre de rango y poder, como pretendía e irrisoriamente cree estar representando, Marcelo parece haber adoptado el disfraz de “ruin personaje”⁵⁴⁹ en esa intención duardiana de enmascararse para comprobar si la dama lo estima por él mismo, por sus bienes o por las convenciones. De hecho, esta es la justificación que Teodoro toma para la actitud de su supuesto amo, apoyándose en las palabras irónicas de la criada Teresa respecto a Marcelo, cuando ella lo acorralla y él intenta salirse por la tangente al ver peligrar el enredo. Sin embargo, de

548Personaje ridículo que no intuye que lo están engañando. Octavio de *Los riesgos que tiene un coche* también hace un papel similar.

549Y digo irrisoriamente porque, justamente antes de que se produzca este diálogo, el ridículo Marcelo, con una fe absoluta en sí mismo, regaña a Teodoro por no estar interpretando adecuadamente a su personaje:

Marcelo: Teodoro.

Teodoro: ¿Qué mandáis?

Marcelo: Hola,
como necio y descuidado
has de parecer criado
si dejas la criada sola.
En reverencias no estás
perito: mal las encajas.

Teodoro: ¿Cómo he de hacerlas?

Marcelo: Más bajas
cuando las fingieres más. (vv. 714-721)

nada le sirve a Teodoro la falsa confesión de un supuesto embozo de ruina de su “señor”, pues, en lugar de despejar dudas y de apartar la sombra del descrédito en Teresa, será motivo de burla, pues Teresa defenderá que los aires nobiliarios son esencia de la persona noble y, por lo tanto, es imposible ocultarlos bajo ningún disfraz, ocultación que lleva muy bien Marcelo. De este modo, Teresa deja clara su postura, que no es otra que el cuestionamiento de que Marcelo sea, como dice ser, un gran gentilhomme. En la misma línea, también le hará notar que se ha dado cuenta de que su señor no debe de ser tan señor cuando sus manos, lejos de ser finas, denotan haber trabajado. Es evidente que el engaño no está funcionando y que el recurso de escudarse en el uso de una máscara ruda, como medio para acercarse a la enamorada, para justificar lo poco caballeroso de Marcelo, resulta fallido, ya que, si Marcelo estuviera usando una máscara, hubiera intentado parecer humilde, hubiese actuado modestamente y no se hubiera presentado como un gran gentilhomme napolitano, premisas que no cumple ni por asomo, pues, justamente, hace todo lo contrario.

Lo secundan sus acciones y palabras:

Marcelo: Sentaos, oiréis de mi vida
pero estas botas primero
(la llaneza es maridable)
quitarme quiero.
(vv. 796-799)

Marcelo: Dejé Italia, esposa mía,
tan exhausta, que recelo
que en ella solo hallarán
suspiros de tafetán
y quejas de terciopelo;
(vv. 853-857)

Teodoro: ¿Qué haga mañana,
la Tigre o la Porcelana?
(vv. 871-872)

Marcelo: No estéis triste, Elvira hermosa,
que os traigo en quince baúles,
verdes, morados y azules.

Elvira: ¿Desdichada y codiciosa
también?

Marcelo: Muerta por sabello
estáis, y a serviros tanto
despejé a Italia de cuanto
es raro, es precioso y bello.
De un gran chamelote de aguas
de Persia, que se hace allá,
mil varas traigo, en que habrá
casi para unas enaguas.
De tela rica y luciente
cien piezas compré en Luca.
(vv. 822-835)

El hecho de mostrar las botas para que se vean las espuelas, de indicar la posesión de caballos (animal que simboliza poder adquisitivo) o de relacionar los regalos con los que pretende obsequiarla, reflejan la oscura intención de Marcelo, el cual, así como el ladrón cree que todos son de su condición, piensa que engatusará a Elvira haciendo alarde de lo ostentoso y recurriendo a las falsas apariencias, método de conquista muy habitual en la sociedad barroca y que Hurtado, en toda su dramaturgia, critica poniendo en evidencia a los personajes que lo llevan a cabo.

Así pues, Marcelo es la otra cara de la moneda de lo que representa el personaje de don Duardos, pues, mientras el galán de Gil Vicente valora por encima de todo el interior de las personas y su forma de cortejar nada tiene que ver con comprar al ser anhelado, sino que, todo lo

contrario, consiste en mostrarse humilde con el fin de asegurarse una correspondencia amorosa motivada por la inclinación hacia un alma noble y pura; Marcelo tomará el disfraz opuesto de don Duardos: el de adinerado. Plenamente consciente de que solo atraerá la riqueza y el éxito si finge ya poseerlos, Marcelo, lejos de vender una imagen de austeridad, se mostrará como un joven pudiente con el fin de poder concertar su matrimonio con una dama que le permita obtener la posición económica y social que quiere aparentar, pero que, en realidad, no tiene. Así pues, en Marcelo brillan por su ausencia los sentimientos amorosos puros. De hecho, no le interesan. Su único interés es enriquecerse y, para ello, utilizará la forma de enamorar más exitosa en la época, que no es otra que la de ofrecer, aunque sea falsamente, comodidades y riquezas que convengan de que es la persona adecuada para contraer matrimonio, postura ideológica impensable en otras épocas en las que las apariencias y el dinero no tenían la importancia que alcanzan en el barroco.

Basta recordar ese poema de Quevedo, *Poderoso caballero es don dinero*, en el que se refleja perfectamente ese cambio de mentalidad iniciado, como deja patente Fernando de Rojas en *La Celestina*, a finales del siglo XV y que culmina en el siglo XVII, para comprobar que la vara de medir al ser humano ha variado respecto a la Edad Media, pues, en lugar de valorar positivamente virtudes como la honestidad o el valor, lo que se aplaude y aprecia en los Siglos de Oro es el poder adquisitivo. Y es que, en la sociedad barroca, se han dejado atrás aquellos valores de antaño que focalizaban su atención en la nobleza y pureza del alma del ser humano, para centrarla en lo material y económico. Esta nueva actitud social es la que critican tanto Quevedo como Mendoza (amigos y colegas que, además de escribir obras conjuntas, se retroalimentan literariamente) y la que pone en evidencia, mediante la ridiculización, Hurtado en *Los empeños del mentir*. Aunque cabe decir que la censura a dicha conducta no es exclusiva de la comedia mencionada, ya que puede verse también en otras comedias mendozianas como *Cada loco con su tema*, pieza en la que se reprehende la actitud de Leonor, la cual busca un marido que le aporte comodidades; en la que aparece un personaje como Bernardo, que comenta el poder que otorga el dinero⁵⁵⁰ o en la que encontramos a don Luis, un indiano empobrecido que reclama casarse con la adinerada Isabel, aunque haya perdido sus riquezas, alegando que, de la misma manera que, según Hernán, el padre de la dama, él era buen pretendiente cuando disponía de posesiones en las Indias, ahora que le ha disminuido la hacienda, también merece la mano de su hija.

Volviendo al tema del engaño en *Los empeños del mentir*, huelga comentar la discusión con la que finaliza el primer acto de la comedia:

550“Un señor es de temer,/ que manda y no es importuno,/ que nunca falta a ninguno/ mil doblones que ofrecer”.

<i>Teodoro:</i>	Muy majadero has estado, y muy sin arte insolente, que en nada menos se miente que en un mentir demasiado. Y tras esto es muy injusto partido y gran tiranía, de ambos la bellaquería, y tuyo no más el gusto. (vv. 922-929)	<i>Marcelo:</i>	¡Criado no, ajustaos, que aquí acabó la farsa de vuestro engaño!
		<i>Teodoro:</i>	A voces quién eres digo. (vv. 939-942)

Tras haber visto la puesta en escena de Marcelo, Teodoro, como si de un crítico teatral se tratara, aprovecha para reprocharle a su compañero su mala actuación, pues ha estado sobreactuado, exagerado en su interpretación y, por lo tanto, ha puesto en riesgo la traza. Y lo dice con conocimiento de causa, pues ha podido hablar con otros espectadores, como puede ser Teresa, que le han transmitido lo poco convincente que ha resultado su representación. Así pues, en esta discusión de final de acto, en la que el *ego* de Marcelo se siente herido y en la que Teodoro le recrimina a su amigo, además de su pésima representación, la falta de consideración a su persona (pues, mientras él contribuye para que el enredo de Marcelo sea un éxito, este solo mira su propio beneficio), se evidencian las fisuras entre el dúo de embusteros y se anticipa el fracaso de la mentira de Marcelo, anticipos que son recurrentes en las comedias hurtadianas y que pueden considerarse uno de sus recursos dramáticos para la construcción de sus piezas teatrales.

El segundo acto se inicia igual que acaba el primero: con el enfrentamiento verbal entre Marcelo y Teodoro. Y es que a Teodoro le irrita ver cómo Marcelo, lejos de reconocer las desconsideraciones y los errores cometidos con su amigo, se muestra altivo; de ahí que tome la decisión de empezar a jugar las cartas del engaño en su propio beneficio y que opte por hacer uso de esas sutiles dudas que se ha encargado de sembrar, aprovechando la puesta en cuarentena de su señor por parte de las damas de la casa de don Diego, mientras hacía de criado.

<i>Teodoro:</i>	¡Vive Dios, que he de dar voces, ya vengo resuelto en esto! (vv. 946-947)	<i>Teodoro:</i>	En fin, no más que el embuste Conmigo has partido, haciendo de la amistad, tiranía, y de la igualdad, imperio. Cuerpo de Dios, haya gustos para todos, y campemos todos de bravos, de ricos, de nobles y de discretos. Yo he derramado por casa, con tal arte y tal ingenio.
<i>Marcelo:</i>	¡Advierte que nos perdemos! (v. 949)	<i>Marcelo:</i>	¿Qué has derramado?
<i>Teodoro:</i>	Tú duermes en cama ilustre y en generoso aposento reposas, y en casa todos más que huésped te hacen dueño. (vv. 962-965)	<i>Teodoro:</i>	Que soy.
<i>Teodoro:</i>	Que no es razón, ni es decente, ni es justicia, ni ha de serlo,	<i>Marcelo:</i>	¿Quién?
		<i>Teodoro:</i>	Don Luis de Vivero. (vv. 978-989)

que tú agora medres más
si yo no sé mentir menos. (vv. 1040-1043)

Como puede observarse, de nada le sirve a Marcelo, para mantener su embuste, intentar meterle miedo a Teodoro con perder lo poco conseguido con su engaño, pues, como no lo ha hecho partícipe de los beneficios y comodidades de sus logros, poco tiene que perder, así que decide iniciar un nuevo engaño, trazado íntegramente por él. No obstante, lo que definitivamente lo anima a urdirlo es la simpatía que sabe que ha despertado en las damas de la casa de la que quiere sacar beneficio y el conocimiento, gracias a su papel de criado inocente, de aquellos aspectos que podrían despertar la desconfianza femenina. Por lógica, el enredo de Teodoro se enfoca más hacia el éxito, ya que, como un caballo de Troya, se ha colado en la intimidad y en las confesiones de ese mundo al que quiere pertenecer, por lo tanto, conoce mejor que su airoso⁵⁵¹ compañero cómo acercarse a doña Elvira y ganarse a su entorno para lograr su mano.

Teodoro: he vertido diestramente
que oyendo a don Pedro Tello
de su hermana tan divinos
altos encarecimientos,
de que por testigo daba
un retrato, y que el espejo
y el pincel han sido siempre
dos lisonjas del silencio.
No fiándome a la fama,
ni a las pinturas, intento
examinar con los ojos
dudas que formó el deseo;
y que ya tan de cerca
he visto el valor inmenso,
la soberana hermosura,
el divino entendimiento,
me descubro y desembozo;
corriéndole el falso velo
al engaño
(vv. 1000-1018)

Teodoro: señas, noticias y cuanto
puede ayudar a este nuevo
engaño de los criados,
tengo copiado en el pecho;
traigo embuste gratisdato,
y hoy a resto y campo abierto,
que soy don Luis digo, tenga
mejor invención más precio.
(vv. 1020-1027)

Diego: Disfrazado y sin jardín
se fue a averiguar, primero,
que casarse, la belleza
de Elvira, el dote y la nobleza,
(vv. 1273-1276)

Es evidente que el embuste de Teodoro está más trabado que ese del que hasta ahora había sido copartícipe, seguramente, porque ha dispuesto de mayor tiempo para confeccionarlo que Marcelo, que lo improvisó en el mismo instante en el que conoció a don Diego. No obstante, a pesar de que uno ha gozado de mayor preparación y de que ha sido, en cierto modo, premeditado, ambos aplican la enseñanza del refrán “a la ocasión, la pintan calva” y aprovechan cualquier fleco, hilo del que tirar para urdir sus mentiras.

551 “Airoso” en el sentido de que se muestra con muchos aires, de que se le ha subido a la cabeza su personaje.

Centrándonos en este segundo engaño que traza Teodoro, cabe decir que para explicar el cambio de identidad, es decir, que en realidad él es don Luis de Vivero y que Marcelo es el criado, se apoyará en ese comentario en el que Teresa le dice que él tiene más semblante de señor que el supuesto don Luis-Marcelo, y en la mezcla del tópico duardiano de la máscara rústica del galán para acercarse a la dama y el del *amor de lonh* de Jaufré Rudel, ya que expone que, encandilado por la belleza que plasma su retrato y lo oído sobre Elvira, vino a la casa de don Diego para comprobar, disfrazado, si todo era cierto y que, una vez ha podido confirmarlas, ya puede desvelar su verdadera identidad.

Atónito, Marcelo escucha las artimañas trazadas a sus espaldas por su “amigo” Teodoro y le reprehende de la siguiente manera:

<p><i>Teodoro:</i> Concede con el embuste, que si no desato luego la maraña, y digo a voces las traiciones, los desvelos las costumbres, las maldades, con que, embustero, profeso, eres el horror del mundo y el escándalo del pueblo. (vv. 1032-1039)</p>	<p><i>Marcelo:</i> ¡Embustero del demonio, Jesús, maldito embustero, galán pelmazo, que aforras un enredo en otro enredo! (vv. 1044-1047)</p>
---	---

Como el propio Marcelo apunta en su reprimenda, los enredos de *Los empeños del mentir* son como *matrioskas* que guardan, a su vez, otros aún mayores que retuercen y se alejan todavía más de la realidad que se esconde bajo esas mentiras que, para dificultar ver la verdad, se pliegan, como se pliega y se organiza el pensamiento barroco, el cual, inevitablemente, emerge en las comedias hurtadianas. Y lo hace, ya no solo mediante el tratamiento de determinados temas, sino que a través de la utilización de una arquitectura dramática que, acorde con lo que se pretende reflejar en cada caso, se encarga de dibujar plásticamente el pensamiento abstracto subyacente en la pieza.

2.7.5. La plasticidad del pensamiento a través de métodos de construcción teatral

Si hay una obra que permite ver claramente la estrecha relación entre pensamiento y arquitectura teatral en el Barroco, esa es *Los empeños del mentir*. Y es que esa idea de pliegues y repliegues que, como apunta Deleuze, forma parte del pensamiento barroco la encontramos representada plásticamente en el teatro del XVII en los distintos métodos de construcción dramática utilizados por los autores teatrales. En el caso de *Los empeños del mentir*, la estructura teatral puesta

al servicio de dicho fin es, principalmente, la de las “cajas chinas”, pues, como se ha podido observar, una mentira alberga a otra y a otra y, así, consecutivamente. Sin embargo, no es la única, pues podríamos afirmar que, junto a esta, convive también la de los arabescos. Y es que los embustes de *Los empeños del mentir* presentan subidas y bajadas, éxitos y fracasos, vulnerables remontadas que parecen vencer a la incredulidad y a la duda, pero que, fácilmente, pueden volver a convertirse en descensos debido a la desconfianza o al acercamiento o descubrimiento de la verdad. No obstante, en esa montaña rusa de embelecocos, de esperanzas y desengaños, en definitiva, en ese juego de expectativas con el espectador, la mentira siempre intentará sobreponerse a sus caídas gracias a su “empeño” (palabra que, por su importancia, aparece ya en el mismo título de la obra: *Elvira*: “¡Oh, mentir,/ en cuánta mentira empeñas!”), vv. 1128-1129) de imponerse, a sabiendas de que es el único medio por el que los personajes que la ejercen podrán lograr su cometido, que no es otro que el de la medra social y económica.

La mentira que da inicio a ese zig-zag de la estructura arabesca es la que inventa Marcelo nada más conocer a don Diego, es decir, aquella en la que se ensalza amigo de don Tello y en la que se presenta como don Luis de Vivero, el hombre con quien se estaba concertando el enlace con doña Elvira. Este es el punto de partida de las interminables patrañas que se sucederán en la comedia y de esa montaña rusa, que, aunque en un primer momento despega hacia el éxito, ya que don Diego cree ciegamente en lo que su recién conocido le cuenta, pronto se verá en cuarentena, pues, antes de que acabe el primer acto, ya se ponen en entredicho, por parte de las mujeres de la pieza, las afirmaciones de Marcelo (*Elvira*: “¡Que mi hermano tanto engaño/ ignore!”), vv. 870-871; o *Elvira*: “¿qué ha hecho por mi hermano este/ que el ser tan necio le cuesta?”), vv. 910-911). Así pues, el primer acto supone el triunfo parcial de la mentira de Marcelo, puesto que logra convencer a don Diego pero no a las mujeres de su entorno, a la vez que muestra la caída de dicho embuste, ya que las dudas y la desconfianza respecto a la identidad de Marcelo, lo pondrán en la cuerda floja, algo de lo que se percatará Teodoro, el cual se encargará de confeccionar una segunda mentira más sólida y convincente, esta vez, en su beneficio. Ahí es donde comenzará el segundo acto, el cual se inicia con la comunicación de Teodoro a Marcelo de que su engaño, el cual se tambalea, va a ser desvelado (aunque enmarcado dentro de otro engaño aún mayor para que no se vea perjudicado ni tachado de embustero, vv. 1032-1039) y sustituido por otro mucho mejor en el que se van a invertir sus papeles como personajes, ya que él va a pasar a ser don Luis y Marcelo, su criado. Una vez anunciado el nuevo engaño, pronto se pone en marcha la segunda artimaña. De hecho, el segundo acto ya comienza con la firme sospecha de que Marcelo es un embustero, por lo tanto, con su engaño desmontado, con el embeleco de Teodoro y con la evidencia de que esas falsas señas que

este ha ido sembrando en el primer acto, especialmente, en esa conversación con Teresa, parece que han dado sus frutos:

<i>Teresa:</i>	¿Sabes qué hemos entendido en casa?	<i>Don Diego:</i>	Dime cómo lo has sabido, que la primer seña ignoro.
<i>Elvira:</i>	¡Di más apriesa!	<i>Teresa:</i>	Él ha dejado caer
<i>Teresa:</i>	Que este don Luis...		entre criados y criadas
<i>Elvira:</i>	¿Qué, Teresa?		sus palabras tropezadas,
<i>Teresa:</i>	Es mentiroso, es fingido.		Y en secreto a verle ayer
<i>Elvira:</i>	¿Es cierto o es <u>sospechado</u> ⁵⁵² ?		vino un hidalgo, y aun dos,
<i>Teresa:</i>	<u>Sospechado</u> , pero oirás, que hay otra <u>sospecha</u> más.		y en gran puridad hablaron,
<i>Elvira:</i>	¿Qué <u>sospecha</u> ?		Y ambos don Luis le llamaron.
<i>Teresa:</i>	Que el criado es el don Luis verdadero.		(vv. 1280-1288)
			(vv. 1114-1122)

Con esta información, Elvira, que no da por certeras las buenas nuevas, a diferencia de don Diego que, de nuevo, muy confiado, las cree sin cuestionarlas (“No lo dudo, vive Dios”, vv. 1289-1290), se propone averiguar la verdad de todo este *imbroglio* poniendo a prueba al dúo de embusteros con la esperanza de que, en algún despiste, alguno cometa algún yerro que le permita desenmascararlos:

<i>Elvira:</i>	Que todo embuste a ser viene: no lo dudo, pero él tiene más arte de caballero.	<i>Elvira:</i>	En mí hablan y empezar quiero agora a desatar los nudos de esta mentira.
	(vv. 1123-1125)		(vv. 1151-1153)
<i>Elvira:</i>	Aquel modo y hablamiento, no es respeto de criado. Llamo al descuido, a ver cuál responde. ¡Ah, don Luis!		
<i>Teodoro:</i>	Señora, ¿ves que te llama?		
<i>Elvira:</i>	Hasta agora esto no sale muy mal, pero corta prueba es. ¿Ah, Teodoro?		
<i>Teodoro:</i>	¡Ama mía!		(vv. 1156-1163)

No obstante, la confesión del primer engaño no llega por un descuido, sino como respuesta a la solicitud de doña Elvira a Teodoro de que la libere, al menos un día, de ese don Luis-Marcelo que está forzando el matrimonio con su persona. Ante la súplica desgarrada y desesperada de doña Elvira, Teodoro le confiesa lo que intentará venderle como verdad, aunque, en realidad, tal y como

552 Posiblemente, el repetido uso de la palabra “sospecha” podría ser un guiño a esa célebre comedia que tiene como protagonista a un descontrolado mentiroso: *La verdad sospechosa*, la cual debió escribirse entre 1618-1621.

sabe el espectador, al que Hurtado de Mendoza hace cómplice de los embusteros, es el segundo engaño:

Marcelo: ¡Aquí todo se declara!
Teodoro: Aquí tienes, aquí está
a tus pies don Luis, que en vano
impulso tan soberano
puede resistirse ya.
Yo soy don Luis
(vv. 1213-1218)

Teodoro: Encubierto quise verte,
para ver si a la pintura
tu generosa hermosura
igualaba en alta suerte.
(vv. 1222-1225)

Teodoro: Si te canso, harás que vuelva,
y que al instante me vaya,
no a los deleites del Haya,
sino al rigor de la Elba.
(vv. 1230-1233)

Teodoro: ¡Llega, Teodoro, habla, di
a voces claras quién soy!
Marcelo: Señora, si erré, aquí estoy;
a mi dueño obedecí.
La gente llana y honrada,
fingir gran tiempo, señora,
no sabe, cual la traidora
hacia sí misma envainada,
perdona el engaño. (vv. 1242-1250)

Doña Elvira reacciona positivamente a esta confesión y es que, aunque tampoco la cree a pies juntillas, como mínimo, le gusta lo que anuncia, puesto que supone despertar de la pesadilla en la que se había visto envuelta desde la llegada de ese don Luis-Marcelo, que tan poco de galán tenía, con quien se le imponía casarse.

Elvira: (¿Es sueño
esto que escucho? Este daño
tiene un recibido engaño,
que recata el más pequeño,
y este tan grave parece,
que no me atrevo a juzgar,
a decir ni imaginar
todo el temor que merece.
(vv. 1250-1257)

Elvira: La duda queda en el nombre...
Pero, en fin, entendimiento
y talle no desagrada:
dudemos algo, que nada
con prevención da escarmiento.
(vv. 1261-1265)

La duda de que Teodoro sea realmente don Luis está en el aire. Quizás no es ese su verdadero nombre, posiblemente es un nuevo engaño, mas es indiferente, pues, al menos, el nuevo don Luis es del gusto de doña Elvira o, como mínimo, no le es desagradable (“ya por lo menos ha sido/ el más galán y entendido”, vv. 1259-1260), por lo que no le resultaría tan molesto ser engañada. Y es que, como apuntaba versos más arriba Teodoro:

Teodoro: ¿Qué dudas de lo segundo,
si han creído lo primero?
Que a los fraudes apacibles
pocos ojos hay despiertos.
(vv. 1056-1059)

Teodoro defiende que el ser humano fácilmente se deja engañar, aunque vislumbre la mentira, por lo que le gusta. Por eso, a sabiendas de que Marcelo no convence como gentilhomme, Teodoro, más aceptado y admirado por las féminas de don Diego, decide, al verse con más posibilidades de éxito, adoptar el papel de don Luis y dar la vuelta al engaño preexistente. He aquí un ejemplo más de la importancia de las apariencias en la sociedad del siglo XVII, sociedad que, como apunta Teodoro, “embusteros de sí mismos/ son todos, moral me vuelvo” (vv. 1068-1069). Y continúa: “¿Qué no engaña aun en nosotros/ dentro de nosotros mismos?/ ¿Quién no miente a sí mismo/ sangre, discreción y esfuerzo?/ ¿Y pues, mentir a los otros,/ si yo a mí propio me miento?/ ¡Cuántos en Madrid profesan/ en ejercicios diversos/ mentir semblantes y nombres!” (vv. 1070-1078). Preguntas retóricas y exclamaciones que llevan a la conclusión de que el embuste es inherente a la esencia del ser humano y al estilo de vida de una sociedad que vive, no de lo que es, sino que de lo que dice ser (*Elvira*: “El semblante/ me ha de informar lo primero”, vv. 1138-1139), puesto que, en muchas ocasiones, la supervivencia depende del arte del mentir (limpieza de sangre, pertenencia a la alta alcurnia, rancio abolengo, compra de títulos, guardar la honra... obligaciones sociales que, muy a menudo, inducen u obligan a ser deshonesto para no tener represalias o, simplemente, para obtener comodidades difíciles de alcanzar). De esta manera, Hurtado de Mendoza lleva a cabo una hábil crítica de este *modus vivendi* que, muy seguramente, debía seguir el público cortesano que estaba asistiendo a la representación de su obra.

Debido a que, en un mundo como el del siglo XVII, todo pueda ser mentira o falso, no es de extrañar que la sombra de la duda siempre esté presente ni que se impulse o defienda la desconfianza y el cuestionamiento de todo lo que se pone ante nuestros ojos y de todo lo que oyen nuestros oídos. Ya nos lo aconsejaba el Rosauero de *Más merece quien más ama* en esa conversación que mantiene con Felisbravo y nos lo vuelve a recomendar, indirectamente, doña Elvira y Teodoro en *Los empeños del mentir*:

<i>Elvira</i> :	Don Luis, no extrañéis la duda ni la suspensión.	<i>Diego</i> :	Señor don Luis disfrazado empezó en desconfiado lo que hoy acaba en cortés. (vv. 1303-1305)
<i>Teodoro</i> :	Señora, todo lo yerra y lo ignora novedad, que no se duda: dudar es prudencia. (vv. 1266-1270)		

Retomando el segundo engaño, cabe decir que Teodoro es mucho mejor intérprete que Marcelo (*Elvira*: “Verdad es que es gentilhomme/ en traza, y modo no miente/ ni engaña, mas no es decente”, vv. 1728-1730). Y es que, si Marcelo no sabía cómo actuar para parecer un auténtico

galán, a Teodoro le sobran los ademanes gentiles. Sus requiebros (“¡Bellísima Elvira, espera!”, v. 1212), su palabrería, su posado de sufrido enamorado (“Si te canso, harás que vuelva,/ y que al instante me vaya,/ no a los deleites del Haya,/ sino al rigor de la Elba”⁵⁵³, vv. 1230-1233), su aparente bazarria, su buen porte... lo hacen mejor al gusto y, por lo tanto, más aceptable (*Elvira*: “Él es hombre bien garboso,/ bien galán y bien discreto,/ si aun fueran breves antojos/ decir que inclinada estoy;/ por lo menos ya no doy/ por agraviados los ojos”, vv. 1702-1707; o *Elvira*: “No es el arte y la presencia/ ruin testigo”, vv. 1671-1672), aunque no por ello resulta absolutamente convincente, pues, si bien convence a la criada Teresa, a la que le costaba creer que fuera un simple criado, entre otras cosas, por su comportamiento distante y poco picarón con ella, cuando era habitual el lenguaje jocosos y el coqueteo entre criados y criadas⁵⁵⁴; y al crédulo y confiado don Diego⁵⁵⁵, no a la joven doña Elvira:

<p><i>Elvira</i>: En relaciones, en piezas se refiere esta batalla, y bien pudo hallarse en ella, que es bizarro. Ahora bien, ya la mentira primera les creímos, y es castigo, empeño y venganza cuerda, que quien creyó una mentira, que todas juntas las crea. (vv. 1649-1657)</p>	<p><i>Marcelo</i>: La hembra no está muy en la maraña, pues socarrona y discreta. (vv. 1665-1667)</p> <p><i>Elvira</i>: En segundo Vivero sí, mejor anda embozado mi peligro (vv. 1722-1724)</p>
--	--

<p><i>Elvira</i>: ser él y ser caballero, sí será, pero es más justo el asegurarnos más.</p> <p><i>Ana</i>: Inclinada y cuerda estás. (vv. 1735-1738)</p>	<p><i>Elvira</i>: Los sentidos recojamos, todo el hombre averigüemos. Pero aquí vienen. Fíemos luz tan nueva y escondida a escuchallos. (vv. 1839-1843)</p>
---	---

553 La Haya se identifica con un lugar apacible, mientras que el río Elba, con el escenario de parte de la Guerra de los Treinta Años.

554 *Teresa*: Que no era criado el otro,
luego lo vi.

Marcelo: ¿En qué, Teresa?

Teresa: En que no me dijo amores,
siendo criada y no muy lega. (vv. 1644-1647)

555 *Diego*: Gran soldado y caballero,
hermana, luego lo vi,
que en nada me engaña a mí,
que era él don Luis de Vivero
este y no el otro.
(vv. 1688-1692)

Elvira: ¿Y también
estás en que este segundo
es don Luis?

Diego: Pues no se ve;
En mi vida me engañé.

Elvira: (No es menos necio en el mundo
un confiado (vv. 1695-1700)

Esa desconfianza y actitud detectivesca, que para nada tiene don Diego, a quien Ana acusa de insensato y de poner en riesgo a su hermana a sabiendas de la mala costumbre madrileña del engaño como vía de ascenso⁵⁵⁶, es la que anticipa y conlleva el fracaso o el decaimiento de la mentira que parecía que podía triunfar y, por tanto, es el elemento que da lugar a los altibajos que configuran la estructura dramática arabesca. En este segundo acto, nuevamente, como sucedía en el primero, cuando el embuste parece estar encarrilado y parece que, una vez más, ha convencido a don Diego y ha logrado más apoyos (Teresa, le es de más agrado a doña Elvira...) que la invención de Marcelo, aparece con fuerza la sombra de la duda que incitará a descubrir la supuesta “verdad” y desmontará el embeleco de Teodoro.

Elvira: (Bien los oiré desde aquí). (v. 1859)

Marcelo: Señor Vivero fingido,
¿qué hemos de hacer? (vv. 1864-1865)

Teodoro: (¡Ah, enemigos!).

Marcelo: ¿Qué mentira
ha sido esta en que se ve
nuestro empeño? (vv. 1871-1873)

Elvira: Embusteros, ¡ah, traidores!,
¡Ah, infames! ¡Ah, enredadores!
¡Hermano, hermano, criados!

Teodoro: ¿Qué tienes?

Elvira: ¡Ladrones son! (vv. 1876-1879)

Escondida tras la puerta, Elvira escucha una conversación entre Marcelo y Teodoro en la que desvelan que están fingiendo un papel y que, en realidad, ninguno de los dos es don Luis de Vivero. Ante este descubrimiento, como sucede en el primer acto, los dos embusteros, raudos, piensan cómo

556 *Ana:* Mas que en tema vergonzosa Lo que pide mayor modo,
pongas en tanta ventura es una atenta cordura;
una hermana peor segura no creer nada es locura,
en lo mujer que en lo hermosa. Civilidad creerlo todo.
¿Dónde está tu entendimiento? ¿Qué noticias o qué prendas
¿No sabes, mozo ignorante, tienes de que cierto ha sido
que en Madrid a cada instante lo que otra vez te ha mentido?
se pisa en un escarmiento? (vv. 1756-1770)

Diego: si oyeras
su discrución, o si vieras
solo en su mano una espada,
celos tuviera yo agora
de decirlo, ¿qué mas fe
que él mismo? Que en él se ve
cuándo se duda o se ignora. (vv. 1777-1783)

salir de esa situación comprometida y... ¿cómo lo hacen? De nuevo, recurriendo a esa estructura de cajas chinas, inventan una nueva mentira a partir del embuste preexistente:

Marcelo: que siendo tú el conde Fabio,
hijo del noble marqués
de Ditoldo, que este lo es! (vv. 1887-1889)

Marcelo: Viene muy necio
enamorado y perdido
a intentar ser tu marido. (vv. 1895-1897)

Teodoro: Perro, calla, ¿este secreto
descubres? (vv. 1904-1905)

Marcelo: ¡No hay que templar, conde Fabio
ya acabaron los disfraces,
sépalos el mundo! (vv. 1915-1917)

Como se puede observar, en el segundo acto se vuelve a repetir el esquema estructural del primero, aunque con una pequeña diferencia, ya que, si en el primero Teodoro previó que el engaño de Marcelo iba a ser desmontado y, mientras tanto, premeditó otro más convincente, en el segundo, en ningún momento se vislumbra que el embuste va a ser descubierto, por lo que el tercer engaño debe improvisarse para no ser destapados. Por lo demás, todo sigue el mismo patrón: el despegue y la caída de la invención (estructura arabesca), el desencadenamiento de mentiras para no dar por perdido su fin inicial (cajas chinas, una dentro de otra y retorcidas en espiral: *Teodoro:* “¿A enredador de la cuerda,/ no de la lengua, misterios/ tiene coto la mentira?”, vv. 1052-1054) y la sobreactuación para que las máscaras sean creíbles⁵⁵⁷.

Con este tercer engaño acaba el segundo acto y da inicio el tercero, con la creencia de que Teodoro es el conde Vitoldo (*Elvira:* “conde, don Luis o Teodoro,/ que estos tres nombres te sé”, vv. 1967-1968), con la clara idea de que es su última oportunidad para alcanzar su propósito inicial⁵⁵⁸ y con la falsa solicitud de Elvira de mantener ese embuste a su hermano para poder casarse con él:

557 Si en el primer acto Marcelo se dispone a castigar a su supuesto criado por haber perdido el retrato de su amada y don Diego media para que la disputa no vaya a más, en este segundo, se produce una escena semejante cuando Teodoro quiere matar a Marcelo por haber desvelado su secreto, que no es don Luis de Vivero sino que es el noble marqués de Vitoldo, y Elvira interviene para que lo perdone: “¡Templad, señor, los disgustos!”, v. 1914.

558 *Teodoro:* Llamóte protoembustero.
¡Qué bien salimos! ¡Ten cuenta
si averiguan la regenta!
Marcelo: ¡Otro embuste más no quiero!
Con la hija del Regente
al momento has de casarte,
voy. (vv. 1943-1949)

Elvira: Oyes, tente,
no des voces, el secreto
os guardaré (y no me lleva,
atención para la prueba:
este es camino discreto).
(vv. 1950-1954)

Elvira: Dudas yo he de averiguaros.
(v. 2031)

Partiendo de la falsa confianza que Elvira les transmite a Marcelo y Teodoro, puesto que les hace creer que ha tomado como certera su invención, y de la ventaja que esto le concede, Elvira se propone, tal y como solicita a su hermano en los primeros versos del tercer acto, descubrir si ese nuevo invento es verídico o nuevamente falso:

Elvira: Que esta nueva
novedad hay más, y en suma,
de estos pájaros la pluma
tantas veces se renueva,
que el dudallo y el creello
en tu prudencia no más
consiste y cuerdo estás.

Diego: No pienso dudar en ello
aunque no haré novedad
mientras la noticia es corta
(vv. 2039-2048)

Las mentiras se rehacen, se regeneran y renacen como el ave Fénix, pues, cuando una se descubre y se desvanece, pronto aparece una nueva igual de válida y plausible que la anterior. Y esto es, justamente, lo que hace desconfiar a Elvira, ya que, como dice el refrán, quien miente una vez...

Elvira: ¿Hay facilidad
mayor? ¿Hay tal necesidad?
¿En qué olvido se ha bañado
su razón, que en tanto abismo
la pone? Y si algún encanto
hay en esto (vv. 2060-2065)

Diego: ... un retrato
vio de Elvira, enamoróse
en Italia y resolvióse
con este embozo y recato
a venirse y sin saberlo
su padre.
(vv. 2099-2104)

Elvira: ¡Oh, qué necio se despeña
hombre, si merece el nombre,
quien a estar creyendo a un hombre
con obstinación se empeña!
(vv. 2067-2070)

Elvira: ¡Qué antigua es
la dicha de una mentira!
(vv. 2073-2074)

Por eso, se enfada con la actitud confiada y ridícula de su hermano, le increpa que la guarde como debiera según la ley del decoro y le solicita que no la entregue en matrimonio sin más, es decir, sin indagar en las vidas de aquellos quienes, desde que se han conocido, no han parado de

mentir. Así arranca el tercer acto, con la “invitación” de Elvira a don Diego de buscar pruebas que certifiquen que, esta vez, la historia que cuentan Teodoro y Marcelo es cierta (“Hermano, lleguemos/ a su aposento y veremos/ si algunas señas nos da,/ papeles en que se funda/ la verdad”, vv. 2128-2132). Con ese propósito de averiguar la verdad, propósito con el que está de acuerdo la prima de doña Elvira, Ana, (“¿qué certeza ha traído/ de que es él?”, vv.2105-2106) y no tanto su criada Teresa, la cual considera que Ana hace desconfiar a Elvira por envidia de que su prima tenga la oportunidad de casarse con un marqués-conde (“De envidia y rabia le pesa”, v. 2119), todos, incluido don Diego (“Tu parecer/ sigo, aunque no es menester”, v. 2132-2133), se dirigen, a espaldas de Marcelo y Teodoro, a su casa en busca de pruebas que confirmen su nuevo invento. Allí encuentran un “Soneto en lengua italiana,/ al ritrato dil signora/ Elvireta” (vv. 2139-2141), que constata que es un noble hombre de letras; unos “Memoriali/ de servichi principali,/ y calita de casata/ Vitolda” (vv. 2149-2151), que certifican que es un hombre de alta alcurnia, “emparentado/ con lo más noble y granado/ de Nápoles y Sicilia” (vv. 2152-2154); y, por último, una carta certificada del criado Teodoro (interpretado por Marcelo) dirigida al marqués de Vitoldo en la que aquel le comunica al conde que su hijo, contradiciendo sus conciertos (“De la hija de tu deudo,/ ni se acuerda ni hace caso”, vv. 2213-2214), ha viajado hasta España, en lugar de a Alemania, como le había dicho, enamorado de la belleza de un retrato (*amor de lonh*), en busca de esa imagen para casarse con ella y que, para ello, es decir, para conseguir dicho enlace, ha utilizado todas sus armas: la mentira, el intercambio...

Elvira: En español es la carta,
y dice así (*lee*)
...
como antiguo y fiel criado,
...
la obligación de los años
me obliga, fuerza y compele,
gran señor, que abanderando
mis riesgos, te dé noticia
que tu hijo el conde Fabio,
sin mirar a la grandeza
de tu casa, al nombre claro
de sus mayores (¡qué injuria!)
persuadido de un retrato
(¡Dios nos ayude!) casarse
intenta y está casado
con una dama española,
que aunque de buen gesto y garbo
no es más que una honrada hidalga”.
(vv. 2171-2191)

Elvira: (*lee*) “Y tantos engaños
ha hecho que se ha fingido,
(¡qué indecencia!) un moderado
particular caballero,
que ella aguardaba, y el falso,
ciego de amor, claramente
quien es ha dicho
...
y aun pienso que ofrecer quiere
en trueque indigno a su hermano
a tu hija la señora
doña Quiteria Fracaso.
(vv. 2196-2208)

No obstante, lejos de huir, como propone Marcelo, Teodoro insiste en proseguir con su enredo y más aún ahora que “han caído/ del papelejo” (vv. 2332-2333), es decir, que las víctimas de su mentira han tomado como verdaderas las falsas pruebas que dejó en su casa:

Teodoro: atiéndeme a la maraña,
que aún tiene vida.
(vv. 2339-2340)

Teodoro: La mentira
Ya es traje y a nadie engaña.
(vv. 2341-2342)

Y es que, como el título de la comedia indica, no cesa el empeño de mentir ni el de lograr el cometido inicial de mejorar socialmente a partir de la oportunidad que le ha brindado la dicha al conocer a don Diego y a su hermana casadera. Teodoro no se amedrantará porque don Luis esté en la ciudad, sino que, todo lo contrario, y como ha hecho hasta el momento, en lugar de sentirse derrotado y cansado de los engaños frustrados, inventará nuevas patrañas que saquen a flote su mentira.

Teresa: De un don Luis de Vivero,
que de Italia hoy ha llegado,
está a la puerta un criado.
(vv. 2515-2517)

Teodoro: Agarradle presto,
que este el bandolero es,
que nos robó en Cataluña⁵⁵⁹,
y el traidor la espada empuña.
(vv. 2530-2533)

Ana: ¿Don Luis?, ¿si hay nuevos disfraces? (v. 2522)

Teodoro: y aquel
que el retrato me tomó.
(vv. 2543-2544)

Lejos de perjudicarles, a Teodoro y Marcelo les supone la aparición de don Luis la oportunidad de demostrar, aunque sea falsamente, que lo que habían contado en un principio respecto al robo del retrato y de las joyas, era cierto, pues, a sabiendas de que don Luis llevaría encima tanto el retrato como las alhajas, puesto que es el verdadero don Luis, instan a don Diego a que lo escudriñe para convencerlo de que es un ladrón y así poder quitarse de encima a su competencia y posible desestabilizador de sus engaños.

Diego: El retrato bello,
que yo envié a don Pedro Tello
es este. (vv. 2560-2562)

Diego: No es menester
más señas, más testimonio
del salteo, un alguacil
llamemos, que esta prisión. (vv. 2577-2580)

559 Guiño a la literatura catalana, tan característica de la época, protagonizada por bandoleros.

Don Luis de Vivero, a pesar de ser el verdadero, acaba en la cárcel y salen victoriosos los embusteros:

Luis: Engaños
es cuanto en Madrid se topa. (vv. 2561-2562)

Luis: ¿Yo muerto, yo bandolero?
 ¿Yo ladrón y preso yo?
 ¿Y cuando buscaba aquí
 prisiones de amante, sí,
 pero de culpado, no?
 Quise a lo galán anciano
 ver escondido a mi esposa,
 y quedo a su vista hermosa
 en los grillos de otra mano. (vv. 2622-2630)

De nuevo, esta vez a través del personaje de don Luis, Hurtado de Mendoza hace una sutil crítica a esa sociedad madrileña, dejada llevar por las apariencias, que convive en su día a día con un sinfín de engaños, engaños que han llevado a don Luis a la situación en la que se encuentra y de la que se lamenta, pues, como enamorado, estaba dispuesto a ser el preso de amor de doña Elvira, mas no el culpable de un delito no cometido. Encarcelado injustamente, se ve en la obligación de averiguar qué embelecó, y de quiénes, lo han llevado a esa situación. Para ello, ahora sí, como un bandolero, es decir, de lo que se le ha tachado, coge desde los barrotes a Teresa para sonsacarle información sobre ese hombre que lo ha acusado falsamente y que ha provocado su encarcelamiento:

Luis: El salteamiento
 forzado de vos ha sido.
 (vv. 2651-2652)

Luis: Solo de vos saber quiero,
 ¿qué hombre es este o caballero?
 (vv. 2660-2661)

Una vez le comunica que es un marqués que se va a casar con doña Elvira, don Luis, que representa y ha actuado realmente siguiendo el modelo duardiano (no como Teodoro o Marcelo que usan dicho tópico tan solo para dar sustento a su traza, pero, en ningún momento, se han comportado según el patrón de don Duardos), y que, verdaderamente, siente noble, puro y desinteresado amor por doña Elvira (sentimiento que en todo momento finge Marcelo y que Teodoro, aunque con el trato parece que llega a sentirlo⁵⁶⁰, combina con el interés económico),

560 *Teodoro:* ¡No lo sé, de amores muero! (v. 1870)

Teodoro: Nada sé,
 solo sé, que adoro a Elvira. (vv. 1873-1874)

incendiado por el fuego de la pasión⁵⁶¹, siente que necesita que su amada sepa la verdad. Es por este motivo que, cuando doña Elvira, aquella que representa la prudencia por su actitud dubitativa e interrogadora⁵⁶² (actitud propiamente del Barroco, resultado de la desconfianza de un mundo engañoso y cambiante, cuyas apariencias no siempre reflejan la verdad. Véase el comportamiento de Teodoro y Marcelo), acompañada de Ana, quien por sus comentarios hace que doña Elvira dude todavía más de que el supuesto ladrón, don Luis, merezca ser juzgado⁵⁶³, se dirige a liberarle, antes de que venga a recogerlo la justicia de la casa de don Diego, donde está preso, (no hay que olvidar que en cada acto hay algún personaje que media para que otro no sea castigado, quizás, en ese propósito mendoziano, de promover la desaparición de la justicia sangrienta), no acepta su liberación a través de la huida y del cuestionamiento de su honestidad:

Elvira: Y estéis o no estéis culpado,
yo me resuelvo a valeros
y a escaparos. Esa puerta

Luis: que antes dejaré la vida
a un cuchillo, que dudada
mi verdad.

En estos últimos versos, seguramente, se produce una referencia a la celeberrima frase atribuida por Platón al filósofo Sócrates: “Sólo sé que no sé nada”.

Teodoro: Si tú estás enamorado,
yo también lo estoy, Marcelo:
es rica y tengo codicia,
es hermosa y alma tengo. (vv. 1028-1031)

561 *Luis:* ¿Hay llama
de volcán que fuego tanto
despida? ¿Hay rayo veloz
que abrase más que esta voz? (vv. 2666-2669)

562 Aun cuando todas las pruebas apuntan a que Teodoro dice la verdad, Elvira, como también doña Ana, toma una actitud en la que el cuidado y la atención serán protagonistas, con el fin de no ser vilipendiada:

Ana: casi me voy persuadiendo;
pero vete muy despacio. (vv. 2259-2260)

Elvira: que en el desvelo
de un siempre atento cuidado,
o son triunfo de su dueño
o son desdén de su mano. (vv. 2279-2282)

563 *Ana:* Ni su talle ni su cara
le culpa. (vv. 2587-2588)

Ana: Aguarda, prima, ¿y te estás
en que es ladrón?
(vv. 2599-2600)

Elvira: es alta bizzaría
la piedad en la piedad,
y después de haberte oído
tampoco me he persuadido
que es ladrón. (vv. 2674-2678)

Elvira: a resolverme no acierto,
ni a discurrir, que ha traído
las señas de un forajido
y las noticias de un muerto.
Y aunque su talle le abona,
al peso que todo va,
más que por la barba ya
se miente por la persona.
(vv. 2603-2610)

salid, os la dejo abierta.
(vv. 2690-2693)

(vv. 2697-2699)

Y por si fuera poco una oferta para poder escapar de un enjuiciamiento, muy probablemente, abocado a una resolución injusta, se le ofrece a don Luis una segunda oportunidad para huir de su encarcelamiento. Sin embargo, la volverá a desestimar (recusación que un pícaro, embustero o ladronzuelo no hubiese llevado a cabo, pues pronto hubiera optado por la huida ante una situación como la que vive don Luis. El ejemplo lo vemos en Marcelo que, en dos ocasiones, ante el inminente descubrimiento de sus embustes, propone a Teodoro fugarse antes de ser desenmascarados⁵⁶⁴) y, por lo tanto, volverá a demostrar, tanto por su comportamiento como por su semblante (en este caso, las apariencias sí se corresponden con la realidad), que es un noble caballero, al cual, como tal, le importará mantener limpio su buen nombre y recuperar el honor que se le ha puesto, sin razón, en tela de juicio, antes que permanecer vivo y deshonorado.

Teodoro: Y aunque a tanta ofensa mía
el nombre suyo tomaste,
este sagrado te valga,
defiéndate este homenaje.
Las puertas tienes abiertas,
vete y lleva lo que hurtaste
o adquiriste, en estos cinco
delincuentes de diamante.
(vv. 2743-2750)

Luis: Mi resolución es esta:
o sus mudanzas me abrasen
o vuestras culpas me injurien
(vv. 2795-2797)

Teodoro: Mal me ha salido la traza.

...
Creí que desesperado
se fuera,

(vv. 2799-2804)

Huye luego, vete luego,
que el conde, a quien agraviaste,
fue a prevenir la justicia,
y cuando nunca engañaste
y el mismo Vivero fueses,
a cuantas indignidades
te expones. (vv. 2759-2765)

Sin embargo, paradójicamente, al verdadero don Luis le costará mucho más demostrar su inocencia y hacer creíble la realidad, que a los embusteros dar verosimilitud a una mentira.

564Marcelo: Si no es, Teodoro, el escape,
no hay agora otro discurso
(vv. 2808-2809)

Marcelo: que acabarse no es posible
senado.

Teodoro: Quitá, aún nos cabe
más esperanzas. Ea, vamos,
que a pensar voy.

Marcelo: ¡Si pillaste
las joyas, bien vamos!

Teodoro: Deja
codicias civilidades (vv. 2817-2822)

Aun así, cabe decir que, si bien, a pesar de estar, generalmente, pendiendo de un hilo, las invenciones de Marcelo y Teodoro siempre se han sobrepuesto y han logrado sobrevivir y convencer, en este último acto de la comedia, las circunstancias se manifiestan muy adversas para los dos embusteros como consecuencia de la negativa del honrado don Luis a desaparecer. Por lo tanto, la situación no se pone fácil para Teodoro, al cual no le ha servido el que, para él, iba a ser el “postrero/ embuste” (vv. 2711-2712)⁵⁶⁵.

Sin embargo, como dice aquella paremia, “la esperanza es lo último que se pierde” y Teodoro se “empeña” en mantenerse firme hasta el final con su traza, puesto que cree que tendrá la suerte necesaria como para que su enredo acabe siendo un éxito. No obstante, las cosas siguen complicándose y los criados de don Luis se presentan en casa de don Diego buscando a su amo:

<i>Criado 1:</i>	¿A esta casa vino solo don Luis mi señor y un paje traer no quiso, dos días negarle?	<i>Criado 2:</i> Señor, ¿tú ladrón? (v. 2840)
<i>Diego:</i>	¿Cómo negarle? Cuando don Luis fuera vivo el que ayer vino a buscarme es un ladrón bandolero que robó al conde. (vv. 2827-2834)	

En este momento es cuando ya sí que no hay escapatoria para Marcelo y Teodoro, y se desvelan todos los engaños a los que ha estado sometido don Diego:

<i>Diego:</i>	¡Perdonadme señor don Luis, que aun lo espero! Mas decid, ¿quién, si se sabe,	<i>Diego:</i> Al instante Busquemos estos ladrones, que después de engaños tales
---------------	---	--

565 Este postrer embuste consistió en ir a visitar a don Luis a la parte de la casa donde estaba preso, haciéndose pasar por don Diego. Ahí ambos mantienen una conversación en la que el supuesto hermano de doña Elvira le informa a don Luis de que ya ha casado a su hermana con otro hombre que no es don Luis, puesto que este pereció (“Casé con él a mi hermana,/ no por necias vanidades/ de títulos, que en el mundo/ es mejor quien mejor nace,/ sino por ver, que ya muerto/ don Luis, no puede guardalle/ la fe y palabra del hombre/ coyunda y lazo el más grande”, vv. 2735-2742). De esta manera, Teodoro justifica que nadie crea que es don Luis. Por otro lado, en esa charla le invita a huir a cambio de las joyas que le habían encontrado encima y, supuestamente, había robado. Como se puede observar, en este caso, la aparente mediación de Teodoro no es desinteresada, como sí lo era la de Elvira, sino que, totalmente, inclinada a su propio beneficio.

Teodoro: Valed esta ya postrero
embuste, que nunca saben
tener queja las mentiras
ser dichosas las verdades.
No seré yo, no, el primero
que de mentiras fatales
me componga, y vitoriosos
tremole sus estandartes. (vv. 2711-2718)

es el marqués de Vitoldo
en Nápoles?
Luis: Quien se llame
tal título en todo el reino
no se hallará.
(vv. 2842-2848)

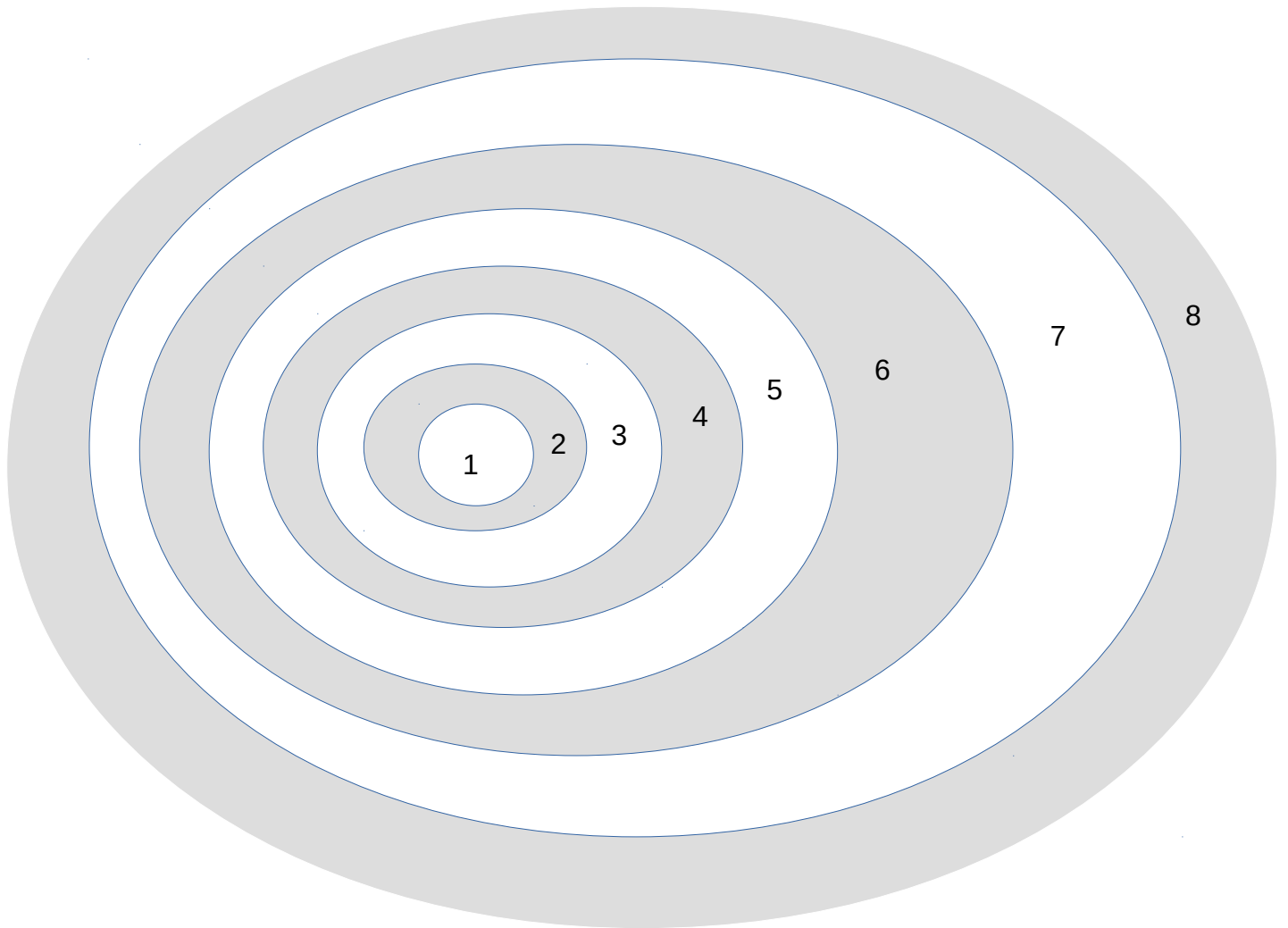
se llevan las joyas, nunca
me engañaron los bergantes.
(vv. 2850-2854)

Tal y como se puede desprender de la narración de los embustes del tercer acto llevada a cabo, Hurtado de Mendoza ha combinado la estructura arabesca⁵⁶⁶, puesto que parte de un engaño (el que defiende que Teodoro es el conde-marqués de Vitoldo) que parece que convence, pero que pronto sufre vaivenes, un tira y afloja entre la verdad y la mentira (vaivenes como la llegada de don Luis, su encierro para enjuiciarlo o la llegada de los criados en su búsqueda debido a su desaparición), que desemboca en el fracaso del embuste y en el descubrimiento de la realidad; con la de las “cajas chinas”, ya que cada uno de los embustes mencionados nacen del inmediatamente anterior, para mantener vivo el enredo que desde el inicio se ha mostrado frágil e inestable.

A continuación, se presentan unos esquemas de las diferentes estructuras dramáticas seguidas por el autor de *Los empeños del mentir*:

566 Del modo en el que Hurtado de Mendoza hace uso de la estructura arabesca, se extrae que, con ella, pretende, de la misma manera que con la de las “cajas chinas” intenta reflejar ese malestar del barroco que se caracteriza porque el ser humano se siente sumido en una espiral de la que es difícil salir (como es difícil para Teodoro dejar de mentir una vez ya ha comenzado), hacerse eco del sentir de la sociedad de un siglo que, ante los desengaños de la vida, siempre intenta recuperarse, sobreponerse y vencerlos con fe y esperanza. Aunque esto no quiere decir que no se aprenda de los errores y que no se adopte una actitud desconfiada (la que ensalzan, por ejemplo, doña Elvira o Ana).

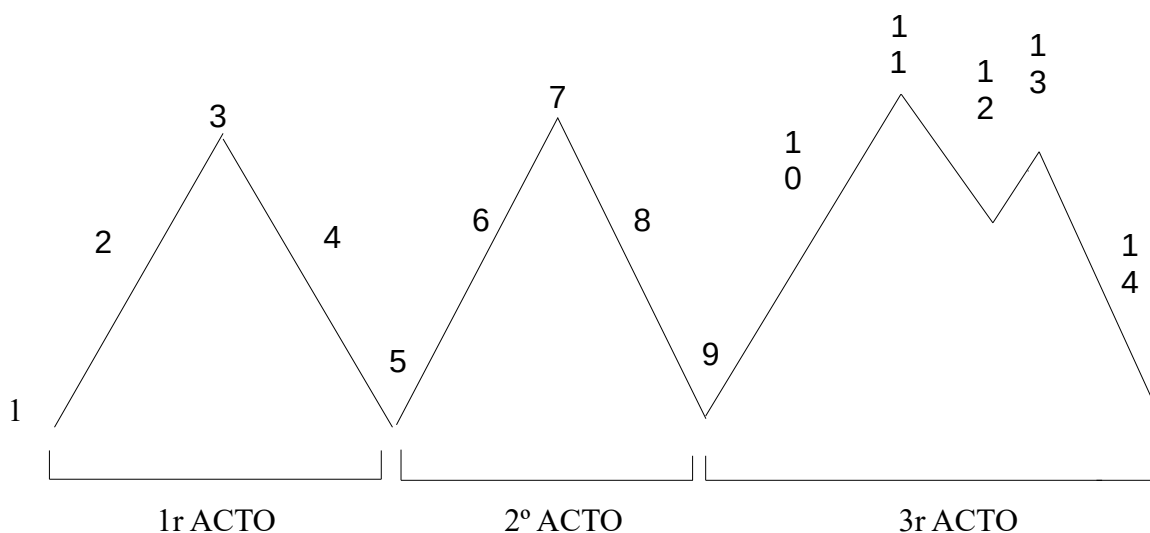
ESTRUCTURA CAJAS CHINAS



EXPLOSIÓN DE LA MENTIRA

1. Marcelo se hace pasar por don Luis de Vivero y Teodoro, por su criado.
2. Invención de que el retrato y las joyas han sido robadas por unos bandoleros.
3. Ante la duda de las mujeres, debido a que Marcelo no tiene el porte de noble caballero, Teodoro se ve en la obligación de justificar la mala apariencia mediante el tópico duardiano.
4. Teodoro aprovecha la desconfianza de las féminas para ensalzarse don Luis de Vivero, haciendo uso de un falso desembozo de un supuesto disfraz al estilo de Don Duardos.
5. Aunque el nuevo don Luis (Teodoro) convence más que Marcelo, persiste la desconfianza, la cual lleva a Elvira a escuchar tras las puertas buscando averiguar verdades. En ese propósito, descubre que Teodoro y Marcelo mienten y estos, viéndose en apuros, responden con una mentira mayor: en realidad, Teodoro es el conde Fabio, hijo del marqués de Vitoldo, que enamorado de lejos de doña Elvira, vino a casarse con ella y, para poder acercarse a ella, utilizó la máscara de don Luis, quien ya tenía pactado el matrimonio con la joven dama.
6. Elvira pide a Teodoro mantener la mentira que le acaba de desvelar y que desconoce su hermano. Con ello, la joven pretende hacerle creer que la ha convencido y que le es cómplice, cuando, en realidad, a sus espaldas, le va a contar la verdad a don Diego con el fin de que la ayude a descubrir si esta vez lo que cuenta Teodoro es cierto o una falacia más. En las pesquisas, encuentran documentos, falsificados y puestos a la vista expresamente por los embusteros, que certifican el embuste.
7. Aparece el verdadero don Luis y el enredo vuelve a verse cuestionado. Hábilmente, Teodoro acusa a don Luis de ser el bandolero que le robó el retrato y las joyas que pensaba regalar a su futura esposa. Para dar verosimilitud a su acusación, solicita que lo registren, a sabiendas de que, como es el verdadero don Luis, tendrá en su haber todo lo que representa que le ha sustraído.
8. Debido al embuste de Teodoro, don Luis acaba preso, pero, antes de que venga la justicia a llevárselo, tiene dos oportunidades de huida: por un lado, la que le ofrece, de forma desinteresada, doña Elvira; y, por otro lado, la que le brinda Teodoro. Este último lo hace a partir del que será el “embuste postrero”. Se hará pasar por don Diego y le hará creer que tiene constancia de que don Luis está muerto, por lo que ya ha casado a su hermana doña Elvira con otro hombre. Así pues, lo mejor que puede hacer don Luis es huir con las joyas antes de que sea tarde y tenga que pagar con su vida el engaño. Don Luis no accede a escapar, vienen sus criados a buscarlo y se desvelan las farsas de Teodoro y Marcelo.

ESTRUCTURA ARABESCA



<p>1. Marcelo, aprovechándose de la información que le está brindando don Diego, se hace pasar por don Luis de Vivero.</p> <p>2. La mentira de Marcelo va <i>in crescendo</i> hacia el éxito. Don Diego se cree absolutamente los embustes de Marcelo y Teodoro. Es más, incluso media en esa ridícula escena en la que Marcelo amenaza de muerte a Teodoro por haber perdido el retrato de su amada.</p> <p>3. Cuando la invención parece haber alcanzado el cénit, entra en fase de peligro, pues las damas de don Diego no creen que un hombre como Marcelo pueda ser don Luis de Vivero.</p> <p>4. Teodoro se ha hecho eco de las dudas de las féminas de la casa de don Diego respecto a la historia de Marcelo, gracias a su conversación con la criada Teresa. Es por eso</p>	<p>6. Teodoro finge su desembozo y justifica su anterior disfraz mediante el tópico duardiano.</p> <p>7. Don Diego cree a pies juntillas este nuevo engaño, mientras que Elvira, aunque le gusta más que su predecesor, sigue desconfiando.</p> <p>8. Por eso, aunque sea sola, sin el apoyo de su hermano, decide espiar a Teodoro y Marcelo, para comprobar si esta vez dicen la verdad.</p> <p>9. Una vez más se desmorona la mentira. Elvira oye cómo Teodoro y Marcelo hablan de sus embustes. No obstante, inmediatamente, al verse descubiertos, los dos mentirosos trazan una nueva farsa con la que justificar la anterior: es el conde Fabio,</p>	<p>10. El nuevo embuste parece creíble, pero persisten las dudas de doña Elvira, la cual convence a su hermano para ir en busca de pruebas que confirmen o desmientan la historia de Teodoro.</p> <p>11. Encuentran pruebas que aseveran el relato de Teodoro.</p> <p>12. Aparece don Luis y pone en riesgo toda la patraña.</p> <p>13. Teodoro reacciona y se inventa que don Luis fue el bandolero que le robó el retrato de doña Elvira. Don Luis es encarcelado, por lo que sigue triunfando el embuste.</p> <p>14. Teodoro se hace pasar por don Diego e intenta convencer a Luis de que lo mejor que puede hacer es huir, ahora que se lo permite, puesto que no puede ser quien dice es, pues, justamente, porque está muerto, Elvira ya está casada con otro hombre.</p> <p>15. Llegan los criados de don Luis y se descubre la verdad. Ya es</p>
--	---	---

que, previsor, teje otro embuste, esta vez más favorable para él. 5. Marcelo se ve obligado a renunciar a su traza y a secundar la de Teodoro.	enamorado de ella a través de un retrato, que vio como única vía de acercamiento a su persona, hacerse pasar por don Luis.	imposible remontar la mentira.
---	--	--------------------------------

Como bien ilustra el dibujo denominado “arabesco”, el cual pretende reflejar la compleja estructura de *Los empeños del mentir*, si en el primer y segundo acto se repite exactamente el mismo patrón de convencimiento, enjuiciamiento y caída de la mentira, cabe decir que, en el tercero, se produce una leve alteración, y es que el esquema pasa a duplicarse. Con esto quiero decir que el embuste se pone en cuestión en más de una ocasión y que, por lo tanto, hay varios intentos de sacar a flote una mentira, inevitablemente, abocada al abismo. El hecho de que el tercer acto presente mayor movimiento ya cuadra con esa manera de hacer comedias que proponía don Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, donde el maestro aconsejaba a todo aquel dramaturgo que quisiera alcanzar el éxito con sus obras, que estructurara sus piezas dramáticas de tal modo que hasta los últimos versos del acto final, acto que debía corresponder con el desenlace, no se desvelara el acabamiento de la comedia, el cual debía ser trepidante para mantener la atención de un público impaciente y exigente. Y qué mejor que la concatenación de acciones, la sucesión de esperanzas y desesperanzas en que los personajes, finalmente, acaben creyendo o no esos embustes de Teodoro y Marcelo, de los que es conocedor y cómplice el espectador, para dar ese movimiento, ese dinamismo exigido como broche final al tipo de obra al que, por el género en el que se enmarca, el de la *comedia de enredo*⁵⁶⁷, también llamado *de capa y espada*, pertenece *Los empeños del mentir*, un género que *per se* ya se caracteriza por precisar multiplicidad de acciones, pluralidad que muestra perfectamente el esquema denominado “cajas chinas”, el cual pone de manifiesto cómo, como comedia de enredo al uso, las diversas mentiras, entrelazadas y apoyadas las unas en las otras, generan las inagotables acciones de la comedia⁵⁶⁸.

567 Comedia de enredo aunque, en este caso, la traza no se pone al servicio del amor, puesto que la invención es la excusa para llevar a cabo una crítica a través del humor y de la ridiculización de una figura cuyo carácter o costumbre se exagera (figurón).

568 “Esta comedia hilvana con viveza y originalidad el tema de unos embusteros que se hacen pasar por otros personajes. El tema es frecuente en el teatro de la época... Pero Hurtado multiplica los embustes de manera muy ingeniosa”, Castillejo, 2002:497.

2.7.6. Cuando el teatro esconde fines críticos y catárticos

Respecto al género al que pertenece *Los empeños del mentir*, los pocos críticos que se han acercado a la obra comparten, aunque con ciertas salvedades, la misma tesis. Mario Crespo, en su “Introducción” a la pieza dice que es una “comedia de enredo cuyo argumento no aporta ninguna novedad al género” (2012:98), mientras que Ignacio Arellano considera que “constituye un ejemplo de comedia de capa y espada con tendencia a la graciosidad figuronesca” (2004:118). Como se puede observar, ambos coinciden en que la obra de Hurtado de Mendoza es una comedia de enredo, sin embargo, discrepan en cuanto a la originalidad de la pieza y su aportación al subgénero teatral.

En mi opinión, un genio como lo fue Hurtado de Mendoza, no se hubiera limitado a hacer una comedia que fuera una mera copia, imitación o refrito de obras ya existentes, pues su ingenio y su labor artística van más allá del simple entretenimiento, finalidad máxima que tenían las piezas dramáticas convencionales, acólitas de las del gran maestro Lope de Vega. Contrariamente a esto, Hurtado se aparta ligeramente de esta finalidad simplista para dar a sus obras una dimensión mucho más útil, que invita a la “reflexión” de los actos de los personajes, los cuales representan el comportamiento habitual de un auditorio que se verá reflejado, a la par que sutilmente criticado (bajo la máscara del humor) en el escenario. Así pues, podría verse en *Los empeños del mentir*, así como en el teatro mendoziano en general, una finalidad catártica⁵⁶⁹, ya que invita a analizar las actuaciones sociales, sus usos y costumbres a partir de lo que se ve en las tablas e insta a modificarlos, puesto que, si somos capaces de ver que son erróneos en el “púlpito”, como dice Marcelo, también deberíamos poder ver que, si se asemejan a los nuestros, estos son tan denostables como los de los actantes de la comedia que acabamos de presenciar. De esta manera, acercándose, en este sentido, más al concepto clásico o griego del teatro que al de Lope de Vega⁵⁷⁰, Hurtado

569 “Catarsis” proviene del vocablo griego κάθαρσις, que significa “purificación” y aparece descrito en la *Poética de Aristóteles*, en la definición de tragedia, como purificación emocional, espiritual, mental y corporal.

570 Cuando digo que Hurtado se acerca más al concepto teatral clásico, me estoy refiriendo a que hace un uso particular del *docere et delectare* horaciano que rechaza Lope de Vega. Y digo particular porque no es que Hurtado se esté anticipando al neoclasicismo (aunque no sería nada desorbitado decir que abre el camino hacia esa dirección, pues, mientras sus contemporáneos seguían confeccionando obras lopescas, Mendoza, más próximo a lo que se acabaría denominando el ciclo calderoniano, ciclo encabezado por Calderón, un autor que posiblemente conoció y tomó alguna idea de obras de Hurtado, introduce a sus comedias novedades tales como aportarles una finalidad allende el entretenimiento o utilizarlas como reflejo de las costumbres de la época, cosa que ha llevado a diversos críticos a hablar de un cierto precostumbrismo en el “Aseado Lego”) ni que sus obras tengan una intención estrictamente instructiva, como sucede en las comedias del siglo XVIII (aunque no es casual que Luzán, padre de la preceptiva del Siglo de las Luces, lo mencione en su *Poética* como uno de esos autores que escribieron al mismo tiempo que Calderón y que si bien no le igualaron, lo siguieron de cerca), pero sí que intentan transmitir una moraleja, una enseñanza y una propuesta de cambio a los errores que se representan y que se critican en

pretende dar la oportunidad al espectador de redimir sus bajas pasiones⁵⁷¹ mediante la observación de los errores de los personajes de la comedia, y del castigo inevitable (y merecido) que conllevan. Así pues, funcionan como una advertencia de cómo se puede acabar si se opta por seguir un modelo de actuación equivocado. Por tanto, de soslayo, se brinda un consejo: no hay que repetir los actos de los personajes que acaban castigados en la obra. Por eso, para demostrar que la mentira no es el mejor medio para la medra social, Teodoro y Marcelo acaban siendo descubiertos y castigados, y acaban reconociendo al espectador su culpa, la cual tienen intención de redimir. Pero ¿cómo? En primer lugar, una vez descubiertos, lejos de llevarse las joyas de don Diego, cosa que podrían haber hecho, Teodoro deja las alhajas que corresponden a doña Elvira en su casa y se va tal como se inicia la comedia: sin nada (*Marcelo*: ¿Luego las joyas dejastes?/ ¡Oh, simple honrado!”, vv. 2894-2895). Y, en segundo lugar, toman la decisión de eximir su error alistándose en los tercios de Flandes (*Teodoro*: “Y aún pienso/ dejando estas necesidades,/ curar delitos y humores/ con las píldoras de Flandes”, vv. 2895-2898), la cual, a sabiendas de su tendencia a mentir, podría tomarse, como apunta Crespo, como un embuste más. De modo que la pregunta queda en el aire: ¿Los mentirosos habrán escarmentado o simplemente buscarán otro confiado al que burlar?

Volviendo al tema de la finalidad catártica de la obra, cabe prestar atención a esa escena en la que, haciendo uso de un juego metateatral (tan común en su dramaturgia), se describen las fiestas que se celebraron en el Retiro:

Criado: Y a mi señora la marquesa,/ suplica vayan a honrar/ las fiestas, que en buen Retiro. (vv. 2442-2444).

<i>Teodoro</i> : ¿Qué fiestas hay?	<i>Marcelo</i> : La otra será mediana,
<i>Criado</i> : Las mayores	que es de un hidalgo que en ellas
de a caballo, y después de ellas	nada hace bien sino hacellas
dos comedias.	muy tarde y de mala gana.
<i>Teodoro</i> : ¡Iré a vellas,	<i>Teodoro</i> : ¿Qué es la historia?
que huelgo de sus primores!	<i>Criado</i> : La tragedia
¿Cuyas son?	(bien que con lazos severos)
<i>Criado</i> : Es peregrina	de dos grandes embusteros.
la primera, de un lucido	<i>Teodoro</i> : Gran mundo es esa comedia,

sus comedias (algo que cuadra con su intención de apoyar la reforma olivariana. Y es que no hay que olvidar que detrás de cada obra de Hurtado, hay un encargo político), pero a través del humor, del entretenimiento, de la búsqueda del “gusto” (como aconsejaba Lope de Vega), ya que un ambiente distendido era más proclive a que el auditorio no se sintiera atacado y a que tomara los consejos sobre qué comportamientos sociales modificar. De esta manera se consigue una obra, en términos horacianos, “dulce et utile” y podemos decir que Hurtado de Mendoza podría ser perfectamente una de esas piezas que, como constructoras de puentes, se encuentran a medio camino entre esos dos famosos ciclos teatrales del siglo XVII español: el lopesco y el calderoniano.

571 En el caso de *Los empeños del mentir*, la mentira, concepto que engloba esas falsas apariencias por las que se rige la sociedad barroca, es esa baja pasión que hay que eximir.

ingenio grande, escondido
en lo Tirso de Molina⁵⁷³.

será cosa entretenida⁵⁷².
(vv. 2467-2482)

En estos versos, se presenta *Los empeños del mentir* como una tragedia, cosa que podría sorprender, ya que tradicionalmente se ha hablado de la obra como de una comedia (como tal se presenta en las antologías teatrales que incluyen la pieza, como *Flor de las maiores doce comedias de los mayores ingenios de España*), ya que su contenido es gracioso, incluso burlesco, no tiene un final trágico ni sangriento, y no trata sobre temas ni personajes elevados. No obstante, Hurtado de Mendoza dice claramente que su “comedia” trata sobre la “tragedia” de dos embusteros. Aunque podría parecer que Hurtado está utilizando términos contradictorios y que, quizás, haya cometido un error, algo poco probable en un autor que cuida al detalle cualquier palabra, no es así. Hurtado de Mendoza, muy seguramente, utilizó el término “tragedia” conscientemente para poner en evidencia la finalidad catártica de su obra, en el sentido de didáctica a través de la observación del error ajeno.

Y es que, aunque lo haga en clave humorística (humor, en ocasiones, extremado que lleva a la ridiculización o a la “graciosidad figuronesca” de la que hablaba Arellano) y evitando las acciones sanguinolentas, Hurtado muestra el fracaso y la falta de moral y de ética de unos personajes que, movidos por la codicia y por la falta de recursos, deciden seguir el camino equivocado, el del engaño, en la búsqueda de la mejora social. No obstante, ese sendero no les llevará a buen puerto, puesto que sus embustes se verán descubiertos y sus intenciones frustradas.

Para Hurtado, el comportamiento que reflejan los embusteros es el que no hay que seguir, el que hay que modificar en la sociedad y, por lo tanto, es el que el espectador de una tragedia sabría perfectamente que no debería repetir en su día a día si no quiere acabar castigado como los personajes. En ese sentido es en el que Hurtado utiliza el término tragedia, puesto que la historia de los embusteros de su comedia debe entenderse como algo que no hay que imitar. Concepción teatral fácilmente enmarcable en el propósito reformista olivariano y en ese programa del Conde-Duque de Olivares al que es fiel Hurtado de Mendoza⁵⁷⁴. Por otro lado, esa concepción reafirmaría mi tesis,

572 Referencia al tópico del *theatrum mundi* que ya hemos comentado que Hurtado utiliza para elaborar esta comedia.

573 Como apunta Crespo, el hecho de que Hurtado caracterice la comedia tirsiana con el adjetivo “peregrina”, cuyo significado es “rara”, podría denotar la mala relación existente entre ambos en esos tiempos en los que se disputaban su posición en el teatro cortesano. Por otro lado, cabe decir que el calificativo “escondido” hace referencia a que Tirso de Molina no es el verdadero nombre del dramaturgo, puesto que bajo dicho pseudónimo se encontraba la figura de fray Gabriel Téllez. Esto también podría considerarse un ataque encubierto al autor de *El burlador de Sevilla*, puesto que, en lugar de utilizar su nombre real.

574 Por tanto, discrepo con la siguiente sentencia de Arellano: “La comedia *Los empeños del mentir* es un artefacto ingenioso, una máquina de burlas que pretende hacer reír” (2004:120). Evidentemente, Hurtado quería hacer sonreír a sus espectadores, pero su intención no era tan simple.

cuestionan las distintas identidades de Marcelo, Teodoro y don Luis. La sombra de la duda alberga en su interior por miedo a los escarmientos que saben que causan los errores por confiar:

Elvira: Dudas yo he de averiguaros. (v. 2031)

Ana: Lo que pido mayor modo,
es una atenta cordura;
no creer nada es locura,
civilidad creerlo todo. (vv. 1764-1767)

En este grupo también se podría incluir a la criada Teresa, aunque, a diferencia de doña Elvira y doña Ana, las cuales se mostrarán cautelosas incluso cuando todo parece apuntar que los dos embusteros dicen la verdad, ella dará una tregua a su desconfianza (desconfianza que sentía hacia Marcelo) cegada por la codicia que le ha despertado el descubrir que Teodoro es el supuesto marqués-conde Fabio.

Teresa: Ea, señora, ¿qué dudas?
Sé condesa, pues que puedes, (vv. 1924-1925)

Además de Teresa que, como criada y miembro de las capas sociales más bajas, es capaz de venderse al mejor postor y de dejar al margen su desconfianza (no por convicción, sino que porque el interés nubla su pensamiento), encontramos a don Diego, el cual parece encarnar la credulidad humana. En su caso, desde el principio ha dado su voto de confianza a esos dos desconocidos que encontró por la calle y que lo ayudaron a salir de la afrenta en la que unos bravos lo involucraron. Y es que, como apuntan los propios embusteros, quizás el miedo que pasó en esa desagradable situación le hizo desarrollar, como muestra de agradecimiento⁵⁷⁷, una fe ciega en sus defensores. Hasta el punto de hacerle perder la razón y el sentido de la responsabilidad, puesto que está poniendo en riesgo a su hermana⁵⁷⁸.

577 *Diego:* ¡Y qué bien,
que yo agradeceros debo
la vida, noble mancebo! (vv. 198-200)

Ana: En la ocasión pensar puedo,
que tuviste mucho miedo,
pues agora dices tanto. (vv. 1785-1787)

578 *Ana:* Mas que en tema vergonzosa
pongas en tanta aventura
una hermana peor segura
en lo mujer que en lo hermosa. (vv. 1756-1759)

Diego: que antes me pondré ofendido
a mil riesgos de mentido,
que no a un peligro de ingrato! (vv. 1773-1775)

Con estas palabras, don Diego deja claro que cree en valores tales como la lealtad⁵⁷⁹ y que, por lo tanto, va a devolverles a Marcelo y Teodoro el favor de haberlo defendido ante esos bravos traidores. Lo paradójico es que quienes lo han liberado de una felonía, justamente, lo están traicionando sin que se percate.

Así es como comienza la ridiculización de don Diego y, por consiguiente, en términos alegóricos, de la confianza (que es lo que representa dicho personaje), la cual no tiene cabida en una sociedad y en un mundo como los que se pintan en *Los empeños del mentir*, pues todo aquel que opta por seguir el camino de la fe en las personas, como bien dice la moraleja final de la comedia, acaba siendo escarmentado:

Ana: Que te desengañes
puedes tomar por vitorias,
y por fracaso el casarte⁵⁸⁰. (vv. 2906-2908)

579 El hecho de que un personaje irrumpa para defender a otro que se encuentra en una afrenta en desigualdad de condiciones y que, como consecuencia, este otro, tomando valores medievales como el de la lealtad, se sienta en deuda con el primero y decida defenderlo incluso cuando va en contra de su propio beneficio, es algo común en la comedia hurtadiana. Encontramos un caso parecido, por ejemplo, en *Más merece quien más ama* con los personajes Rosauero y Felisardo.

Teodoro: ¿tres a solo un caballero? (v. 195)

580 Estos versos se relacionan con estos otros:

Elvira: y aun pienso que ofrecer quiere
en trueque indigno a su hermano
a tu hija la señora
doña Quiteria Fracaso. (vv. 2205-2208)

Estos versos forman parte de esa carta en la que el criado del supuesto conde Fabio explica a su señor, el padre de Fabio, que su hijo está a punto de casarse con una hidalga y que, para ganar méritos, está, incluso, intentando concertar el matrimonio de su hermana Quiteria Fracaso con don Diego, el hermano de su enamorada. Cuando Diego se entera de esto, aún siente mayor interés en que doña Elvira se despose con Teodoro, de ahí que, al acabar la comedia, Elvira se burle de él diciéndole que tome como una victoria el haberse desengañado y como un fracaso, el matrimonio (juego de palabras que refieren al apellido de esa supuesta dama con la que iba a casarse a cambio de que su hermana se casara con Fabio). Por otro lado, cabe remarcar que Hurtado, una vez más, se refiera al matrimonio como un fracaso, algo que ya sucedía, aunque no tan abiertamente, en comedias como *El marido hace mujer*. Por último, valga decir que Quiteria fue una virgen y mártir del siglo II, que tuvo que huir, junto a sus nueve hermanas, tras ser repudiada por su familia. Entre sus hermanas se encontraba Victoria, con quien, quizás, se confunde o se utiliza para crear el comentado juego de palabras.

Elvira: ¡Quien tal creyó, que tal pague! (v. 2884)

“Que tal pague” porque, en general, se entiende que es un error ser confiado y, por lo tanto, no hay nadie que sea tan necio como para confiar ciegamente, como hace don Diego, en unos recién conocidos⁵⁸¹:

Elvira: (¡Que mi hermano tanto engaño ignore!). (vv. 870-871)

Elvira: En menguado,
le pago lo agradecido (Hombre,
¿qué ha hecho por mi hermano este
que el ser tan necio le cuesta?
(vv. 908-911)

Esta ridícula credulidad, que comentan y evidencian quienes conocen verdaderamente a don Diego⁵⁸², es la que lo hace un personaje figuronesco⁵⁸³. “Figuronería” que queda resaltada por situaciones como las que se reproducen a continuación:

Teodoro: sí el que una vez ha mentido
puede nunca ser creído;
y el bellaco capitán
es por lo menos, y aquel
que el retrato tomó.

Diego: Mintiendo en efecto entró,
no hay creelle. (vv. 2540-2546)

Diego: ¡Qué honradazos pensamientos
tiene!⁵⁸⁴ (vv. 2511-2512)

581 El tema de la confianza es un asunto recurrente en la dramaturgia hurtadiana. Cabe recordar el extenso debate sobre si es mejor ser confiado o desconfiado llevado a cabo en *Más merece quien más ama*.

582 A los personajes que comentan la confianza ciega de don Diego, les resulta incomprendible que haya tomado esa actitud, pues, como él mismo dice:

Diego: Al instante
busquemos estos ladrones,
que después de engaños tales
se llevan las joyas, nunca
me engañaron bergantes. (vv. 2850-2854)

583 “La ridícula credulidad de don Diego, subrayada por otros personajes, lo convierte en un personaje figuronesco, y plenamente figurón podríamos considerar a Marcelo, cuyo ruin aspecto, mala traza y grosero comportamiento se reiteran en la comedia”, Ignacio Arellano, 2004:120.

584 Don Diego se está refiriendo a Teodoro.

Es irrisorio que un hombre como don Diego, el cual ha decidido creer a pies juntillas lo que Marcelo y Teodoro le han dicho en todo momento, incluso sus mentiras rehechas, apoye el argumento de Teodoro de que quien miente una vez, puede volver a hacerlo, puesto que si es válido para don Luis, también debería serlo para los embusteros. Como puede observarse, el hermano de doña Elvira, totalmente embaucado por Teodoro, no actúa con coherencia. Ni tan siquiera es capaz de percatarse del incongruente argumento que le aporta su reciente amigo, por lo que acaba resultando un ser ridículo y absurdo, que reprehende a la verdad (don Luis) y honra a la vileza (Teodoro).

2.7.7. La credulidad burlada: un instrumento al servicio del humor de la comedia

Lejos de buscar la risa directa, en *Los empeños del mentir* encontramos personajes que despiertan la carcajada sin ser conscientes de que su comportamiento va a provocar ese efecto. Es el caso de personajes como don Diego, que pueden resultar graciosos, aunque no lo son en sentido estricto.

En la comedia nueva, un gracioso al uso se caracterizaba por ser un fiel, aunque temeroso, servidor de su amo, un galán al que acompañará y ayudará a alcanzar todos sus anhelos. Para ello, debía tener una visión menos idealista y más materialista de la realidad que su señor, ser ingenioso (pícaro) y espabilarse en obtener información antes que otros que le pudiera resultar ventajosa para trazar las industrias con las que beneficiaría a su amo. Si nos fijamos en esta enumeración de características de la figura del donaire, nos percataremos de que pocas, por no decir ninguna, comparte don Diego, el cual parece no ver la realidad (las mentiras), no es avisado ni mucho menos tiene información privilegiada que le permita ir por delante de los demás personajes. Todo lo contrario, Diego es quien menos sabe de nada, el personaje manipulado y engañado, y el que necesita, como si de un señor se tratara, la ayuda de dos pícaros para salir ileso de la trifulca en la que se ve envuelto al inicio de la obra.

Sin embargo, don Diego tampoco es un señor prototípico de la comedia nueva, pues es capaz de despertar la risa, función que estaba reservada en la comedia lopesca a la figura del donaire. No obstante, esa risa no es intencionada, es decir, no surge del chascarrillo o de las chanzas que el gracioso compartiría con el espectador en esos apartes en los que lo hace cómplice e integra en la comedia. El humor que se genera a partir de don Diego nace de su actitud, la cual resulta ridícula dadas las circunstancias en las que se circunscribe. Una actitud que Diego ignora que pueda provocar la risa, pues, lejos de perseguir dicho fin, simplemente está comportándose tal cual es.

Así pues, podemos afirmar que don Diego ni es gracioso ni el humor es la función principal que Hurtado de Mendoza le quiere adjudicar en la obra.

En realidad, su función primordial es remarcar mediante un tono burlesco que la ingenuidad y la credulidad no tienen cabida en un mundo dominado por las falsas apariencias, por vicios sociales como la hipocresía y por comportamientos tan reprobables como la búsqueda incesante e indiscriminada de medra socio-económica. Así pues, Hurtado nos muestra lo ridículo de mantener una actitud ante la vida como la de don Diego y, de alguna forma, nos invita al cambio, aunque no de manera directa por aquello de que cuando te dicen que no hagas algo, aún lo haces más. De ahí que Hurtado deje en manos del espectador la tarea de descifrar por sus propios medios el modo de actuación equivocado, ese que no debería repetir en el mundo real para no resultar tan ridículo ni provocar las risas, así como le sucede a don Diego, en los demás. De manera que el humor que genera dicho personaje, en realidad, es un hábil instrumento de enseñanza que Hurtado utiliza como arma para cambiar lo que detesta de su época y, por tanto, es más sutil que en una comedia de enredo al uso, ya que, más que su propósito, surge como consecuencia de otra intención mucho más trascendental.

2.7.8. Matrimonio e interés casan bien: una realidad social hecha crítica

El amor y el matrimonio, aunque juntos pero no revueltos⁵⁸⁵, son una constante en las comedias del siglo XVII y, como no, también en las de Hurtado de Mendoza. De hecho, en todas las obras analizadas, hemos podido observar la presencia de estos temas de forma más o menos directa, pues, a veces, son el asunto en torno al que gira la comedia, ya que son el foco de la crítica del autor (*Cada loco con su tema*, *Querer por solo querer*, *El marido hace mujer*, *Más merece quien más ama*); mientras que otras aparecen de soslayo o, mejor dicho, como excusa o refuerzo de una crítica mucho más profunda, que va más allá del simple desacuerdo del dramaturgo con la forma de entender el matrimonio o el amor por la sociedad barroca.

De esta segunda manera es como aparecen representados el amor y el himeneo en *Los empeños del mentir*, pues, aunque algunos estudiosos, como Davies o Falconieri⁵⁸⁶, han llegado a

585 Con esto me estoy refiriendo a que, aunque ambos temas aparecen en muchas piezas dramáticas al unísono, esto no nos tiene que inducir a pensar erróneamente que el matrimonio implicaba amor o a la inversa, ya que, justamente, en el siglo XVII, se tenía muy claro, para desgracia de las mujeres, que eran asuntos antagónicos, pues el amor era un sentimiento que debía vivirse para adentro, a escondidas o, incluso, podía ser que debieras resignarte a no poder gozarlo; mientras que el matrimonio se vivía de puertas para afuera, se mostraba y celebraba, puesto que nacía fruto del interés.

586 Editor de *Ni callarlo ni decirlo* y seguidor a pies juntillas de la taxonomía y la temática establecida por Gareth A. Davies para las obras mendozianas.

decir que era una comedia que trataba de cuestiones morales en los noviazgos, en realidad, va mucho más allá, ya que trata la degradación social, la corrupción humana, la animalización o bestialización del hombre que ha abandonado esos viejos conceptos de virtud y nobleza, y que ha pasado a actuar por instintos, en busca de la supervivencia y del bien propio en lugar del común, aunque con ello perjudique a terceros; e invita a la reflexión y al cambio a partir del reconocimiento de errores cotidianos en el escenario.

Por todo ello, considero que sería un error reducir *Los empeños del mentir* a la categoría de una simple comedia que trata asuntos matrimoniales.

No obstante, es imposible hacer un análisis exhaustivo de *Los empeños del mentir* sin atender al trato que se le da al casamiento, puesto que el engranaje de embustes que configuran la pieza se enhebran a partir de un desposorio concertado: el que estaba pactando don Pedro Tello con don Luis de Vivero, para que este último se casara con su hermana doña Elvira de Guzmán. Esta información, la del concierto del enlace matrimonial, es la que tomarán Marcelo y Teodoro para poner en marcha su farsa y su intento de ascenso socio-económico. Es evidente, pues, que Marcelo y Teodoro aprovechan la ocasión para ir en busca de sus intereses, unos intereses impregnados de bajeza y vileza, puesto que únicamente persiguen el beneficio económico, una buena posición en la sociedad y, por tanto, una vida más acomodada. Así pues, no hay nada, como podría ser el amor⁵⁸⁷, que justifique y que reduzca lo negativo de sus mentiras, por lo que no serán bien vistos. No obstante, el auditorio pronto se dará cuenta de que no solo Marcelo y Teodoro actúan movidos por el ruin interés, sino que todos, de una u otra manera, encerramos inclinaciones más o menos egoístas y/o codiciosas. Lo muestran los Tello que, como era costumbre en la época, intentan casar a su hermana, no con un muerto de hambre sin títulos ni dinero, sino que con un hombre con recursos sin tener en cuenta la opinión de la joven casadera, a la cual no se le brinda la libertad de escoger a su compañero de viaje, no fuera a ser que hiciera una mala elección ya no solo para ella, sino que también para su familia.

Elvira: De don Diego, y no es temprano,
estos días he entendido
que pasar quiere a marido
todo el cuidado de hermano.
(vv. 570-573)

Elvira: Y acuérdome que un retrato
pidió mío y le envió
don Diego, aunque me encubrió
la causa con gran recato.
(vv. 578-581)

587 El amor era el único sentimiento que, como enloquecía, enfermaba y alienaba, podía justificar el uso de la mentira, la deshonestidad... en los caballeros y damas de la comedia, de modo que solo se entendían y se podían disculpar a los personajes tracistas si se movían por amor (comedia de enredo al uso). En cambio, si eran otros los motivos que inducían a actuar vilmente, los actantes dejaban de ser vistos con buenos ojos, para ser reprendidos duramente.

Así pues, los que se muestran víctimas del interés de los embusteros Marcelo y Teodoro, resulta que también son interesados⁵⁸⁸. No obstante, esta tendencia a sacar provecho se hace más evidente a partir de ese momento en el que don Diego quiere casar a doña Elvira la misma noche en la que conoce o topa con el supuesto don Luis:

Don Diego: Quisiera que el casamiento
esta noche se efectuase,
pero no es tarde mañana. (vv. 724-726)

Otro personaje que refleja el interés del ser humano es Teresa, la cual, nada más descubrir que Teodoro, en realidad, es el “conde Fabio”, llena de emoción, empuja a su señora doña Elvira a los brazos de ese hombre que representa la vida acomodada, una vida llena de privilegios que de soslayo podrá disfrutar como criada; por lo que, una vez más, vemos que los consejos no son altruistas, sino que buscan el propio beneficio, algo que pone en evidencia la degradación del hombre.

Teresa: Pregunto al hombre de bien,
las criadas de condesas
¿son señoras?
(vv. 1999-2001)

Por otro lado, Teresa también pone de manifiesto esa actitud ante la vida consistente en aceptar lo que viene intentando sacar la parte positiva de las cosas, es decir, a sabiendas de que la mujer tiene la obligación de casarse con quien su familia decida, intenta hacerle ver a doña Elvira que, dentro de lo malo piense que, al menos, sacará provecho social y económico de ese enlace.

Teresa: Si al fin es costumbre, *Diego:* mas serville es lo que importa
¡ay señora!, ¡que molesta con mayor autoridad.
todo marido, ya es esta El duplicar el cochero
más honrada pesadumbre! es forzoso
(vv. 1740-1743) (vv. 2049-2053)

588 Como apunta Teodoro, todos somos interesados y mentirosos. Además, tal y como se refleja en la comedia, la mentira y la búsqueda de mostrar nuestra mejor cara es inherente al ser humano.

Teodoro: ¡Embusteros de sí mismos
son todos, moral me vuelvo!
¿Qué no engaña aun en nosotros
dentro de nosotros mismos?
¿Quién no se miente a sí mismo
sangre, discreción y esfuerzo?
¿Y pues, mentir a los otros,
si yo a mí propio me miento? (vv. 1068-1075)

Teresa: Sé condesa, pues que puedes,
 porque hoy andan las mercedes
 o revoltosas o mudas;
 las salas luego se truequen,
 zampa el dosel, y en tus faldas
 la silla vuelta de espaldas.
 (vv. 1924-1929)

Diego: ¿Qué estás discurriendo, Elvira?
 Que es conde y será marqués,
 ¿qué, mucho?
 (vv. 2071-2073)

Ana: Mil parabienes te doy,
 que he oído, si es el Vivero,
 que es bizarro caballero.
 (vv. 630-632)

Esta idea que también es la que comparte don Diego⁵⁸⁹, no es la de Elvira, que es incapaz de mirar con optimismo lo que sabe que es una coacción de su libertad. Así que, lejos de ser el matrimonio un motivo de regocijo y alegría, para Elvira es causa de tristeza y símbolo de sacrificio personal por su familia.

Elvira: que ver siento
 la libertad en el viento
 y junto al alma las redes.
 Que aunque no ha de ser porfía
 mi voluntad nunca en nada,
 quiero tenerla informada,
 ya que no la tengo mía.
 Pues aunque mujer nació,
 parece mucho albedrío
 esto que ha de ser tan mío,
 disponerlo tan sin mí. (vv. 583-593)

Elvira: ¿Hay tan simples alegrías?
Teresa: ¿Condesa y marquesa junto?
 Dila que te llame al punto
 vuestro par de señorías,
 y aun presumo en mi conciencia,
 que es poco y que son agravios,
 que anda entre los mismos labios
 tropezando la Excelencia.
 (vv. 1935-1942)

Elvira: ¡Qué presto en hondo valle, aunque más bella,
 de turbio arroyo vil desmerecida,
 en vano gime, en vano se querella!
 ¡Oh yo, mil veces yo, mas ofendida!
 Que en ella aun hasta el ser murió con ella,
 y en mí, viviendo el ser, pierdo la vida. (vv. 1104-1109)

589 Es importante destacar que la búsqueda “obsesiva” de una buena vida no es propio de personajes elevados, sino que de los bajos estratos sociales: criados (como Teresa, a la que le da igual perder la dignidad por dinero, pues, si se tiene en cuenta su situación social, no se puede caer más bajo) e hidalgos empobrecidos (Marcelo y Teodoro) o nuevos ricos (como los Tello) que entienden que, en una sociedad como la del siglo XVII, sin dinero ni estatus, uno no es nada. Esta idea es la que comparten otros personajes mendozianos como Hernán o doña Leonor, la cual dice abiertamente que quiere un hombre que le dé comodidades, de *Cada loco con su tema*. Por otro lado, hay que comentar que la mayoría de piezas dramáticas de Hurtado de Mendoza son protagonizadas por estas clases sociales. En contadas ocasiones encontramos personajes elevados (*Más merece quien más ama*, *Querer por solo querer*).

Doña Elvira, consciente de que no tiene ni voz ni voto y de que en breve perderá, inevitablemente, su “libertad”⁵⁹⁰ para pasar a vivir en la prisión del matrimonio, reivindica que, como mínimo, se aseguren de que es un buen hombre.

Don Diego: Que has de desposarte luego.

Elvira: ¡Ser luego, eso no, don Diego!

Don Diego: ¡El replicarme es en vano! (vv. 1709-1711)

Como puede observarse, a diferencia de doña Isabel de *Cada loco con su tema*, que en la misma situación se muestra rebelde y se enfrenta incluso a su padre, doña Elvira únicamente se encara (y de forma muy suave) con su hermano por la precipitación de sus decisiones. Simplemente le pide que no sea tan confiado y que indague sobre los orígenes de esos dos recién llegados que no han parado de mentir. Si tras las pesquisas oportunas, considera que son idóneos para ella, con total abnegación aceptará las decisiones de don Diego, aunque esto no signifique que esté de acuerdo ni que la hagan feliz.

Elvira: ¡Qué vil será la obediencia,
que con suerte tan cruel
se ajuste!
(vv. 689-691)

Elvira: (¡Qué medrosa
que voy!
(vv. 914-915)

Elvira: ¿Y has querido
pagársela con mi muerte?
(vv. 736-737)

Esa sensación de sentirse muerta en vida, debido a imposiciones ajenas, es contra lo que se alza Hurtado de Mendoza a través de sus sutiles, hábiles e ingeniosas críticas en sus comedias, unas críticas que, acordes con ese *Discurso sobre la dignidad humana* de Giovanni Pico della Mirandola y con muchas otras ideas afines como las de Erasmo, van en contra de la imposición a vivir como terceros deciden por ti. Así pues, podemos observar en sus comedias una defensa velada del libre albedrío y de la voluntad humana⁵⁹¹, puesto que solo así, desde la absoluta libertad de actuación y movimiento, es posible mantener la dignidad. Una dignidad y una voluntad que parece desdibujarse mucho más en la mujer que en el hombre, pues, como se puede ver en *Los empeños del mentir*,

590 “Libertad” entre comillas porque la mujer del barroco nunca es libre para hacer y deshacer, pues, para todo, depende de la voluntad de los hombres. En primer lugar, de su padre, y, cuando este muere, de sus hermanos en el caso de que aún no esté casada, porque, si lo está, ya pasa a estar a disposición de las decisiones de su esposo.

591 *Elvira:* Inclinación pensé yo
que era amar, y no imagino
que se ha de amar por destino,
pero por cortejo, no. (vv. 522-525)

mientras a doña Elvira se le impone contraer matrimonio con quien no desea, don Diego anda picoteando, galanteando a toda mujer que se le antoja, hasta que se decida a asentar la cabeza con la joven doña Ana (su prima).

<p><i>Ana:</i> Aunque pudiera ofenderme de tu tibieza, primero quejarme, don Diego, quiero; (vv. 1744-1746)</p>	<p><i>Diego:</i> ¡Decir lo que yo te adoro en todo el tiempo aún no cabe⁵⁹²! Y pues tu experiencia sabe que yo tus partes no ignoro, no te quejes.</p>
<p><i>Ana:</i> que mancebo te diviertas, que te entretengas amigo no es culpa, que a Madrid veo tan acomodado agora (óigolo así) que se ignora una queja de un deseo. (vv. 1750-1755)</p>	<p><i>Ana:</i> ¿Yo quejosa?</p>

Así pues, mientras don Diego decide libremente cuándo estabilizar su vida amorosa y con quién, Elvira debe resignarse a aceptar al hombre que le han asignado, un hombre que, por si fuera poco, no está a su altura (“No es harto para marido”, v. 601), pues

<p><i>Elvira:</i> ¡Qué hallado, qué entremetido, qué mal porte, qué ruin arte! ¡Que no sea gentilhombre, qué importa y sufrirle quiero mal aire de caballero, mas no mala traza de hombre! (vv. 698-705)</p>	<p><i>Ana:</i> ¿Qué le falta? <i>Elvira:</i> ¿Eso preguntas? Noble, entendido y también, sobre todo, hombre de bien, que es todas las partes juntas. <i>Ana:</i> Lo noble lo dice el nombre, pero dejaste olvidada la hacienda. <i>Elvira:</i> Buena es hallada, mas la mayor es el hombre. (vv. 603-609)</p>
--	---

Desde su punto de vista, Marcelo no es lo que ella merecería, es decir, un hombre de bien, que es lo único que, como doña Isabel de *Cada loco con su tema*⁵⁹³, se atreve a ponerle como condición a su hermano a la hora de buscarle marido. Sin embargo, Marcelo, lejos de encarnar aquello con lo que ella se conformaría, parece ser todo lo contrario. De ahí la desconfianza que transmite a doña Elvira.

592 El hombre decide con quién estar y cuándo es el momento de aceptarla como esposa, algo que ayuda a evidenciar el contraste de libertades existente entre el hombre y la mujer en la época.

593 Ambas saben que es inútil ir en contra de las convenciones sociales y que estas dicen que el hombre debe decidir el futuro de las mujeres de su familia. Así pues, se conforman con que, como mínimo, sea un hombre con buenos valores, idea que, por otra parte, va al revés de lo común en la sociedad, la cual antepone el poder adquisitivo o el estatus a la bondad, lealtad y todas esas virtudes que parecen consideraciones meritorias del pasado.

Elvira: No me lo digas,
 basta saber que es un hombre.
 Conocer al enemigo
 es menos riesgo, mas no
 me aseguro en esto yo,
 sino en que yo estoy conmigo. (vv. 512-517)

Como le sucedía a Fidelinda de *Más merece quien más ama* o a tantas otras damas hurtadianas, Elvira no confía en los hombres, pues tiene miedo de sufrir engaños y burlas amorosas. Y es que no hay que olvidar que en el siglo XVII se había puesto en boga el galanteo⁵⁹⁴, costumbre⁵⁹⁵ que incitaba a los jóvenes galanes a participar del juego amoroso, del falso trato, y que dejaba a un lado el amor sincero, puro y noble. De ahí que, como la Princesa, invoque al Amor para pedirle que sea compasivo con ella:

<p><i>Elvira:</i> ¡Amor, qué medrosa llevo a tu nombre! ¡Oh, nunca amigo, no seas traidor conmigo! Basta loco y sobra ciego. (vv. 1808-1811)</p>	<p><i>Elvira:</i> Dulce amor, todo eres miedo, y yo toda soy recato, que ha llegado el falso trato a que todo sea fingido. (vv. 1831-1834)</p>
--	--

594 *Teresa:* ¿Requebrador también es? (v. 2659)

595 Sin embargo, no es el galanteo la única costumbre que refleja Hurtado en la comedia.

Aunque, quizás, en menor medida que en otras piezas teatrales, en *Los empeños del mentir* también se muestran las maneras de actuar de la sociedad de su tiempo como, por ejemplo, los juegos amorosos en los teatros, cerca del río Manzanares o en el Prado (“La comedia, el Prado, el río/ y tal vez, con poco riesgo/ de ocasión, no de codicia,/ surcar los golfos del juego”, vv. 246-249); o las usanzas de la Corte, las cuales se plasman con el fin de criticarlas.

<p><i>Teodoro:</i> Nada te admire, que en la Corte, entre tantas necesidades, lo menos nuevo son las novedades. (vv. 147-149)</p>	<p><i>Teodoro:</i> Si murmurantes vienes a la corte, granjearás caudal poco en esos tratos, que andan los maldicientes muy baratos. <i>Marcelo:</i> Lo murmurante soy, estrado a donde, todo lo que no es, aún no se esconde. (vv. 33-37)</p>
<p><i>Marcelo:</i> Qué introducida y cansada esta necesidad cortés anda, que es lo cortesano o yo beso vuestra mano o yo beso vuestros pies. (vv. 2426-2430)</p>	<p><i>Marcelo:</i> Teodoro, nunca estás ducho, que te he dicho muy despacio si has de atinar en palacio, que sirvas bien y no mucho. (vv. 874-877)</p>

Ana: que hablar libre y mal se tiene
por grande virtud agora.

Elvira: Esta virtuosa insolencia
aun diciendo verdad, miente,
que en nada será decente
quien habla con indecencia. (vv. 560-565)

Elvira: Un hombre que vino errante
¿ha de obligar a querido?
Si ruin, le huyo marido,
si noble, le temo amante.
(vv. 1818-1821)

Por otro lado, caben destacar esos versos en los que doña Elvira pone de manifiesto que prefiere un buen hombre (no bajo ni vil), que un rico esposo, por lo que esas frases en las que se exalta la nobleza y el dinero de su prometido y con las que doña Ana, Teresa o Pedro intentan hacerle ver la parte positiva de su futuro esposo, no logran disminuir la pena que siente tras haber conocido al que será su compañero de vida⁵⁹⁶.

Elvira: sea baja su fortuna,
pero con bajeza, no.
(vv. 1826-1827)

Elvira: Cualquiera que seas, si eres
hombre principal y honrado,
en las costumbres sobrado,
tienes lo que no tuvieres.
Para mí no hay cosa alguna
más indigna, más vulgar,
más injusta, que tasar
los hombres por su fortuna⁵⁹⁷.
Seas laurel o seas roble,
no dudes que en esta parte,
solo no he de perdonarte
ser hombre de bien y noble.

Para Elvira, lo importante no es el dinero, como sí lo es para el resto de personajes de la obra⁵⁹⁸: Marcelo y Teodoro se mueven en busca de la medra socioeconómica, a Teresa le hacen los ojos chiribitas nada más imaginar que puede que acabe siendo criada de una marquesa o condesa; y don Diego, al ver poder adquisitivo y una buena posición social, apremia el casamiento de su hermana. Sin embargo, Elvira no se deja impresionar por el brillo del oro ni por los alardes ni ostentaciones que quienes supuestamente lo poseen hacen ante los demás. Alardes que vemos que llevan a cabo los embusteros y don Diego cuando, en esas circunstancias en las que creen tener a la diosa fortuna de cara y en las que vislumbran una mejora social y económica, intentan evidenciar y exagerar todo lo que tienen de valor para demostrar su solvencia y, así, ser aceptados tácitamente o mediante el engaño por quienes les ayudarán a medrar todavía más.

596 De la misma opinión es Isabel de *Cada loco con su tema*.

597 Se está reflejando la depreciación del ser humano en general, pues a la mujer se la valora por su belleza y al hombre, por sus riquezas.

598 También era lo que más importaba a doña Leonor de *Cada loco con su tema*, la comodidad que le podía ofrecer su futuro esposo.

Teodoro: ¿Qué haca⁵⁹⁹ mañana,
la Tigre o la Porcelana? (vv. 871-872)

Elvira: El semblante
me ha de informar lo primero. (vv. 1138-1139)

Elvira: El sombrero entró quitado
el otro, y porque los veo,
se ha vuelto a cubrir, el que es
hasta ahora don Luis⁶⁰⁰. (vv. 1144-1147)

En estos versos se pone de manifiesto la importancia de las apariencias en la sociedad barroca, además de lo absurdas que resultan, puesto que son extremadamente engañosas, idea recurrente en la dramaturgia de Hurtado de Mendoza.

En cuanto al casamiento y al amor, cabe comentar un paralelismo con *Más merece quien más ama*: el hecho de entender la hermosura como un castigo, ya que, inevitablemente, encarcela en una prisión llamada matrimonio, de la cual se tiene una concepción peyorativa debido a lo que implica, que no es otra cosa que ir en contra de la libertad y de la voluntad humana y, más concretamente, de la femenina.

<i>Teodoro:</i> Que temas es justo, que no hay cosa de peor gusto que la dicha de una hermosa. (vv. 915-917)	<i>Ana:</i> Celebrada una hermosura siempre estará peligrosa, y no siempre está en lo hermosa mal hallada una ventura. (vv. 484-487)
---	--

Ser hermosa conlleva el acercamiento de galanes, algo que no siempre desean las jóvenes casaderas, puesto que, en la mayoría de casos, supone que sus padres o hermanos decidan por ellas quiénes, de entre los pretendientes, son los mejores partidos tanto para ellas como para su familia. De ahí la tristeza de doña Elvira que, como tantas otras damas de comedia (Fidelinda, Isabel o Claridiana, entre otras)⁶⁰¹ y de la vida real, se sienten moneda de cambio o simple mercancía de su

599 El caballo era símbolo de poder adquisitivo y de gente adinerada, ya que era muy costoso mantenerlo y, por lo tanto, pocos podían permitírselo.

600 El sombrero representa que lo lleva el señor y no el criado, por lo tanto, quien tiene poder adquisitivo.

601 Cabe remarcar que *Los empeños del mentir* y *Más merece quien más ama* coinciden en entender la hermosura y la juventud como una bomba de relojería y un tándem que, fácilmente, puede llevar al error o al equívoco:

Ana: Elvira, los pocos años
mucho no pueden saber,
y moza y linda mujer,
¿cuál de esto hará desengaños? (vv. 478-481)

familia. Y es que la belleza femenina resultó ser el cebo para que picaran los jóvenes adinerados. Unos jóvenes que en el siglo XVII se aficionaron a una nueva moda de enamoramiento o, mejor dicho, de flirteo: el galanteo, técnica que, como se comentó en “Conceptos amorosos en Madrid, la provincia del amor” desagradó a ciertos sectores de la sociedad.

<p><i>Ana:</i> Mil galanes de mil modos te son festejo importuno, y mientras no lo es ninguno piensan que huelgas con todos. ¿Qué temes, Elvira? ¿Quién te puede a ti ser ingrato? ¡Que aunque ya murió el buen trato, aún es vivo el querer bien! Yo sé un hombre que te quiere con tan fina ley y amor, que no es su tierno dolor de lo blando que se muera.</p>	<p>De verdad muere por ti, y solamente ha fiado su bien nacido cuidado de amor, del alma y de mí. No es de aquellos que en antojos ceban todo el pensamiento, siendo en sus pasos intento cualquier noticia en sus ojos. Tan recatado y ceñido vive, que en nuevo secreto gasta todo lo discreto solo en no ser entendido.</p>	<p>Si quieres saber el nombre, pues somos primas y amigas, sabe que es... (vv. 486-512)</p>
--	--	--

Como vemos en estos versos, a través de los personajes femeninos, se critica esa nueva forma de amar que se aleja del amor cortés y que, en lugar de encarnar un amor puro, noble, sincero, fiel, desinteresado y discreto, representa un sentimiento pasajero, olvidadizo, caprichoso y expuesto a la galería en ese escaparate que son las concurridas calles madrileñas del Prado o Mayor, donde las damas desfilan (muchas veces en coche) ante los ávidos ojos de los hombres que asisten en busca de participar del juego amoroso y de hacer alardes de galantería. Juego al que, aunque parezca contradictorio por todo lo que venimos apuntando, las propias mujeres contribuyen, puesto que, a pesar de que muchas lo reprehenden (como doña Elvira de *Los empeños del mentir* o doña Juana de *El marido hace mujer*), otras lo defienden o, como mínimo, les agrada, puesto que les gusta sentirse admiradas, deseadas y pretendidas (como doña Leonor de *El marido hace mujer*, Gerarda de *Los riesgos que tiene un coche* o doña Ana⁶⁰² de *Los empeños del mentir*).

Por otro lado, también hay que destacar otra coincidencia entre ambas comedias: la aparición de un personaje femenino que aúna vanidad y hermosura (Fidelinda y Ana):

Ana: ¿Yo quejosa?
¡Qué bajo indigno blasón,
que puedo en la presunción
ser vanidad de una hermosa! (vv. 1800-1803)

⁶⁰² *Ana:* Y a mí
me está ya esperando el coche.

Diego: Iré a acompañaros yo,
prima, a vuestra casa.

Marcelo: Y todos,
aunque hiciera muchos lodos. (vv. 776-780)

No obstante, lo que prima es el ataque a esa nueva forma de amar que nada tiene que ver con ese “buen querer” de antaño.

Por otro lado, cabe comentar la referencia que se hace a las terceras en los versos citados más arriba. Doña Ana, en un principio, parece actuar como medianera, puesto que está intercediendo en temas amorosos y está intentando convencer a doña Elvira, su prima (en el doble sentido de la palabra, ya que, subrepticamente, está dando a entender que Ana está adoptando un papel celestinesco), de que hay un hombre que le conviene.

Sin embargo, con la notificación de don Diego de que ya tiene esposo para su hermana, esta actitud medianera de doña Ana cesa. Actitud o profesión, la de tercera, que no era aislada o extraña en el barroco, y que Hurtado no muestra como positiva:

Teodoro: Elvira es hija del sol:
Teodoro, el merced arrima,
y di cuál menos agravia,
¿la condesa, Elvira o Fabia⁶⁰³?
Marcelo: El socorrillo de prima
fuera gran cosa. (vv. 1990-1995)

Tal como se ve en estos versos, era muy común que los jóvenes que se encontraban con dificultades para conquistar a la dama de la que se habían encaprichado, recurriesen a los servicios de “primas” o celestinas para que les ayudaran en su propósito de seducción⁶⁰⁴. No obstante, estas actuaciones no eran bien vistas.

Elvira: Medios todos son injustos,
querer por intercesión,
poca entereza, que son
muy licenciados los gustos⁶⁰⁵.
(vv. 526-529)

Elvira: Hablad a mi prima.
Teodoro: Prima,
aunque es nombre sospechoso
para todo grande esposo,
haré el aprecio y la estima,
que debo de su merced.
(vv. 2371-2375)

Por otra parte, en cuanto al comportamiento amoroso, se hace necesario comentar la diferencia entre los dos embusteros de *Los empeños del mentir*. Por un lado, encontramos a

603 No creo que sea casual el uso del antropónimo Fabia en unos versos en los que se está haciendo referencia al “socorro de una prima”. Muy seguramente esa Fabia está remitiendo a la vieja alcahueta que media entre doña Inés y don Alonso en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega.

604 A lo negativo de contratar los servicios de una tercera, hay que sumarle el hecho de que Marcelo no piensa en recurrir a ella por amor (algo que podría reducir la gravedad de esta actuación, pues la pasión y el deseo enloquecen), sino que para conseguir engañarla, enamorarla y contraer matrimonio con el fin de una medra socioeconómica.

605 En este caso, tanto se está haciendo referencia a las medianeras como a los padres o hermanos que deciden el destino de las mujeres de la familia sin contar con su opinión.

Marcelo, el que, tomando la iniciativa y sin desaprovechar la oportunidad, se ensalza caballero y amante de doña Elvira. Sin embargo, como dice el refrán, “las mentiras tienen las patas muy cortas” y su disfraz no tarda demasiado en despertar desconfianza, sobre todo, entre las féminas de la comedia, que, lejos de verlo como el galán que dice ser⁶⁰⁶, lo consideran

<i>Ana:</i> La necedad ya está dicha, el novio es, él es.	<i>Elvira:</i> ¡Qué hallado, qué entremetido, qué mal porte, qué ruin arte! (vv. 700-701)
<i>Marcelo:</i> ¡Qué hermosa ⁶⁰⁷ !	
<i>Teresa:</i> ¡Ay, señores, qué mal dejo que tuvo la reverencia, y aforrada, en mi conciencia, en malvado oficialejo! (vv. 660-665)	<i>Ana:</i> ¡Qué civil, qué desairado! ¡Aún el pobre del criado es trasto más apacible! (vv. 711-713)

Y es que, cual mal actor, ni tan siquiera conoce cuál es el guión o el patrón de comportamiento de su personaje.

<i>Marcelo:</i> para entrar muy caballero, ¿cómo he de hacer?	
<i>Teodoro:</i> Lo enfadoso fuera bien, pero entra airoso. (vv. 654-656)	

No obstante, de nada sirven los consejos de Teodoro, pues Marcelo resulta ridículo, por lo que fracasa estrepitosamente con su interpretación. Sin embargo, con Teodoro, la situación cambia.

<i>Ana:</i> ¡Aún el pobre del criado es trasto más apacible! (vv. 712-713)	<i>Elvira:</i> En lo que no engaña este hombre ya por lo menos ha sido el más galán y entendido. (vv. 1258-1260)
--	---

Elvira: Que todo embuste a ser viene:
no lo dudo, pero él tiene
más arte de caballero. (vv. 1123-1125)

Teodoro parte con ventaja porque cae mejor, pero ese no es el único motivo por el que su actuación resulta más convincente. Su buen comportamiento, sus melifluas palabras, su saber estar y su buen arte en el mentir también contribuyen a que parezca más sincero y real que su compañero.

Teodoro: Hoy, esposa,
queja tendréis de mi amor,

606 En este caso, sí que las apariencias no engañan, pues, aunque la mona se vista de seda, mona se queda, ya que el hábito no hace al monje. Así pues, de nada sirve vestirse las espuelas ni imitar una actitud caballeresca o galana.

607 Un galán nunca era tan parco en palabras. Cuando hablaba de amores a su dama, debía desplegar todo su arsenal de palabrería amorosa para llegar a su corazón y enamorarla. No hay que olvidar que está demostrado científicamente que a la mujer se la conquista por el oído, algo que no debían ignorar los hombres de la época.

que en no permitidos ocios,
me embarazan cada instante
varias cosas, que en lo amante
son groseros los negocios
y es la ocupación agora
más justamente ofrecida,
a importancias de la vida,
el morir por vos, señora.
Sé que es locura adoraros,
sin más méritos que el mío,
y siendo este el desvarío
no hay más acierto que amaros⁶⁰⁸. (vv. 2353-2366)

Religio amoris, amor incondicional y exclusivo, consideración de que la mujer es lo más importante y lo único que debería acaparar la atención del amador... Parece que Teodoro tiene interiorizado el arte de amar de los caballeros de la época; sin embargo, Elvira, como Fidelinda o Celidaura que también se caracterizaban por cuestionar la realidad que se presentaba ante sus ojos, desconfía, pone en duda a Teodoro, de ahí que opte por indagar sobre su persona, ya que solo de esta manera evitará el escarmiento que tantas mujeres han sufrido y aún padecen por culpa de haber confiado en los hombres.

Elvira: La duda queda en el nombre...
Pero, en fin, entendimiento
y talle no desagrada:
dudemos algo, que nada
con prevención da escarmiento. (vv. 1261-1265)

Versos que recuerdan a las palabras que Fidelinda de *Más merece quien más ama* pronuncia cuando se encuentra en una situación amorosa similar. No obstante, esta no es la única correlación con la Princesa ni con la comedia mencionada⁶⁰⁹, pues esos versos en los que doña Elvira no discierne si está soñando o despierta, se pueden relacionar con esos otros en los que Fidelinda no sabe si está viviendo un sueño cuando se encuentra con Felisardo, el hombre que la ha obnubilado.

Elvira: (¿Es sueño
esto que escucho? (vv. 1250-1251)

608 Teodoro, a diferencia de Marcelo, utiliza el lenguaje propio de los galanes enamorados.

609 Otra reminiscencia a *Más merece quien más ama* la encontramos en:

Elvira: Más guerras que el nombre
es el hombre, y en el hombre
no hay más de lo que merece. (vv. 2384-2386)

Para Elvira, descubrir que, en realidad, Marcelo es un simple criado y que Teodoro es quien será su futuro esposo, supone despertar de una pesadilla, de un fatídico sueño, por lo que, en ese instante, confundida por el giro dado en los acontecimientos, no es capaz de diferenciar si su “alegría” es fruto de un sueño o si es real.

Por otro lado, cabe decir que, del mismo modo que Marcelo y Teodoro son muy distintos en sus actuaciones como actores representantes de galanes amantes, también lo son en cuanto a la forma de ver a doña Elvira. Para Marcelo, Elvira simplemente es el medio a través del cual conseguir un beneficio propio, por lo que, únicamente, la perseguirá por interés. Sin embargo, este no es el caso de Teodoro. Aunque, en un principio, el acercamiento a los Tello es por medra socio-económica, rápidamente, se unirá a este fin un sentimiento amoroso aparentemente real. Y digo aparentemente porque en todos los apartes en los que los embusteros pueden ser sinceros y hacen cómplice al espectador de sus verdaderas intenciones y pensamientos, Teodoro confiesa sentir amor (ya no solo interés) por Elvira; aunque, sabiendo su manera de hacer y cómo manipula la verdad, nos puede quedar la duda, como les sucede a algunos personajes de la comedia (Elvira) y como, muy seguramente, Hurtado pretendía, pues nos ha ido indicando a lo largo de la pieza que debemos desconfiar para no errar, de si, en esta ocasión, Teodoro está siendo sincero y se ha enamorado de Elvira (por lo que tendría por ella un doble interés: amoroso y económico-social), o si es uno más de sus embustes⁶¹⁰.

Teodoro: Si tú estás enamorado,
yo también lo estoy, Marcelo:
es rica y tengo codicia,
es hermosa y alma tengo.
(vv. 1028-1031)

Teodoro: ¡No lo sé, de amores muero!
(v. 1870)

Nada sé,
solo sé, que adoro a Elvira.
(vv. 1873-1874)

Teodoro: (¡Por Dios que es bella la Elvira!
¡Que este fruto haya sacado,
no más que el haber plantado
más temprano una mentira!).
(vv. 670-673)

610 En caso de que fuera un embuste más, sería la mayor de las mentiras, pues engaña también a Marcelo y al público, los únicos a los que hasta el momento sabían de los verdaderos sentimientos de Teodoro.

Estos últimos versos, junto a los que dan entrada al cierre a la comedia⁶¹¹, sirven para apoyar la tesis de que Teodoro pudiera estar realmente enamorado de doña Elvira o de que pudiera haber sido víctima de un flechazo de Cupido; pues, nada más ver a Elvira, queda prendado de su belleza y se lamenta de que vaya a ser Marcelo el ganador de esa hermosura por el simple hecho de haber iniciado la mentira y de haber repartido los papeles de escenificación que ambos están llevando a cabo. Quizás, este sentimiento, junto a la nefasta interpretación de Marcelo, es lo que impulsa a dar la vuelta a la situación y a reconducir el embuste de manera que fuera Teodoro quien acabara encarnando el disfraz de galán y de futuro esposo de doña Elvira. Cambio de “máscaras”, por decirlo de algún modo, que gusta a las mujeres de la comedia que, desde el principio, creen que Teodoro es mucho más gentil, noble y adecuado para el puesto de marido:

Elvira: No quiero saber su nombre,
mas vusted, seor gentilhombre,
tiene más talle de amo. (vv. 739-741)

Y es que, como se pone de manifiesto en la comedia, Teodoro es quien sabe actuar como caballero y Marcelo, como criado, por lo que están representando papeles contrarios.

611 *Marcelo:* ¿Luego las joyas dejastes? (v. 2893)

Teodoro: Y aún pienso
dejando estas necedades,
curar delitos y humores
con las píldoras de Flandes... (vv. 2895-2898)

Podría ser que Teodoro se hubiera enamorado realmente de doña Elvira y que ese amor (que lo puede todo, *amor omnia vincit*, y que ennoblece y hace ser mejor persona) le hubiera hecho ver, una vez descubiertos todos sus embustes, que el camino que iba andando no era el adecuado. De ahí que decida, al final de la comedia, cambiar su antigua forma de ser (ladrón y embustero), y que, en lugar de llevarse las joyas de casa de los Tello y de beneficiarse de algo después de tantos esfuerzos por dar veracidad a sus mentiras, opte por no robar ese botín, algo que sorprende y que, intuimos, no debió gustar demasiado a Marcelo. Sin embargo, para Teodoro este cambio de actitud y esta buena acción no son suficientes para redimir sus culpas, así que anuncia a su compañero que se alistará a los tercios de Flandes, donde pretende “curar” sus “delitos”, es decir, remendar/corregir sus errores y malas acciones, y sus humores, esto es, su carácter mentiroso. Los Tercios son, pues, el ambiente idóneo en el que exculpar sus delitos y la “píldora”, la medicina, que le permitirá enmendar su peligroso y reprobable comportamiento, ese del que ha dejado prueba en la comedia. Hasta aquí se le ha dado una interpretación moralizante al final de *Los empeños del mentir*, pues Hurtado estaría invitando al espectador a tener la valentía de Teodoro de cambiar aquello detestable de su comportamiento. No obstante, como siempre se ha dicho, la gente no cambia y ese simple juego de palabras que podríamos ver en los uso del vocablo “píldoras”, pues también se usa “curar”, podría ser analizado de otro modo. Crespo apunta en su edición que, según Covarrubias, “píldora” es aquello que tiene buen gusto, pero lleva desagradable acíbar dentro, como la hiel de la codicia. Así pues, se podría extraer otra interpretación de los versos 2895-2898, y es la siguiente. Nuevamente, vestido con piel de cordero, Teodoro, que parece estar arrepentido, en realidad, lo que busca es otro lugar en el que conseguir aquello por lo que vino a Madrid (la mejora económica y social): los Tercios, donde, como dice Marcelo, “Gran escuela si hay maestros” (v. 2899).

<p><i>Marcelo:</i> para entrar muy caballero, ¿cómo he de hacer?</p> <p><i>Teodoro:</i> Lo enfadoso fuera bien, pero entra airoso. (vv. 654-656)</p>	<p><i>Marcelo:</i> Hola, como necio y descuidado has de parecer criado si dejas la criada sola. En reverencias no estás perito: mal las encajas. <i>Teodoro:</i> ¿Cómo he de hacerlas? <i>Marcelo:</i> Más bajas cuando las fingieres más. (vv. 714-721)</p>
--	--

Evidentemente, los papeles no están bien distribuidos, por lo que se anticipa el fracaso del primer engaño, el encabezado y protagonizado por Marcelo, el cual resulta poco creíble. Por otra parte, también se anuncia que la única forma de proseguir con su propósito es trocar los disfraces de los personajes asignados al inicio de la farsa.

Por último, me gustaría comentar algo que hasta el momento no habíamos encontrado en las comedias mendocianas: la defensa de la belleza natural.

Diego: Sóbrate la compostura
natural, no hay que aliñarse
más bien, que ha de examinarse
a descuido la hermosura:
siempre está bizarra. (vv. 638-642)

A pesar de que don Diego se mueve sin perder de vista nunca las apariencias, debido a que es consciente de su importancia en la sociedad, paradójicamente, prefiere que se hermana aparezca desprovista de afeites, al natural, ante su futuro marido. En todo caso, entendemos que es un guiño más del autor de lo que viene recriminando a lo largo de la comedia: la superficialidad, el abuso de las imposturas en esa búsqueda de dar una determinada imagen para los demás. Y es que no hay que olvidar que el barroco se caracteriza por ser una época en la que uno es lo que aparenta ser, y que ese uno, para alcanzar ese fin, cuidará al detalle todo aquello que le permita conseguir la imagen anhelada para el exterior: ademanes, complementos que indiquen poder adquisitivo y estatus social (espuelas, sombrero, caballo, coche, etc.).

A esta enumeración cabría añadir todo lo que contribuye a ofrecer una buena y agradable imagen física⁶¹²: afeites, perfumes, carmines, lunares, corsés, encajes, joyas, peinados, ropas

⁶¹² Ideal femenino que heredan del Renacimiento, pero que complican y teatralizan. Constan poemas satíricos que critican el exceso de maquillaje y la preocupación excesiva de las mujeres por aparentar ser jóvenes. Cabe decir que los hombres hacían igual que las féminas, por lo que también se adornaban y maquillaban.

suntuosas, zapatos de tacón y maquillajes⁶¹³, que hacen que, en la época de la coquetería, el ideal de belleza sea bastante artificial. No es casual, pues, que sea en el siglo XVII cuando nazca la palabra “maquillaje”, término que en varias lenguas ha llegado a adquirir el significado de “truco” o “engaño”, puesto que esconde la esencia, lo real, la verdad y, en definitiva, miente, pues ofrece una información generalmente incierta. Por tanto, implícitamente, la crítica al maquillaje o a la belleza superficial es un ataque más a las máscaras que se utilizan en el juego de apariencias del que participa la sociedad barroca.

2.8. *Ni callarlo ni decirlo*

Pocos son los datos que tenemos de esta comedia desconocida hasta hace apenas unos años, concretamente hasta 1981, cuando el *Bulletin of the Comediantes* anunció la existencia de dicha pieza teatral hurtadiana nunca antes mencionada en las historias de la literatura⁶¹⁴, cuyo manuscrito se encuentra en la colección Barberini Latini (3481) de la Biblioteca Vaticana.

A la hora de situarla cronológicamente en el corpus teatral de Hurtado de Mendoza conviene, como viene siendo habitual en el estudio de su dramaturgia, atender a las referencias internas, puesto que en ninguna parte del manuscrito se nos informa de la fecha de escritura.

Su primer editor, Falconieri, se aventura a proponer en el prólogo a su edición un año de creación: 1632, el cual coincidiría con las fiestas celebradas el 7 de marzo de 1632 cuando el príncipe Baltasar Carlos fue jurado heredero del rey y príncipe de los reinos de Castilla y León ante la nobleza y las Cortes de Castilla en el monasterio de San Jerónimo del Real de Madrid. Se tiene constancia que en esas festividades se representaron tres comedias y una de ellas, de nombre desconocido, pertenecía a Hurtado. Todo ello, hace pensar a Falconieri que *Ni callarlo ni decirlo*

613 No es extraño, pues, que Marcelo y Teodoro llevaran, supuestamente, joyas con las que obsequiar a doña Elvira o que se muestren coquetos, ante la mirada de su futura esposa, y que simulen sentirse preocupados por qué traje ponerse al día siguiente, algo que, a su vez, indicaba solvencia económica, pues no todo el mundo podía permitirse tener muchos vestidos.

Teodoro: ¿Qué vestido
 mañana...?
Marcelo: (¡Qué prevenido,
 cuidadoso majadero!).
Teodoro: ¿... te has de poner...?
Marcelo: ¿Cuántos hay
 nuevos?
Teodoro: Solos quince aquí.
Marcelo: Tenme el pajizo turquí
 y ponte tú el verdegay.
Teodoro: Tilde olvidar no querría
 de todo. (vv. 843-851)

614 Ni tan siquiera Davies la incluye en sus relaciones de comedias.

podría ser esa obra. Sin embargo, un estudio más exhaustivo y analítico de la comedia podría llevarnos a ponerla en entredicho.

La propuesta de Falconieri situaría la pieza en la segunda etapa dramática de Hurtado, es decir, la incluiría dentro de ese conjunto de comedias de marcado carácter urbano, protagonizadas mayoritariamente por hidalgos, que tienen como principal objetivo mostrar, a la vez que criticar sutilmente, las costumbres sociales reprobables del XVII, y cuya trama sucede principalmente en Madrid; algo con lo que no convenimos del todo, pues nada más leer los primeros versos ya podemos observar un distanciamiento de *Ni callarlo ni decirlo* con este tipo de piezas mendozianas. Desde un primer momento, su lectura nos recuerda más a esa primera etapa dramática hurtadiana centrada en temas cortesanos, cuyos protagonistas son miembros de la Corte, incluidos reyes y príncipes, y, por tanto, de marcado carácter palatino, que no sitúan la escena en Madrid, que dedica un espacio al elogio de personalidades importantes de la corte, y que refiere directamente a fiestas cortesanas, así como a nombramientos o hitos políticos.

En definitiva, si nos basamos en las características genéricas de cada periodo dramático mendoziano, *Ni callarlo ni decirlo* se acercaría más a esa primera etapa de escritura en la que Hurtado de Mendoza se dedicaba a escribir para entretener a la monarquía, que al segundo período más orientado a la reforma social en general.

Sin embargo, con esto no se está queriendo decir que *Ni callarlo ni decirlo* se escribiera en la primera etapa.

Falconieri no iba desencaminado cuando relacionaba la pieza con un acontecimiento real importante como podría ser el juramento de Baltasar Carlos, pues todo parece apuntar que la comedia debió escribirse para celebrar algún acto de tal envergadura, pero ¿cuál? Para responder a dicha pregunta conviene hacer un estudio de todos aquellos acontecimientos que acaecieron desde la subida al trono de Felipe IV, a la vez que revisar las pistas que nos aportan las referencias internas de *Ni callarlo ni decirlo*.

Si bien la aparición de nombres de reconocidos personajes históricos no pueden ayudarnos a descifrar la fecha, pues nos llevarían al siglo XV, siglo en el que gobernaba Alfonso V de Aragón⁶¹⁵, apodado el Magnánimo o el Grande (1396-1458), y en el que vivieron Aldonza de Urrea (1495-

615Alfonso V el Magnánimo fue rey de Aragón, Valencia, Mallorca, Sicilia, Cerdeña y Barcelona entre 1416 y 1458. Hijo de Fernando de Antequera y de Leonor de Alburquerque, en 1412 es nombrado heredero al trono de la Corona de Aragón, tras el compromiso de Caspe que nombra a su padre rey. En 1421, Juana II de Nápoles le solicita ayuda, ya que está siendo asediada por las tropas de Luis III de Anjou, el cual, a su vez, está siendo dirigido por Muzio Attendolo Sforza. En agradecimiento a su socorro, la reina napolitana lo nombra duque de Calabria y heredero al trono, motivo por el que se instala en Nápoles y deja a su esposa María como regente de Aragón.

1543), Braccio⁶¹⁶ o la hermana del conde Urgel⁶¹⁷, mencionados en la comedia; sí podemos rastrear otras menciones históricas que podrían orientarnos un poco más. Son menos evidentes, pero más fiables a la hora de datar la comedia.

Empecemos por la mención al cargo que ocupaba Hurtado de Mendoza a la hora de escribir la comedia. En el subtítulo de la pieza aparece lo siguiente: “Compuesto por Don Antonio Hurtado de Mendoza, Gentilhombre del conde de Saldaña”, posición política que adquirió en 1618, lo cual nos indica que antes de dicha fecha no pudo ser escrita. Si bien este dato nos aclara poco, que refiera a un rey joven e inexperto, pero en el que se deposita la fe de levantar un imperio en decadencia, y que se aluda al nombramiento reciente de un valido, nos podrían hacer pensar en dos fechas: 1621 y 1623.

En 1621, Felipe IV sube al trono tras la muerte de su padre Felipe III, el cual había dejado el gran imperio levantado por sus ancestros Carlos V y Felipe II en una situación crítica, fruto de la irresponsabilidad de dejar en manos de validos, que solo buscaban el beneficio propio, el gobierno de su reino. Así pues, Felipe IV supone la esperanza de la revitalización de un imperio que estaba perdiendo su esplendor. De ahí que no sorprenda que pudiera escribirse una obra como *Ni callarlo ni decirlo*, en la que, al estilo del *speculum principis*, se incluyen comportamientos monárquicos ejemplares en los que debería mirarse e imitar el joven príncipe, el cual sube al trono con tan solo dieciséis años, edad en la que su bisabuelo Carlos V recibió dedicada la obra *Educación del príncipe cristiano* de Erasmo, obra que, como veremos en “La tradición del *speculum principis* en *Ni callarlo ni decirlo* y en otras comedias hurtadianas”, tiene mucha presencia en *Ni callarlo ni decirlo*. Asimismo, la referencia de Lupercio al encierro del nuevo rey (“Hoy es el primero día/ que verse Alfonso ha dejado/ después que el reino ha heredado”, p.3) también podría remitir a ese duelo, que duró casi un año, que Felipe IV pasó por la muerte de su padre Felipe III. En ese tiempo, el joven rey estuvo al cuidado de su ayo Baltasar de Zúñiga, tío del que sería nombrado en 1623 valido real: el Conde-Duque de Olivares. A un nombramiento de tal índole se refiere la comedia en más de una ocasión:

616Braccio fue un capitán que estuvo a las órdenes de Alfonso de Aragón en su guerra contra el papa Martín V y la reina Juana II. Muere en la batalla enfrentándose a Francesco Sforza, hijo de Muzio Attendolo Sforza, el cual estaba a favor de que Luis de Anjou accediera al trono.

617La comedia identifica claramente a Elvira con la hermana del conde Urgel, el cual está preso. Dicho personaje histórico llevó a cabo una revuelta contra el rey Fernando I de Aragón en junio de 1413, fruto de su desacuerdo con el resultado del compromiso de Caspe, al que Jaime (conde de Urgel) se presentó para suceder a Martín I el Humano, rey de Aragón. Como la decisión final le fue desfavorable y proclamó rey a Fernando de Antequera, el conde se negó a rendir homenaje de fidelidad al hijo de este, Alfonso el Magnánimo, futuro monarca de Aragón. Por este motivo, Jaime fue procesado y condenado a muerte por traición. No obstante, después, la pena se le cambió por cadena perpetua y por la confiscación de sus bienes y los de su familia.

Gonzalo: También entras en la dicha
que en decir el pueblo ha dado
que tú has de ser el privado. (p.3)

Criada: El camarero mayor
del rey...

Elvira: ¡Qué necia! ¡Qué vana!
¿Lo acompañado te admira
de un hombre y lo guarnecido
de los tratos de valido
lisonja, engaño y mentira?
Va por la calle muy vano,
muy presumido de eterno.
Todo es caudal del invierno.
Deja que llegue el verano.

Aldonza: Don Juan de Ayala no es hombre
que del aplauso se engaña,
porque sólo se acompaña
de lo grande de su nombre. (p. 21)

Ese nuevo privado al que se refiere la comedia bien podría ser Olivares, un hombre del que, como le sucede a don Juan, todos murmuraron y envidiaron por su nueva posición, y al que a lo largo de la obra se le defiende y se le presenta como a un ser poco interesado y leal al rey por convicción y no por favor, algo que no podría ser de otra forma teniendo en cuenta que quien escribe la pieza es su protegido Antonio Hurtado de Mendoza.

Todos estos indicios, sumados a la actitud mujeriega de Alfonso, peculiaridad que comparte con Felipe IV y que podría hacernos pensar en cierta vinculación entre ambos⁶¹⁸, así como la referencia a memoriales⁶¹⁹ y a la política reformista olivaresiana, y la existencia de una ocasión de

618 Otro punto en común que podría apoyar que existe una vinculación entre Alfonso y Felipe sería el sobrenombre de ambos. Si el primero es denominado el Magnánimo o el Grande, el segundo, además de ser apodado el rey Planeta o Sol, también es llamado el Grande.

619 Desde la subida al trono de Felipe IV, Olivares inicia un proyecto reformador de las costumbres y de la política española con el fin de levantar un imperio en declive. Una vez es nombrado valido, cargo que le otorga total libertad para gobernar, el Conde-Duque forma Juntas de Reformación, manda escribir Capítulos de Reformación e, incluso, se llega a confeccionar lo que se denominó el *Gran Memorial* (1624), donde se exponían las directrices que el monarca debía seguir para centralizar el poder. A esto último, así como a los billetes secretos que Olivares enviaba a Felipe IV, podría aludir irónicamente Elvira cuando dice:

Elvira: ¡Qué asustado está y qué huyendo!
Sin duda que está temiendo
que he de darte un memorial. (p. 11)

Rey: Bien sé, o gran corazón, y no me engañas,
que debo yo a mis ínclitas memorias,
como en mi amor, triunfar en las campañas. (p. 44)

fiesta palaciega en la que pudiera representarse la obra, la visita del príncipe de Gales Carlos Estuardo en 1623⁶²⁰, nos podría hacer pensar que *Ni callarlo ni decirlo* debe vincularse, si no queremos arriesgarnos a decir una fecha concreta, a los años veinte.

No obstante, otras referencias internas nos impiden aseverar con rotundidad lo expuesto hasta el momento, pues durante el reinado de Felipe IV suceden otros hechos similares que podrían orientarnos a otras fechas posteriores, concretamente a veinte años después. Y es que en 1643 se produce un nombramiento de caballero mayor, el de don Luis de Haro, último valido de Felipe IV, tras la primera de cena de Baltasar Carlos en su habitación⁶²¹. Esto unido a la publicación unos años antes, concretamente en 1640, de un manual de comportamiento para el hijo de Felipe IV⁶²², función que también podemos vislumbrar en *Ni callarlo ni decirlo* y que iría acorde con la idea erasmista de dar a los jóvenes príncipes, antes de que sean conscientes de su futura tarea, formación sin que sean conscientes de ello a través de obras que parece que no persiguen dicho fin⁶²³; junto a las referencias

620El príncipe de Gales visita España con motivo de poder concretar el matrimonio con la infanta María. Debido a ello, se celebra una fiesta en la que se jugó a las cañas, pasatiempo de origen árabe que consiste en el enfrentamiento de dos caballeros armados con jabalinas de cañas y protegidos por rodela. Dicho juego, en el que participó Carlos Estuardo y Felipe IV, se menciona en la comedia.

621Ese mismo año, el virrey de Zaragoza, Fernando de Borja, también fue nombrado Sumiller de Corps y Baltasar Carlos recibió multitud de ayudas de cámara.

622Cuando Baltasar Carlos tiene trece años, Diego Saavedra Fajardo le dedica al joven príncipe *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien Empresas*.

623Pese a que el fin último de *Ni callarlo ni decirlo* es el divertimento, encontramos ejemplos y parábolas que pretenden transmitir mensajes.

Gonzalo: Un obispo --y no muy lego--
advirtiéndole que se hallaba
mucho gente que ignoraba
las cuatro oraciones, luego
con graves excomuniones,
dio por incurso a cualquiera
que de ocho años no supiera
todas las cuatro oraciones.
Publicado este rigor
entre los que tan severa
doctrina ignoraban, era
el señor Corregidor.
Compró una cartilla el hombre,
y con afán cada día
el Padrenuestro aprendía.
Llegó acaso un gentil hombre,
y viéndole tan suspenso,
le dijo, "¿Qué hace, vusté,
señor Corregidor?" --"No sé,
por Dios, que es trabajo inmenso

a un rey que, aun inexperto, ama la belleza femenina⁶²⁴ y a la ambientación de la pieza en Zaragoza, donde el monarca es querido y ha nombrado valido a un forastero (de Castilla, no de Aragón), nos hace pensar que probablemente la pieza se circunscribiría en esos años en los que Baltasar Carlos empieza a moverse por los despachos de su padre, se está ganando la simpatía de sus futuros súbditos⁶²⁵ y es llevado por Felipe IV a Zaragoza para que las Cortes de Aragón le juren fidelidad (1646).

Cortesano: Que os celebra Zaragoza
por su enemigo y por hombre
de valor, y vuestro nombre
lucidos aplausos goza. (p. 30)

Rey: En Zaragoza discurre
por sus lucidos sujetos,
en quién más belleza sea
lo hermoso, que no lo nuevo.
Refieres las que conoces;
que un galante forastero
es natural de sí mismo,
y todo es patria a un discreto. (p. 15)

Blasco: ¡Que cierta cosa
sentir como aragonesa
que un forastero haya sido
a todos el preferido! (p. 10)

Pese a que con la palabra forastero se está remitiendo al nuevo privado, de forma subrepticia, también podría aludir al nombramiento de Baltasar Carlos, un castellano de pro. Asimismo, el uso de personajes aragoneses de renombre en *Ni callarlo ni decirlo*, así como de circunstancias bélicas en las que la participación de Aragón ha sido provechosa, podrían esconder el deseo de contentar a la Corona de Aragón, a partir del reconocimiento de sus acciones en el pasado, con el fin de que se

estudiar de tantos modos;
que ha dado con mil extremos
el seor obispo en que habemos
de ser teólogos todos"
Aldonza: Muy bien aplicado ha estado,
aunque largo, el cuentecillo. (p. 20)

624Baltasar Carlos comparte con su padre el gusto por las mujeres. Por tanto, la referencia al canto a la beldad femenina del rey Alfonso bien podría vincularlo con Felipe IV, pero también con Baltasar Carlos, ya que las fechas de composición de *Ni callarlo ni decirlo* propuestas corresponden a la etapa más juvenil y de inmadurez de padre e hijo.

625Así como el pueblo vio en Felipe IV al posible subsanador de la desastrosa gestión, o no gestión, de Felipe III, la corte empieza a ver en Baltasar Carlos a la nueva esperanza para solucionar la caída del imperio. Más parecido a su madre, la cual siempre gozó, excepto de Olivares que la vio una enemiga para sus propósitos, de la simpatía y del apoyo de la nobleza en las gestiones de estado cuando su marido se ausentaba, el hijo de Felipe IV se convierte en esa fe que la sociedad necesita para hacer frente a una situación desoladora.

convenzan de que la unión hace la fuerza y de que se sumen, en una época de revueltas internas difíciles de lidiar, a la lucha por la unidad y por la centralización del poder. No obstante, nuevamente, esta hipótesis también nos podría remitir perfectamente a los años veinte, concretamente a 1626 cuando el rey, acompañado de Olivares, se presenció en las Cortes de Barbastro para presentar y solicitar el apoyo aragonés para el proyecto de la Unión de Armas.

Como puede observarse, tras analizar minuciosamente las huellas que Hurtado pudo dejar desperdigadas en su comedia para que un avezado investigador pudiera descubrir el marco en el que se escribiría la pieza, no hemos podido sacar en claro en qué año debió componerse la obra.

No obstante, lo que sí nos atreveríamos a desmentir es la fecha de 1632 propuesta por Falconieri, puesto que hay otras posibles con mayor base. Asimismo, podríamos aventurarnos a pensar que *Ni callarlo ni decirlo* puede ser el resultado de alguna refundición realizada como encargo para conmemorar algún hito, algo que, como hemos visto en alguna otra ocasión, era bastante común en Hurtado de Mendoza. Por tanto, no sería extraño que pudiera existir una primera versión de la pieza correspondiente a los años veinte, que luego se rehiciera, se modificara o se adaptara a las demandas de otro acontecimiento similar como el descrito de los años cuarenta.

2.8.1. Una comedia que destila amor y ambición

Dos con las fuerzas que mueven el mundo en el siglo XVII: el amor, ese sentimiento divino que puede con todo; y el poder, la meta a la que aspira una sociedad cegada por la ambición, por el dinero y por el estatus social. Atrás se quedaron los buenos actos sin búsqueda de recompensa y atrás se quedaron también las inclinaciones amorosas desinteresadas.

De todo ello se quiere hacer eco una vez más Hurtado de Mendoza en una de sus comedias: *Ni callarlo ni decirlo*, pieza cuyo fin, lejos de ser el simple reflejo de las costumbres de su tiempo, es, tal como deja constancia de forma metateatral don Juan, exponer los modelos de conducta deseables y despreciables en la sociedad, pero sin imposiciones. Así pues, del mismo modo que el nuevo privado del rey Alfonso aconseja al monarca no ser impositivo, puesto que, a su entender, es más efectivo convertirse en un ejemplo natural de comportamiento, Hurtado no reduce su obra a un listado de actitudes imitables u obligadas, y censurables o perseguidas. Por el contrario, el dramaturgo cántabro expone comportamientos admirables y detestables de tal forma que, hábilmente y sin que se percate el auditorio, orienta al espectador hacia el rechazo de los que considera abominables, y hacia la aceptación de los que cree que son el buen camino y la nueva orientación hacia la que tiene que virar la sociedad.

2.8.2. El silencio convertido en símbolo y prueba de amor verdadero y lealtad

Con el título paradójico *Ni callarlo ni decirlo*, Hurtado está aportando pistas desde un primer momento sobre el tipo de amor que va a reflejar y defender en su comedia: el *fin'amors*, ese cuyo deseo es sincero, puro, insatisfecho e inalterable, y que se rige por la ley del silencio, la cual exige discreción absoluta y mantener en secreto la identidad del destinatario del sentimiento amoroso. Si bien en la lírica provenzal, el amor cortés exigía una *senhal* que encubriera el nombre real de la receptora de los versos, debido a que esta generalmente era una dama noble que estaba casada y que era la esposa del mecenas del poeta; en la comedia mendoziana, además de una parte esencial de la religión del rendimiento que supone el amor, la ocultación del sentimiento amoroso se debe al miedo a no valer lo que merece la otra persona.

Gonzalo: Si del solar del aurora,
de todo el sol descendiente,
tu nobleza, aunque no iguala
tu presunción, ¿qué se humilla?
¿No fue tu agüelo en Castilla,
Don Pedro López de Ayala? (p. 2)

Rey: Si un amor cortés, don Juan,
es agravio lisonjero,
¿por qué le has callado [a] Elvira?
Juan: Porque un pobre y de honor lleno,
si pudiera, aun se negara
a las noticias del cielo;
que si bien lo altivo y noble
de un alma en los mismos senos
de la miseria tremola,
generosos ardimientos
en una vida oprimida
de su grave [e] indigno peso,
luces que el valor descubre,
se llaman atrevimientos. (p. 18)

Pese a que posee un rancio abolengo, Juan se ha empobrecido, por lo que no tiene mucho que ofrecer a su amada; de ahí que no se sienta digno de doña Elvira y que no se atreva a confesarle

su amor⁶²⁶. Sin embargo, esta explicación no le es válida al rey, el cual entiende que es una excusa fruto de su cobardía, pues ¿no es precisamente propio de un amante cortés sufrir desdeños⁶²⁷?

Juan: Que soy hombre
de tan presumido aliento
que solo entrara en las dichas
para hallarlas tan modesto,
que a mis pies triunfaran todas; (p. 18)

El monarca tiene razón. Juan teme el rechazo propio de las dueñas desdeñosas, que tanto acrecienta el sentimiento amoroso:

Rey: Poderosa pasión, que aun más ardiente
que en sí propia en ajenos hielos arde,
cuanto me opongo a tu rigor más tarde,
menos domado espero el accidente. (p. 31)

No obstante, a medida que avanza la pieza y consigue un cargo importante, ya no es la medrosía lo que frena la confesión amorosa a don Juan, sino que el respeto y la lealtad a su rey, el

626La idea de que el amor verdadero exige silencio también podemos rastrearla en *Querer por solo querer*.

Claridiana: De injuria no diferencio
decir la desconfianza,
que busca alguna esperanza,
lo que sale de silencio.
Si no debes esperar,
también contra ti ejercitas
tus agravios, pues te quitas
el mérito del callar. (vv. 1855-1862)

Claridiana: ¿Qué es querer?
Celidaura: Negarlo. (vv. 2658-2659)

627 De la misma opinión es Elvira que dice lo siguiente:

Elvira: Calláis vuestro amor igual
a quién bien os le ha de oi[r],
y el de otro vais a decir
adónde os responden mal.
Vuestro término condeno
aunque presuma de hidalgo;
en vuestro amor hablad algo,
y no tanto en el ajeno;
que hay voluntad, que callada
se presume y hace alarde
de muy civil. (¡Qué cobarde! [Aparte]
No se atreve a perder nada). (NCND, p. 39)

cual, con total desconocimiento, confiesa a su recién privado su inclinación por doña Elvira. Ambos sienten amor por la misma dama, sin embargo

Rey: aun ventaja de rey me debo en hombre
que siempre el rey, con alma vencedora,
ha de estar sobre todo y en sí mismo. (p. 31)

Así pues, en don Juan ya no solo habita la indecisión de confesar o no amor, sino que también subyace la diatriba entre ser fiel a su amor o leal a su señor.

Juan: Este hermoso, este grande, este escondido
afecto de mi amor, que retirado
yace en el hondo mar de mi cuidado,
y en la ardiente región de mi
¿cuándo en voz se verá, cuándo en gemido
de lazos de silencio desatado,
o siempre en mis memorias obstinado,
cuándo podré acordarme algún olvido?
Recato es no morir. Ninguno acierte
en mi estrago, la causa al alma asida,
la mano celestial, el dueño altivo.
Quitaré la costumbre de la muerte
y hecho sepulcro de mi propia vida,
polvo de amor seré, quedando vivo. (p. 1-2)

Juan: Un dolor me ha de matar,
hermoso, esquivo y severo;
que si no sano, me muero,
y muero por no sanar.
¡Cielos! ¿Por qué ha de ser mengua
el que yo diga mi amor?
¡Oh, qué recio habla un dolor
en lo mudo de una lengua!
Si mudamente he de amar
a lo que en tanto sentir,
mi pena puede decir
"estrecho viene el callar". (p. 2)

Gonzalo: No se vio amor tan callado,
ni tan escondida llama
que no la entienda la dama
o la sepa su criado. (p. 2)

Juan: Fidelidad costosa,
de ilustre sangre obligación primera:
...
fiel al rey, y traidor a mis sentidos.
...
y Elvira siempre amada aunque ofendida.
Viva en mí la razón y no la vida. (p. 27)

Sin embargo, el dilema pronto se resuelve. Así como don Enrique de *No hay amor donde hay agravio* antepone su amistad con don Juan a su amor con Violante o Rosauero de *Más merece quien más ama* antepone su condición de caballero al amor que siente por Fidelina cuando defiende a Felisardo de los infantes Rugero y Florindo, don Juan de *Ni callarlo ni decirlo* antepone los deseos del monarca a los suyos propios, lo cual lo rebajará a actuar como un criado medianero o tercero.

Juan: ¡En qué trance que se halla!
¡Cuánto afán mi pecho encierra:
que es mía toda la guerra,
y para otro la batalla!) (p. 22)

Juan: Bellísima y generosa,
clara Elvira, en quien se ven
las grandezas de Aragón
y los blasones de Urgel;
el rey, que Dios guarde, Alfonso
el grande, el invicto, a quien
las gloriosas partes de hombre
se las envidia lo rey;
este esclarecido y bello
mancebo en quién duda es
o más reinos en su mano,
o más triunfos en su pie;
cuyo valor tiembla Italia,
cuyo imperio será en él
adquirido por justicia,
si ofrecido por merced;
cuya temprana prudencia
[reina] en el pueblo fiel;
más fuerte es en el amor
las coyundas que en la ley;
cuya diestra, cuando lidia
la bruta erizada piel,
todo lo marcial describe
un rasgo de lo montés;
cuya gala, cuando al rayo
andaluz sale a correr,
todo el buen aire le infunde
al céfiro cordobés;
cuyo ingenio soberano,
César nuevo puede hacer

entre su espada y su pluma,
verde batalla el laurel; (p. 23)

Juan: que en todo, y más en sí mismo,
es deidad, es hombre, es rey.
Ya rendido al grave imperio
de tus ojos, quiere en él
batir el alto estandarte
de su albedrío a tus pies.
Sabio, fuerte, insigne, y cuanto
es dentro en sí mismo, en que
los Alejandro y Aquiles
gimieran envidias de él. (p. 24)

Don Juan ensalza las virtudes de su rey (su fuerza, su ingenio, su poder, su prudencia y sus raíces nobles), así como también aprovecha para halagar su belleza, la cual describe siguiendo los parámetros de la *descriptio puellae*.

Juan: ¡Cuánta hermosura contiene
la dulcísima esquivez
de tu semblante, que al cielo
es envidia y copia fue!
¡Cuánta belleza produce
tu flamante rosicler,
que en tu cara nievan flores
las auroras de la tez!
¡Cuánto es en ajeno mayo,
luciente blasón de un mes,
y en tus labios no se paga
de eternidad un clavel!
¡Cuántos en tus divinos ojos
sabe enlazar, sabe arder,
rasgos de sol, el incendio,
lazos de estrellas, la red!
(p. 24)

Doña Elvira no tomará de buen grado las palabras de don Juan ni el interés del rey, el cual ni tan siquiera tuvo la deferencia de venir en persona a confesar su amor.

Elvira: ¿Bien parece que aun no llega
vueseñoría a saber
que fue el infante don Jaime
mi agüelo y también que fue
mi hermano el competidor
de este reino, y que es en él
mi nombre? (¡Oh, vil caballero!) (p. 25)

Elvira: ¿Yo, pagar la ociosidad
de Alfonso? “Yo, entretener

sus años? ¿Yo, divertir?
¿Yo? ¡Templad su indigna red!
¿Qué bajamente pensasteis
de mí? (p. 26)

Elvira: Desalumbrado primero
os oí, mas no escuché
groserías embozadas
en tan necia y buena ley.

...

Elvira: ¿Vos, de negocios tan flacos,
ministro? ¿Vos ejercéis?
¿Matáis?; que aún las callara
la osadía de un papel.
¿Vos, a mí, recados? ¿Vos?
¡Sois un necio, un infiel,
un desatento, un villano,
un grosero, un descortés,
un ignorante, un soberbio,
un atrevido, un crüel! (p. 26)

Elvira se ofende al vivir el atrevimiento de un rey que, estando a punto de contraer matrimonio con otra, se atreve a pretenderla⁶²⁸. Asimismo, se entristece al ver cómo le importa poco a su amado, ese por quien sufre melancolía.

Elvira: Tres batallas, tres guerras temo agora:
del rey la furia, de don Juan la calma,
y una sospecha que en mi pecho lidia. (p. 32)

Sin embargo, eso no es así. Elvira está equivocada y su don Juan, en realidad, se está comportando como ella misma, pues ella tampoco se atrevió jamás a confesar, ni tan siquiera a su prima doña Aldonza, su sentir.

⁶²⁸El rey Alfonso de *Ni callarlo ni decirlo* considera que, aunque solo pueda amar a una dama, está obligado a cantar la belleza de todas las mujeres; idea repetida en la dramaturgia hurtadiana y que coincidiría con el carácter mujeriego de Felipe IV.

Rey: Ninguna de las que has dicho
es la que busco. Mas debo,
generoso, altivo y grave,
como rey y caballero,
lucillas y honrallas todas
que han de estar, y así lo ofrezco:
una sola en el cuidado,
y todas en el respeto.
Mas advierte que he advertido
que en el alarde que has hecho
de tanto escuadrón hermoso,
olvidaste lo más bello. (p. 16)

Aldonza: ¿Qué sientes, prima? (p. 7)
Aldonza: penas, suspiras y enojos
tan sufridos, tan discretos,
que para estar más secretos,
aun callan hasta en los ojos. (p. 7)
Elvira: Si es que tu piedad pretende
saber y que yo lo diga
esta callada fatiga,
esa es caridad que ofende. (p. 7)
Elvira: y atreviéndome a querelle
no me atrevo a que él lo crea. (p. 11)

Elvira solo es capaz de desahogarse en la intimidad de la soledad.

Elvira: Agora, cor mío,
solo con vos hablar quiero. (p. 8)

Elvira: Que este amor, en que crüel,
el respeto me perdí,
no solo aquí
debo callársele de mí.
...
Sea el silencio fiel
a cuanto siento y no digo. (p. 9)

Elvira: Solo el silencio testigo
ha de ser de mi tormento (p. 42)

Elvira: que en esta dulce batalla,
cuanto mi amor sufre y calla,
pena más y quiere más. (p. 43)

Elvira: De mi amor que ya es morir,
solo Amor es mi testigo,
y ¿aun no cabe en mí sentir
cuanto de él puedo decir
en todo lo que no digo? (p. 43)

Así pues, tanto don Juan como doña Elvira comparten el mismo concepto amoroso, el cual es cruel, ya que exige el disimulo que, a su vez, acrecienta el sentimiento al hacerlo inalcanzable.

Elvira: que a mi amor,
si no pudiera mi honor
él mismo le hiciera mudo. (p. 11)

Elvira: que pasen también los labios
todo el silencio a los ojos. (p. 11)

Elvira: ¡Qué principios tan severos! (p. 11)

Elvira: con bien podáis volver.

Juan: Conmigo no puede ser.

(¿Qué alma niega lo que adora?) [Aparte]
Elvira: (¿Quién sufre un sufrido amar? (p. 39)

No obstante, de los dos, quien menos capacidad de maniobra amorosa posee es doña Elvira, la cual, como mujer, no tiene permitido confesar alegremente sus sentimientos. Así nos lo deja entrever Aldonza:

Aldonza: Ya le ocacione y ya es justo,
pagarme lo que me debo.
¿Yo decillo y llegar yo
a buscallo para mí?
El dejar hallarme, sí,
pero tan hallada, no. (p. 28)

Las damas dan ocasión, facilitan el acercamiento cuando les interesa un galán, pero no ruegan o solicitan amores en primer lugar. Sin embargo, más allá de ser este el motivo por el que doña Elvira calla sus sentimientos, encontramos otro mucho más sólido cuando don Juan es nombrado privado real. En ese momento, la joven se cierra ante la posibilidad de parecer una interesada.

Elvira: parezca mi amor locura,
pena, rabia y desventura,
pero conveniencia, no! (p. 11-12)

Y es que se niega a ser tildada con el mal que corroe la sociedad española barroca: las ansias de poder, de las cuales se hace eco Gonzalo, el criado de don Juan de *Ni callarlo ni decirlo*, y que vimos encarnadas en personajes como doña Leonor de *Cada loco con su tema*.

Gonzalo: ya sé quién es la metressa.
Y albricias le pediré
de este amor, y que se ve
tantico de ser condesa. (p. 12)

Empero Elvira no es así; si no, no hubiera desestimado la oferta real y se hubiera alzado reina consorte o amiga especial del monarca con todos los privilegios que ello implicaba. Por eso, a sabiendas del amor verdadero que Juan y Elvira se profesan, Alfonso toma la siguiente determinación: comprometerlos en secreto. Así como don Juan medió sin dudar por su señor, don Alfonso, como si fuera un tracista, urdirá el modo mediante el que desposarlos.

Rey: ¿Qué nueva traza he pensado
por don Juan? (p. 43)

Rey: Ved, don Blasco, este papel
que previne para vos,
y haceldo luego y adiós. (p. 51)

En primer lugar, como un tercero, exhibirá y venderá las lindezas de su privado a doña Elvira.

Rey: Elvira, don Juan de Ayala
en valor, nobleza y suerte
es lo que dice su nombre:
que la sangre nunca miente.
Es sin presunción, discreto,
es sin destemplanza, alegre,
sin extrañeza, bizarro,
sin demostración, valiente.
Virtud es de caballero;
en mi gracia le guarnecen
ni riguroso lo gusto
ni pesado lo prudente.
El lugar que yo le he dado
--bien que en pequeñas mercedes,
porque él las resiste todas--
es lo menos que él merece.
Yo he sabido --yo sé Elvira--,
que te adora y que padece
a toda su pena mudo
y a toda esperanza ausente.
Yo sé que en tu nombre vive;
yo sé que a tus plantas muere,
a sólo tu amor rendido,
y a sólo su voz rebelde.
Sus partes por él dan voces,
que la llama que enmudece
y entre sus cenizas arde,
oculta incendio más fuerte,

Elvira: (¿Qué es esto? ¿Un rey con tal arte?
Aparte "Y tan libre y falsamente
pone tan indignos lazos,
descoge tan flacas redes?
¿Un príncipe, un rey se pone
y con traza tan aleve
a desabrochar un pecho
que en paz tan despierta duerme?
¿Esto en un rey es camino
de saber? ¡Oh, si supiesen
qué grandes, qué soberanos
a todo nacen los reyes!")

...
Si es casamiento, a mis deudos,
si es amor, los ojos siempre
en el silencio se informan,
y en el retiro se entienden.
Yo no pretendo ni espero
que solo Elvira pretende
una estimación que prive
y una libertad que reine. (p. 32-33)

A continuación, potenciará el sentimiento de los enamorados diciéndoles que sus respectivos amados ya se han casado y convocándolos para desposarlos con quienes desconocen. Esto les generará una inquietud y un malestar que se transformará en una excelsa alegría al descubrir que el matrimonio se va a producir entre ellos dos.

De esta manera, mostrando a un rey que favorece unas nupcias fruto del gusto, Hurtado pretende que se modifique la vieja costumbre de obligar a unirse de por vida a dos personas que no se desean, idea que, de forma reiterada, esparce por toda su producción dramática, y a la que consigue dar mayor peso y validez al ponerla en boca de la máxima autoridad: el rey.

2.8.3. La tradición del *speculum principis* en *Ni callarlo ni decirlo* y en otras comedias hurtadianas

Si bien en todas las comedias de Hurtado de Mendoza se critica el matrimonio concertado y se defiende el libre albedrío, principalmente el femenino, no supone ninguna novedad decir que en *Ni callarlo ni decirlo* se trata dicho tema. Lo novedoso es que en la mencionada comedia mendoziana se combina por primera vez el desposorio con el amor y el gusto sin que haya de por medio intrigas de los propios interesados para acabar juntos; y que un tercero (Alfonso), miembro del triángulo amoroso en el que se ve envuelta la pareja (Juan – Elvira – Alfonso), anteponga los sentimientos de todos los implicados a su propio deseo. Nos estamos refiriendo a que el rey Alfonso, tras ver que Elvira no le corresponde, decide, en lugar de forzarla a casarse con él o con otro por quien no sienta interés por despecho y como venganza a sus desdenes, algo que bien podría haber hecho y que, consciente de ello, teme Elvira, opta por renunciar a la fuerza y al autoritarismo, y por posicionarse a favor de la dignidad humana y de la libertad. Así pues, decide utilizar su poder para favorecer la felicidad y no la tristeza o melancolía en la que acaban sumidos todos aquellos que contra su voluntad son comprometidos incluso con desconocidos, tipo de concierto al que refiere Elvira al final de la comedia cuando es convocada para desposarse con alguien del que no conoce ni tan siquiera su nombre, y al que acude con total resignación.

Si cierto es que dicha cita podría haber significado la entrada a una cárcel, gracias al buen hacer del rey Alfonso, supone tocar la felicidad y materializar el deseo que durante tanto tiempo estuvo ahogado en el silencio.

No es casual que el artífice de tan inteligente y bondadosa acción sea el monarca, puesto que, si hay alguien cuerdo en el mundo loco del Barroco, que debe ser el ejemplo que tiene que tomar el pueblo, ese es el rey, al cual se le adjudicará dicha responsabilidad nada más nacer, ya que es un requerimiento de su cargo como jefe de estado.

Con este personaje, pues, Hurtado persigue una doble finalidad. Por un lado, que su concepto del matrimonio sea valorado e implementado en la vida social del XVII, donde los hombres buscaban esposos a sus hijas, hermanas o sobrinas sin tener en cuenta su opinión, y valorando únicamente el beneficio económico o social que dicho enlace podría suponer para su familia. Si este tipo de compromiso es rechazado, ya no por un simple dramaturgo o por una ingenua joven enamorada, sino que por un rey que, además sale perjudicado al posicionarse en contra del matrimonio forzado, la idea de casamiento por amor cobrará mayor fuerza y consideración, y tendrá mayor calado y repercusión en la realidad, que si la hubiera enarbolado cualquier otro personaje; pues, si alguien que tiene más poder que un simple padre de familia disiente con la brutalidad de forzar matrimonios, las imposiciones paternas de tal índole perderán fuste en la sociedad. Por otra parte, Hurtado de Mendoza pretende con su personaje monárquico construir una pieza al estilo del *speculum principis*, de manera que Alfonso recordaría al rey la responsabilidad de su cargo, así como el comportamiento que debe seguir, que, a su vez, servirá de ejemplo a sus súbditos.

Si bien la literatura del *speculum principis* podemos rastrearla ya en la Antigüedad⁶²⁹, es en el Renacimiento y, sobre todo, en el Barroco cuando vive su etapa más prolífica.

Desde el siglo XVI, aparecen, de forma masiva, libros que buscan formar a monarcas y vasallos, y se abre el debate sobre las características que debe reunir un príncipe ideal. Entre todas esas obras, destacan principalmente dos de pensamiento opuesto: *El príncipe* de Maquiavelo, escrita en 1513, pero publicada en 1532; e *Institutio Principis Christiani*, más conocida como *Educación del príncipe cristiano* (1516). Ambas van dirigidas a jóvenes monarcas con el fin de orientarles en su mandato⁶³⁰; sin embargo, cada una ofrece consejos muy distintos. Maquiavelo apuesta por el

⁶²⁹En la Edad Media, por ejemplo, se conoce la existencia de los *Castigos de Aristóteles a Alejandro Magno*, obra en la que el sabio filósofo aconseja al héroe que se rodee de buenos vasallos y que les inspire amor a través de su sabiduría y de sus valores de justicia, valentía y cristiandad.

⁶³⁰Maquiavelo dedica *El príncipe* a Lorenzo de Médici tras la caída de la república florentina, a la que él mismo sirvió, en aras de ganarse nuevamente la confianza de su rey y de convertirse en su asesor. En su obra, básicamente, aconseja a Lorenzo hacer de Italia un estado centralizado como Francia, España o Inglaterra (Italia estaba dividida en cinco estados: Estados pontificios, Milán, Nápoles, Venecia y

absolutismo monárquico, es decir, por un gobierno regido única y exclusivamente por un rey, por lo que desestima el cogobierno con nobles asesores⁶³¹, ya que entiende que la división del poder siempre puede llevar a la formación de grupos de rebeldes que, movidos por intereses personales, se alcen contra el monarca y desestabilicen la armonía del país. Desde su punto de vista, solo un rey fuerte y que infunda miedo puede liderar al pueblo, el cual es corrupto y está degradado moralmente⁶³². Pese a que Maquiavelo considera que el régimen ideal sería el autogobierno del pueblo, este no está preparado para ello, por eso, necesita un guía incuestionable: el rey, el cual debe ser poderoso, inclemente⁶³³, vigoroso y un líder militar⁶³⁴. En definitiva, se le exige comportarse como un centauro o como una mezcla de león y zorro⁶³⁵, en lugar de como exigía la tradición moral humanística⁶³⁶.

Por el contrario, tres años más tarde, Erasmo de Rotterdam escribe un manual para príncipes con ideas totalmente opuestas. Más acorde con la concepción tradicional de virtud, el humanista

Florenia), puesto que solo así se podría evitar el ataque enemigo de los extranjeros y se lograría alcanzar la estabilidad política del país. Por su parte, Erasmo, el cual, tras haber sido nombrado miembro del consejo del soberano, recibe estipendio de Carlos V, escribe *Educación del príncipe cristiano* a su joven emperador con el fin de darle herramientas que le ayuden a llevar las riendas de un imperio que caía en sus manos a muy temprana edad, concretamente, a los 16 años.

631 Ni tan siquiera se cree necesario el apoyo eclesiástico, ya que, además de ser corrupto y de estar moralmente degradado, no contribuye a la cohesión social ni favorece la preocupación por el mundo terrenal, puesto que promueven el desprecio por lo mundanal.

632 Maquiavelo creía que la naturaleza humana era despreciable, voluble, traidora, ambiciosa, vanidosa y corrupta; de ahí su desconfianza en la ciudadanía.

633 La clemencia y el perdón podría interpretarse como debilidad, es por este motivo que un rey nunca debe mostrarse compasivo.

634 Desde el punto de vista de Maquiavelo, un rey o príncipe nunca debe dejar en manos de la suerte los asuntos bélicos que atañen a su territorio. Desde el primer momento, debe implicarse, es decir, debe estar al frente de su ejército, el cual se aconseja que no esté formado por mercenarios, quienes pueden venderse al mejor postor y traicionar la patria que los ha comprado.

635 Maquiavelo compara al príncipe ideal con un centauro, es decir, con un ser sobrenatural que es medio hombre y medio animal; así como con león, por su fuerza, y con un zorro, por su capacidad de engaño en favor de alcanzar sus propósitos. Por tanto, defiende la traición por poder, idea que sintetiza en su célebre frase “el fin justifica los medios”.

636 La moral tradicional defendía que un rey debía ser justo, sabio, prudente, templado, fuerte y moderado; sin embargo, Maquiavelo entendía que la compasión, la mesura y el ser un buen hombre ya no eran las virtudes exigibles a un monarca, puesto que no le aseguraban su anclaje en el trono ni conservar el poder. En su lugar, el filósofo y político italiano entiende por virtudes todas aquellas acciones que permiten a un rey mantener su bastón de mando, aunque ello implique comportamientos cuestionables (como no ser generoso o promover ataques para evitar sufrir golpes inesperados) que lleguen incluso a proyectar una mala imagen al pueblo, el cual puede descontentarse al desconocer que, en realidad, esa actitud monárquica responde a la búsqueda del bien común.

neerlandés aconseja al joven emperador Carlos V ser un príncipe honesto, responsable, sabio⁶³⁷, pacífico⁶³⁸, bueno⁶³⁹, victorioso, prudente, moderado⁶⁴⁰ y justo. Y es que un rey solo puede ser querido y respetado si posee estas virtudes, del mismo modo que su pueblo solo las imitará y practicará si corrobora que su ejemplo no las imposta.

Este tipo de príncipe cristiano, antimaquiavélico⁶⁴¹, es el que promoverán personalidades tan importantes como Alfonso de Valdés o Antonio de Guevera⁶⁴². No obstante, estos no serán los únicos. Hurtado de Mendoza, si bien no a través de un texto ideológico ni de forma tan explícita, también contribuirá en la propagación de este ideal monárquico mediante sus comedias, en las

637 Siguiendo el ideal masculino renacentista, Erasmo entiende que el príncipe ideal debe ser un hombre de armas y de letras; por tanto, se le exige que se haya formado en todas las siete artes liberales, es decir, en el *trivium* (gramática, dialéctica y retórica) y en el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música).

638 Si Maquiavelo, en contra de esa idea cristiana de poner la otra mejilla, aconseja a Lorenzo atacar antes de ser atacado, Erasmo sugiere que es mejor evitar en la medida de lo posible el enfrentamiento; de modo que entiende que el conflicto bélico siempre debe ser el último recurso, puesto que lo primordial es siempre mantener la paz.

639 Como representante de Dios en la Tierra, el príncipe es responsable del bien de todas las criaturas de Dios, es decir, de su pueblo, por tanto, tiene la responsabilidad de velar por el bien común, por encima de por el suyo propio (punto con el que disentería Maquiavelo). Así pues, el monarca actúa como un servidor y como un padre para el vulgo, el cual tomará como modelo de conducta cristiano a su rey, al cual se le exigirá, como a un maestro, ser moralmente impecable. Y es que un responsable de gobierno debía encarnar la tríada poder, sabiduría y bondad.

640 Así como se defendía en tiempos de los Reyes Católicos, el concepto de justicia de un buen monarca debía basarse en la moderación, es decir, en la unión de clemencia y rigor. En la misma línea, Erasmo aconseja la mesura y evitar, siempre que sea posible, el castigo corporal. Sin embargo, la búsqueda del equilibrio no se reduce únicamente al ámbito de la justicia. También es importante que un rey utilice la balanza y no se deje llevar por los halagos o las críticas, y que sea capaz de dominar sus pasiones imponiendo la razón y el buen juicio.

641 Según Maravall, en los Siglos de Oro había tres líneas de lo que él denomina *ars governandi*: la antimaquiavelista, la tacitista y la senequista.

642 El modelo principesco propuesto por Maquiavelo no fue bien visto en Europa; de hecho, fue prohibido en Roma e incluido en la lista de libros prohibidos española de 1583-1584.

cuales, siempre que aparecen príncipes o reyes, representan el modelo antimachiavélico, tacitista⁶⁴³ y senequista⁶⁴⁴ propuesto por Erasmo.

Cautivo: ¿Quién es dueño de este sitio?
El gran mayoral Fileno
antes que de años, de fama,
de mundos y glorias dueño,
cuya planta, cuya mano
sirven con templado imperio
una de apacible yugo
y otra de prudente freno. (QPSQ, vv. 2936-2943)

Cautivo: Este nuevo
Fénix de España, hijo claro
de gran padre y de sí mismo.
Diecisiete bellos años
cumple, cuyo entendimiento
en uno solo ha vivido
todos los siglos de eterno.
Y en estos campos celebran
de su noble nacimiento
el día dichoso al mundo,
de unos gloria y de otros miedo.
Sus dos felices hermanos
le siguen, claros luceros
de España y en vivos rayos
centellas de su ardimiento⁶⁴⁵. (QPSQ, vv. 2945-2959)

Gonzalo: Todo a tan gran rey se fía. (NCND, p. 54)

Lupercio: y más en nuevo
reinado y con rey mancebo,

643Tácito fue un historiador y gobernador romano que analizó en sus obras el comportamiento del gobernante y de las personas cercanas a él. Principalmente, se centró en el estudio del mundo de los engaños, intrigas y traiciones que giran en torno al poder. Por ello, defiende que un rey, pese a ser fiel a la moral, debe valorar las circunstancias que le rodean en cada momento a la hora de tomar decisiones con el fin de actuar en consecuencia. Por este motivo, se le llegó a relacionar con Maquiavelo. No obstante, existe una diferencia primordial entre ambos que permite distanciarlos: si Maquiavelo es amoral, Tácito en ningún momento pierde de vista la moralidad. Cabe también destacar la importancia que Tácito otorga a la educación a través del ejemplo y no de la imposición, algo que vemos en Erasmo así como en las comedias hurtadianas.

644El filósofo cordobés, máximo representante del estoicismo, fue tomado como referente ideológico en el Renacimiento. De carácter moralista, se caracteriza por defender la naturaleza y una vida moderada, sobria, tranquila y apacible; por enarbolar la defensa de la libertad e igualdad de todos los seres humanos, así como por dar vital importancia a la educación, a la reflexión y a la propuesta de un modelo de comportamiento alejado de los vicios mundanales.

645Se alude a los hermanos del rey: don Carlos de Austria (1607-1632), segundo hijo de Felipe III y Margarita de Austria, del cual se dice que era un aficionado a la poesía y que adoptó una actitud contraria a la figura del conde-duque de Olivares, lo cual lo llevó a crear una camarilla en su contra; y don Fernando de Austria (1609-1641), cardenal e infante de España, que siempre tuvo predisposición a las armas, aunque lo orientaron hacia la carrera eclesiástica.

- bizarro, ardiente y galán. (NCND, p. 30)
- Rey:* Yo, de todo recatado
con prevención cuerta he puesto
prisiones a mis sentidos,
y leyes a mis deseos. (NCND, p.15)
- Rey:* Atento estad,
que se arma en esta verdad
vuestro crédito y mi gloria:
Gobernar consiste en modo
unir pueblo, rey y Dios,
nada por vos, y con vos
y conmigo sello todo. (NCND, p. 14)
- Juan:* Señor, los príncipes grandes,
que al mundo tienen atento,
primero que con la ley,
gobiernan con el ejemplo.
Mozo y por casar no admiro
lo que piensas; mas te ruego
que en templada bizarría
que sea gala y no empeño.
Y seguro que tus pasos
no han de salir de modestos,
y que es ocio y no peligro,
mis obediencias te ofrezco. (NCND, p. 15)
- Felisbravo:* Ser fuerte un príncipe es muro
de su imperio, que recibe
miedo el extraño y él vive
sin ejército seguro. (QPSQ, vv. 3164-3167)
- Felisbravo:* Sea en buena hora prudente,
pero no será en efecto
ningún príncipe perfecto
si no es sabio y no es valiente. (QPSQ, vv. 3188-3191)
- Claridoro:* La fuerza no es osadía.
Quien menos fuerza tuviere
y el mismo riesgo emprendiere,
tendrá mayor valentía (QPSQ, vv. 3068-3071)
- Floranteo:* Arabia quede
defendida y gobernada
de lo sabio y de lo fuerte,
que obligando a sus vasallos
quiso que su reino hereden
estas dos partes, que forman
los príncipes excelentes. (QPSQ, vv. 1260-1266)
- Blasco:* que hoy haces ley
de príncipe justo y manso. (NCND, p. 3)

Tanto en *Querer por solo querer* como en *Ni callarlo ni decirlo* podemos ver muestras de ese modelo principesco que Hurtado defiende para su patria y que ensalza el joven Felipe IV, el personaje real al que refieren los personajes ficticios, el cual destaca por su prudencia, modestia, mesura, fuerza, bizarría, cordura, sapiencia, nobleza, autocontrol, religiosidad y bondad, características que lo convierten en un gran rey y en un ejemplo para el pueblo, el cual ha podido comprobar que su monarca es capaz de sacrificar deseos personales por el bien común.

Asimismo, en dichas comedias se expone que un buen príncipe debe amar bien, pues

Felisbravo: de un buen amante / se puede hacer un buen rey (vv. 647-648)

y

Felisbravo: al ocio es mayor peligro/ en los reyes que en los hombres (vv. 4335-4336)

De ahí que algunos monarcas ancianos, como el padre de Claridiana de *Querer por solo querer*, desconfiando del sentido del buen querer que pueda tener su descendencia, decidan no dejar en manos de la suerte la elección de monarca para su imperio, aunque ello implique el entristecimiento y la esclavitud de sus hijas.

Claridiana: Yo no he de seguir del rey
mi padre el precepto injusto,
que no en provincias del gusto
tiene imperio ajena ley. (QPSQ, vv. 1675-1678)

Claridiana: ¡Esto ser sabio se llama,
que entre de amor en consejo
en vano antojo de un viejo
y no el gusto de una dama! (QPSQ, vv. 1683-1686)

Como podemos observar, en la pieza se adopta una postura senequista y contraria a este tipo de coacción de la libertad, la cual queda totalmente subsanada en *Ni callarlo ni decirlo*, donde el rey ya no ejerce, aun pudiendo, dicha sandez; puesto que contribuye al enlace matrimonial de dos enamorados (Juan y Elvira) y se abstiene de casar a Aldonza cuando esta se niega.

Rey: Dar espero
marido a Aldonza.

Aldonza: ¡No quiero
que me deis lo que no pido! (p. 54)

La defensa de la libertad subyace en toda la dramaturgia hurtadiana y pretende ser el pensamiento adoptado por la nueva monarquía, ya que, bajo la máscara de la ficción, se está presentando un modelo de conducta ejemplar para la realeza.

Cautivo: Llegad, veréis maravillas
en este encantado espejo (QPSQ, vv. 2916-2917)

Felisbravo: Los campos de las historias
pasea, seguro norte
de los reyes, claro espejo
en que miren sus acciones. (QPSQ, vv. 4313-4316)

No obstante, los consejos no solo van dirigidos a los príncipes, princesas, reyes o reinas. Dando un salto en el género de los manuales de comportamiento orientados exclusivamente a la realeza, las comedias mendozianas incluyen advertencias para todos los miembros cercanos a la corte y pretenden ser un modelo de conducta para la sociedad en general⁶⁴⁶.

Juan: ...¿qué obligación a su rey tiene
un vasallo?

Rey: Aunque exceso
es preguntar lo que sabes,
vuelve otra vez a sabello:
Es obligación serville
con la verdad, con el celo,
con el amor, con el gusto,
con la fe, con el consejo,
con la hacienda y con la vida.

Juan: Pero no hay ley, ni hay precepto
ni hay justicia, ni hay costumbre,
ni hay lisonja, ni hay ejemplo
que diga que con el alma.

Rey: Las delgadezas dejemos:
Que el alma del gusto es alma
que se queda con el cuerpo.
Esto quiero yo, esto mando,
esto digo, esto resuelvo,
y esto ha de ser.

Juan: ¿Que, en fin, quieres
que yo sea?

Rey: Ha de ser esto.

Juan: Si ha de ser, sea (NCND, p. 19)

He aquí el comportamiento ejemplar de un vasallo, de un asesor o de un consejero real, en definitiva, de todo aquel que rodee al monarca y cuya voz pueda repercutir en el pueblo, en el

⁶⁴⁶Hurtado de Mendoza recrea los comportamientos habituales en la sociedad, tanto los positivos como los negativos que considera necesarios cambiar; de ahí que podamos decir que, en ocasiones, sus piezas pueden subir al escenario antimodelos de conducta al estilo de las *reprobatio*, que buscan que el espectador se dé cuenta de aquello detestable que no debe trasladar a la vida real.

imperio y en su buen gobierno. Un modelo de conducta, por cierto, que brilla por su ausencia en los tiempos de Mendoza y que el dramaturgo aprovecha para criticar reiteradamente en sus comedias.

Gonzalo: Mas quedo, que me hace gente
la reverencia cuitada;
que en palacio --y esto es nada--
hasta con los pies se miente. (p. 12)

Gonzalo: ¡Qué lindo empleo
mentir! Pagado lo veo. (p. 20)

Mentir se ha convertido en el oficio mayoritario de la nobleza española, así como adular a los poderosos con el fin de obtener premios que les permitan comodidades y buena posición social.

Rey: Don Juan, las fortunas grandes
y los pocos años vemos
que entre licencias peligran
y zozobran en sí mismos. (NCND, p. 15)

Gonzalo: Hay famosas competencias;
que al rey privado no dan
hasta agora.

Juan: Así estarán
ociosas las reverencias. (NCND, p. 3)

Lupercio: Del fuego y del sol jamás
pierde un buen rey la costumbre
que el más cercano a su lumbre
enciende y calienta más⁶⁴⁷. (NCND, p. 4)

Rifaloro: De estelionatos⁶⁴⁸
de amistad andamos llenos,
que sólo contra los buenos
se inventaron los ingratos (QPSQ, vv. 3452-3455)

Lupercio: ¿A qué se quedó
por acá?

Gonzalo: (Vengarme intento). [Aparte]
He quedado a despachar
(¡Por Dios, que me he de vengar!) [Aparte]
lo muy civil de otro cuento.
Oye vusté: Un portugués
con un ministro tenía
un negocio a quién hacía,
hasta dar en los pies,
mil reverencias. Salió
con él, y después topaba

647Se alude al refrán “Arrimarse al sol que más calienta”.

648*Estelionato*: Engaño o fraude.

al ministro y no le hablaba;
y un día le preguntó:
"Señor fulano, ¿que se han hecho
las reverencias de antaño?"
Y el dotísimo picaño
le respondió muy derecho:
"¿Reverencias? ¡Gran socrocio
para andar necios untando!
Guárdovoslas para cuando
con vos tenha otro negocio."

Lupercio: Está bien, cuando con vos
le tenga, os ofrezco [a] hacer
las reverencias de ayer.

(NCND, p. 41)

Blasco: No os engañen, señor, consejos vanos
que ya con ella o sin razón alguna
combaten a los puestos más lucidos
tempestades de lenguas y de oídos.

(NCND, p. 46)

La hipocresía y la falsedad que envainan las palabras de tantos chupópteros que rodean al monarca, al cual le dicen tan solo aquello que quiere oír con el fin de obtener favores, dista mucho del concepto de agradecimiento que se remonta a los tiempos de los Reyes Católicos. Bien es cierto que desde la Edad Media se ha premiado a todo buen vasallo, pero ¿qué significa ser un buen servidor? Lejos de la interpretación llevada a cabo por los nobles del XVII, ser un buen consejero o buen servidor real no implica lisonjear sin más; sino que, todo lo contrario, supone servir al rey, lo cual también incluye advertirle de posibles errores y aconsejarle, pese a que suponga llevarle la contraria, para el buen gobierno del imperio. De ahí que sea fundamental que un monarca sepa rodearse de buenos consejeros y que sea capaz de no escoger a aquellos que se le acercan por interés; algo habitual en la corte, donde las paredes tienen oídos y buscan extraer información en aras de utilizarla en su beneficio.

Blasco: Sabio el rey empieza a ser,
que no al que importuno sea
le ha de dar lo que desea,
sino lo que ha menester.
Yo estoy contento.

(p. 3)

Elvira: Cuando el oficio mayor
te debe el rey, ¿te retira?
¡Qué indigno príncipe!

Blasco: Elvira,
él le ha empleado mejor;
que justamente ha elegido
a un caballero excelente,
tan bizarro, tan valiente,
tan cortés, tan entendido,

que en opinión generosa
nadie en el reino le iguala. (p. 9-10)

Juan: Que te bese los pies deja;
que si un príncipe enriquece
cuando premia y favorece
mucho más cuando aconseja.
En el acierto no arguyo
y obedecerte prometo. (p. 14)

Juan: ¿por qué a tan gran caballero
y vasallo tan honrado
como a don Blasco le dejas
sin premio, y sufrirte puedes
que a vista de otras mercedes
den justas voces sus quejas?
Que aunque ninguna le he oído, (p. 14)

Como buen rey, y tal como aconsejaba Erasmo, Alfonso ha escogido como privado a aquel que ha considerado más idóneo para su empresa política, así como al que cree más bueno⁶⁴⁹, por lo que no ha tenido en cuenta otros factores (como la idolatría que algunos podían profesarle), algo que, de manera ejemplar, acepta el perjudicado en la elección: don Blasco, el cual, como todo buen vasallo debería hacer, acata la decisión monárquica y demuestra que sus logros y su trabajo por el rey se debía a una sana lealtad y no a una búsqueda interesada de premios⁶⁵⁰. Actitud que les cuesta entender a Elvira y a otros cortesanos como Lupercio, personajes que Hurtado de Mendoza utiliza para poner de relieve ese pensamiento general de la sociedad que debería erradicarse.

Rey: Estos cien mil alabanzas
me dijera de don Juan
algún día, y hoy querrán
de envidias hacer venganzas. (NCND, p.44)

649La fe en el ejemplo y en que un modelo de conducta adecuado acaba incidiendo en quienes lo observan y/o viven de cerca se hace visible, por ejemplo, en la idea de que el buen comportamiento de un rey hace buenos ministros.

Felisbravo: que siendo el príncipe bueno,
no puede haber mal ministro,
que el oficio del reinar
es hablar, oír y ver,
aprender para saber
y saber para enseñar. (QPSQ, vv. 739-744)

650En *Educación de un príncipe cristiano*, Erasmo se posiciona totalmente en contra del requerimiento cortesano, es decir, considera que toda actuación tiene que basarse en la voluntad de ser mejor o de ayudar, pero nunca con el pensamiento de recibir una recompensa por ello. Esta negación de la filosofía del merecimiento también podemos verla en el amor, pues en todas las comedias hurtadianas observamos como se defiende el *querer por solo querer*, sin búsqueda de premios amorosos y sin reclamos por méritos de insistencia, constancia y fidelidad amorosa.

Lupercio: Ya os digo
que ni a don Juan quiero mal.
Ni es crudo mi natural,
ni soy de nadie enemigo,
sino que es ansia importuna
de la corte, que sedienta
de lo nuevo, se alimenta (NCND, p.44)

Debido a esa tendencia general al embuste y a las relaciones interesadas, no es desconcertante que la mayoría de personajes hurtadianos, sobre todo aquellos que tienen mucho que perder, se muestren desconfiados.

Celidaura: Quien poderoso se nombre
no puede saber aquí,
quién le quiere bien por sí,
y, así, me cansa el poder,
porque no puedo saber
quién me quiere bien por mí⁶⁵¹. (QPSQ, 981-986)

De hecho, la tónica general en el Barroco es la desconfianza en el prójimo, idea que nutre toda la dramaturgia hurtadiana, pero de forma encubierta a través del amor, esto es, que cuando aparecen enamorados y damas recelosas, o padres miedosos a ser utilizados como medio de medra social, en realidad, Hurtado de Mendoza está llevando a cabo una crítica, no solo al concepto matrimonial y amoroso del siglo XVII, sino que a las relaciones sociales en general del Barroco; de modo que el tema amoroso no es más que una simple excusa y el cebo perfecto desde el que tratar un tema mucho más profundo, así como el medio a través del que criticar algunos comportamientos de los espectadores a la representación sin que se percaten y sin que resulten ofendidos.

⁶⁵¹ Además de referir a la desconfianza general barroca en el otro, con estos versos Celidaura podría aludir a esa obsesión duardiana a ser amado por uno mismo y no por lo que se posee, lo cual también se relaciona con la insurgente importancia del dinero y de las relaciones sociales interesadas de finales del siglo XV, que coinciden con las vividas en el siglo XVII.

TERCERA PARTE

3. Constantes dramáticas mendozianas

Todo dramaturgo que se precie suele presentar en sus obras una serie de peculiaridades recurrentes que determinan su autenticidad.

Esos puntos reiterativos que hacen único a un autor, que le otorgan un sello personal o distintivo a sus piezas, y que le permiten al receptor reconocer a su creador son los que precisamente van a desarrollarse en esta parte de la tesis, reservada al estudio de las constantes dramáticas hurtadianas, las cuales hemos podido establecer gracias al minucioso análisis de cada una de las comedias que conforman el teatro mayor de Antonio Hurtado de Mendoza.

3.1. La dramaturgia hurtadiana: una radiografía social, una herramienta de la política reformista olivaresiana y un ejemplo de cuando el arte rema a favor de los proyectos de Estado

No es ningún descubrimiento decir que en los Siglos de Oro muchas obras cumplían una función propagandística. Lope de Vega⁶⁵², Calderón y tantos otros dramaturgos de renombre escribieron, además de para ganarse el aplauso y la admiración del público, para contentar y ensalzar a esa esfera social poderosa que les permitiría tener una vida más cómoda. Bien conocida es la faceta mecenaica de la casa de los Habsburgo y, muy especialmente, de Felipe IV, un rey apasionado por el teatro y por la cultura, que impulsó la creación dramática, así como la representación fastuosa de piezas de aquellos poetas dramáticos allegados, en las fiestas organizadas por la corte.

A sabiendas de que contar con la protección y el aval real permitía, además de ganarse el sustento, desarrollar la labor artística y codearse con la más alta aristocracia, muchos autores teatrales se rindieron a los gustos cortesanos y a la creación por encargo, lo cual limitaba la libertad de expresión sobre determinados temas. Evidentemente, si un autor quería ganarse un lugar en el elenco de autores reales o si deseaba seguir gozando del favor monárquico jamás podría permitirse el lujo de opinar o de pronunciarse en contra de ningún acto de ningún miembro de la corte; sino que, todo lo contrario, se vería en la obligación de exponer y alabar su imagen, especialmente la de los monarcas, y más cuando eran contratantes, destinatarios y protagonistas de las piezas que encargaban. De ahí que, generalmente, dichos autores incluyeran alabanzas y una imagen positiva tanto del rey y de su familia como de su trayectoria en el reinado.

652Diez de Borque, J.M., “La comedia de Lope de Vega como propaganda política y militar”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 322-323, 1977, pp. 150-168.

Dentro de la nómina de autores dramáticos de Felipe IV, encontramos a Antonio Hurtado de Mendoza, el poeta de esa corte por excelencia. Dicho autor, cuya trayectoria vital y laboral están íntimamente ligadas con la corte, donde de forma trepidante fue ascendiendo hasta ganarse títulos tan importantes como el de secretario del rey (1623) o ayuda de cámara, escribió multitud de piezas por encargo real para amenizar aquellos acontecimientos cortesanos dignos de recordar; algo de lo que el propio Hurtado dejó constancia de forma metateatral en sus comedias, las cuales cantan, no de forma casual, la grandeza de sus monarcas, así como la del valido real, de quien Hurtado se hizo íntimo amigo y de quien se convirtió en hombre de confianza.

Un valido o un privado⁶⁵³ era una figura política que, no limitándose a ser un simple consejero o ministro del rey, controlaba, ejecutaba, coordinaba la administración y, en definitiva, gobernaba en nombre del monarca. Por tanto, aliarse o tener una buena relación con él era sinónimo de afianzamiento en el mundo cortesano, donde parece ser que no tuvo una actitud pasiva. Su discreción, su saber estar, su habilidad para relacionarse con quienes sabía que podrían jugar en su favor, así como su ingenio, hicieron que incluso participara activamente en cuestiones de estado, aunque desde la sombra y con absoluta sutileza⁶⁵⁴, *modus operandi* que también utiliza en sus comedias, las cuales, así como hemos podido deducir del análisis exhaustivo de su teatro mayor, esconden una función propagandística, ya no solo de Felipe IV, sino que también del proyecto olivaresiano. Algo que no debe sorprendernos, puesto que se tiene constancia de que, del mismo que el rey escogía a sus autores de referencia para sus propósitos, el Conde-Duque se encargó de reunir a escritores afines a su pensamiento en aras de que lo difundieran a través de sus obras de forma encubierta, ya que, como Erasmo y tantos otros, opinaba que las enseñanzas entran mejor sin imposiciones, mediante la risa, el divertimento y bajo la máscara de ocio.

Si bien podemos dar fe de que Olivares encargaba a algunos escritores dicho propósito, no es tan fácil presentar el listado completo de autores que contribuyeron a dicho fin. No obstante, no poder ofrecer una lista definitiva no significa que no sea posible aportar algunos nombres que se sumaron a la causa olivaresiana, como por ejemplo el de Francisco de Quevedo, el cual en *Política de Dios* (1621) incluye una dedicatoria a Olivares, en la que deja entrever que forma parte de un grupo reducido que tiene un proyecto común; o Hurtado de Mendoza, quien, pese a que no es tan

653Dicho cargo nace con Felipe III y se extiende durante los reinados de los Austria menores, los cuales se despreocuparon y dedicaron poco tiempo a los asuntos de estado. No obstante, no solo en España se produjo la aparición de validos. En Francia (Richelieu) y en Inglaterra (Buckingham) también encontramos privados, aunque presentan una diferencia sustancial respecto a los españoles, y esa es que en la Península el valimiento favorecía la corrupción.

654Algunas leyendas cuentan que tras la labor política de Olivares se encontraba Hurtado de Mendoza, el verdadero bastón de mando en la sombra.

explícito, no puede ocultar a un avezado lector-espectador la intención profunda de su obra, que, entre otras, es difundir el pensamiento olivaresiano y contribuir a la reformación que el valido se había propuesto como método para resurgir al imperio español de sus cenizas y para devolverle el esplendor perdido.

Su propuesta reformista se inicia a partir de 1621, año en el que Felipe IV sube al trono y momento en el que Olivares aprovecha para hacerse con las riendas del gobierno, el cual estaba podrido y preocupantemente corrupto. He aquí el motivo de una de las primeras reformas que el Conde-Duque propone: inventariar las fortunas de los personajes públicos relevantes⁶⁵⁵, decreto que nada gustó a aquellos que se enriquecieron o que lograron títulos y nombramientos por favores no siempre merecidos. Hecho del que se queja Hurtado en comedias como *Ni callarlo ni decirlo* o *Los empeños del mentir*.

Cada vez hay más nobles sin serlo, que compran su estatus, así como privilegios que, junto al derroche económico en la corte y a la inversión poco fructífera en las guerras, llevaron al imperio a varias bancarrotas y a una situación económica límite. Y es que cada vez había menos dinero y menos contribuyentes, puesto que había crecido descontroladamente el número de privilegiados, los cuales generalmente eran nuevos ricos que, a cambio de dinero, solicitaban títulos que les brindarían, además de reconocimiento social, privilegios. Por tanto, su aportación económica, si bien suponía en un primer momento un respiro para las arcas del imperio, a la larga lo ahogaba más, pues resultó ser un parche, una tirita que no curaba la herida o, mejor dicho, el problema real de la monarquía. De ahí la crítica directa hurtadiana a esa prolífica cesión de títulos, lo cual se relaciona con las órdenes de Olivares de controlar el número de nombramientos, y la propuesta de mejora del valido de la gestión de los impuestos, la cual consistía en la creación de nuevos tributos sobre productos de lujo, lo cual no gustó a la nobleza, que bloqueó la medida. Todo ello hizo que el nuevo valido se ganara la enemistad de muchos que lo vieron un peligro para sus privilegios. De ahí que nacieran murmuraciones y rumores dañinos sobre Olivares, al cual Hurtado siempre defendió en sus piezas, donde muestra, por ejemplo, a un Burón, *alter ego* del Conde-Duque en *Más merece quien más ama*, fiel a su señor, o a un don Juan, posiblemente Olivares en *Ni callarlo ni decirlo*, que, sin pedir absolutamente nada, es nombrado privado y se comporta como un ministro ejemplar.

Lejos de criticar u obviar las medidas olivaresianas, Hurtado se hace eco de ellas y las defiende en sus comedias. Y es que tienen razón de ser o, a su entender, son una solución a los problemas que atraviesa el gobierno, entre los cuales se encuentra el acercamiento interesado de

⁶⁵⁵En su lucha contra la corrupción, Olivares encerró al duque de Uceda y confiscó los bienes del de Lerma, los validos reales anteriores a él, pertenecientes a la familia Sandoval, con la que compitió por el valimiento.

ciertos sectores de la sociedad, que, lejos de moverse por valores de lealtad, lo hacen buscando el merecimiento de premios.

Esa crítica a la solicitud de recompensas la vemos representada en el amor en las comedias hurtadianas. De forma habilísima, Hurtado se posiciona en contra de comportamientos que, lejos de ser el resultado de “hacer por hacer”, guardan segundas intenciones. De ahí el título *Querer por solo querer*, que Rosauro de *Más merece quien más ama* no solicite premio alguno a su amor constante; o que los personajes que actúan de forma sincera sean recompensados.

De forma subliminal, Hurtado invita a trasladar su opinión respecto al trato interesado en las relaciones amorosas, al resto de relaciones sociales, es decir, a las de amistad, a las laborales, etc., que no deberían regirse ni medirse por el beneficio que podemos extraer. Por este motivo, a Teodoro y Marcelo de *Los empeños del mentir*, o Florindo y Rugero de *Más merece quien más ama* se les castiga y no consiguen sus oscuros propósitos.

Todo ello deja en evidencia las intrigas palaciegas, la falsedad y la hipocresía de una sociedad ávida de poder, así como el carácter ocioso de un pueblo que, lejos de preocuparse e involucrarse en el bien común de su país, solo busca el goce y el deleite personal. Así lo evidencian los juegos del rejón y la caña, el galanteo, los paseos por el Prado y la calle Mayor, las carreras de caballos o los corrillos, que se convirtieron en los quehaceres principales de la nobleza española del XVII. Todas estas actividades, siguiendo una línea reformista, son golpeadas de forma solapada por Antonio Hurtado de Mendoza, pues, lejos de criticar dichas costumbres directamente por su banalidad y porque suponen un descuido de las responsabilidades cortesanas que han virado el punto de mira de sus preocupaciones, las pone en evidencia haciendo uso del tema amoroso, de manera que el espectador sea capaz, consciente o inconscientemente, de extrapolar el ataque al cambio en el concepto amoroso y en la forma de cortejo exigido a las capas nobles de la sociedad, a la evolución negativa de la forma de entender la aristocracia sus obligaciones. Atrás quedó, pues, el compromiso sincero con la patria de aquellos jóvenes caballeros medievales que se formaban en las armas para servir a su rey. En su lugar, en los Siglos de Oro y, muy especialmente en el siglo XVII, encontramos a jóvenes poco disciplinados, acostumbrados solo a las murmuraciones⁶⁵⁶, al divertimento, al cuidado personal y a la confección de una imagen envidiable para el exterior, y que desatienden cualquier tipo de obligación. De hecho, no conocen esa palabra. Se han acomodado de

656 *Gonzalo*:
Pero aquí viene gran gente
del señor mi amo. ¡Oh, qué bien
murmurara, y yo también
lo ayudara lindamente. (p. 29)

tal forma en la regalada vida palatina, a la que todo el mundo aspira⁶⁵⁷, que han olvidado cualquier tipo de vocación militar, lo cual ha dejado desamparado al gran imperio español y explicaría, al menos parcialmente, el declive de su poderío. De ahí que algunos escritores de la época, como Cristóbal Suárez de Figueroa, se pronunciaran de la siguiente manera: “Gozaba España entonces, si de menos riquezas y ostentación, de más valor y virtud. Hoy están totalmente puestas en el olvido las obligaciones de noble”; o que Quevedo, en una línea similar a Olivares, reclame dejar los deleites y ejercitar más lo militar⁶⁵⁸.

En definitiva, atendiendo a la difícil situación que atraviesa el imperio, se está proponiendo una reforma en las costumbres sociales y en la vida pública, que, principalmente, busca reprimir el lujo, los vicios, los abusos y los excesos; lo cual queda recogido en los Capítulos de Reforma, impresos en Madrid y publicados el 11 de febrero de 1623, ideados por la Junta Grande de Reformación⁶⁵⁹ y promovidos por Olivares. No obstante, redactarlos e imprimirlos no es suficiente como para que hagan mella en la sociedad y, por tanto, para que sean efectivos. Para ello, es necesario encontrar una vía que permita llegar a un gran número de personas y que logre transmitir el mensaje reformista sin que suene autoritario o moralista. Y qué mejor herramienta que el teatro para dicho fin, una forma de ocio multitudinaria y catártica que permitiría inocular el pensamiento reformista a la vez que hacer reflexionar al espectador sobre las acciones imitables y descartables representadas sobre el escenario; lo cual, poco a poco, contribuiría al cambio social.

En esto es en lo que participa Hurtado, el cual desarrolla en sus comedias, de una forma muy habilidosa, las ideas reformistas, a las que es afín; de ahí que en sus piezas censure comportamientos como los que representan personajes movidos por el interés (Marcelo o Teodoro de *Los empeños del mentir*, o los padres que conciertan matrimonios para el beneficio familiar) o los creídos (“lindos”) que viven de sus apariencias, las cuales se han convertido en algo fundamental para moverse en sociedad.

Si en tiempos pretéritos lo importante era ser, en el Barroco lo fundamental es aparentar.

Gonzalo: ¿Cuál es el mundo? ¡Por Cristo!
 ¿Que he de fingir que he quedado

657Hurtado de Mendoza hace una crítica de ello a partir de todos aquellos personajes que, como Teodoro o Marcelo de *Los empeños del mentir*, buscan, obsesionados y sin tener en cuenta el daño que pudieran ocasionar, la medra social.

658En *Epístola satírica y censoria*, poema escrito en 1625, Quevedo expone dichos consejos.

659En 1621, se creó la Junta de Reformación, que fracasó y, un año después, se formó la Junta Grande de Reformación, la cual llevó a cabo una dura legislación con el fin de corregir las costumbres sociales, así como la moral pública.

a grandes cosas? (NCND, p. 40)

Rifaloro: Del cuento salgo,
así blasona ya cualquier hidalgo (QPSQ, vv. 5133-5134)

Lo mismo pensaban Teodoro y Marcelo en *Los empeños del mentir*, Hernán y Leonor de *Cada loco con su tema*⁶⁶⁰ o Leonor de *El marido hace mujer*⁶⁶¹. Así pues, aparentar y mentir se convirtieron en las acciones que tomaron el control de una sociedad de pega.

Morón: ¿Hay cosa, si bien la miras,
en que se digan sin tiento
necedades ciento a ciento,
y mil a mil las mentiras,
que en un pláceme inocente,
y en un pésame ignorante,
donde hasta el mismo semblante
es el primero que miente? (p. 257)

No podemos fiarnos de lo que vemos, por tanto, los sentidos no pueden ser nuestros aliados. La información que nos aportan, tal como defendía Erasmo y Cervantes, debemos pasarla por el filtro de la razón y, ni aun así, podemos asegurarnos de no haber sido engañados. De ahí el consejo hurtadiano de tener una actitud desconfiada ante la vida, ya que es la única manera de no resultar un necio y un ridículo⁶⁶².

Consejos y más consejos encubiertos de índole reformista, a los que habría que añadir la medida en el arreglo personal y en la autovaloración, que, en muchos casos, pecaba de narcisista.

La egolatría y la obsesión por ofrecer la mejor versión externa de uno mismo se convirtió en una costumbre en el siglo XVII, que llevó al contingente pudiente a hacer acopio de un sinnúmero de afeites, complementos y trajes que les permitieran lucirse.

660Hernán aconseja a su sobrino el Montañés vestir de manera que proyecte a sus hijas la imagen de que puede ofrecerles una vida acomodada, pues sabe que es la única manera de que lo acepten como marido.

661Como muchas damas de comedia, Leonor se deja llevar por lo que ve a la hora de escoger marido, de ahí que valore a aquellos que andan a caballo o que poseen carruaje, pues son los que, aparentemente, pueden ofrecerle comodidad.

662Todos los personajes hurtadianos que se mostraron confiados acabaron escarmentados o, lo que es peor, uno de sus seres queridos pagaron las consecuencias de su descuido e irresponsabilidad. Podemos ver algunos de estos casos en don Diego de *Los empeños del mentir* o en don Juan de *No hay amor donde hay agravio*. Asimismo, a lo largo de toda la dramaturgia de Hurtado, podemos observar la advertencia de la necesidad de desconfiar en la sociedad en la que viven unos personajes, los cuales han podido comprobar como quienes confiaron recibieron escarmiento; de ahí la obsesión de Fidelina de *Más merece quien más ama*, de Celidaura de *Querer por solo querer* o de Elvira de *Los empeños del mentir*, por poner algunos ejemplos de no ser engañadas. Una vez más, Hurtado de Mendoza utiliza el amor para dar un consejo que sobrepasa dicho sentimiento.

Hasta tal punto llegó esta moda que, incluso, se habló de cierta afeminación de la nobleza española, la cual viene representada por personajes hurtadianos como don Julián de *Cada loco con su tema*, que introduce, si bien no como haría Moreto años posteriores, al tipo hondamente preocupado por su imagen y que tiene tan buen concepto de sí mismo que es capaz de ignorar cualquier comentario externo hiriente, pues lo achaca a la envidia⁶⁶³.

Conviene decir que dicha afición por el cuidado personal fue considerada un peligro por los moralistas y conllevó la intromisión olivaresiana en el vestir de la nobleza, puesto que la reforma moral de la sociedad también incluía una marcha atrás en los cambios de vestimenta desarrollados, principalmente, en el siglo XVII, los cuales estaban bastante influenciados por otros países como Francia. Así suceden prohibiciones como la de negar la presencia de actrices vestidas de hombre⁶⁶⁴, ya que impide la diferenciación de sexos⁶⁶⁵; la del uso del guardainfantes⁶⁶⁶ o la de las guedejas⁶⁶⁷ y cuellos altos alechugados⁶⁶⁸.

Y es que, por un lado, preocupaba la evaporización del típico hábito español, lo cual podría ser el primer paso hacia una reducción de la grandeza del imperio; de ahí que, enmarcado en el proteccionismo de la política reformista olivaresiana⁶⁶⁹ se condene el uso de vestidos de otras

663 Este tipo de carácter cercano al lindo es el que también encarnan otros personajes hurtadianos como Fidelina o Felisardo de *Más merece quien más ama*, que, si bien se alejan del tipo desarrollado posteriormente por Moreto, puesto que no se caracterizan por ser cobardes ni por preocuparse por sus trajes, ni por maquillarse ni peinarse; sí comparten la actitud chulesca, creída y soberbia de saberse los más bellos, así como de creerse que jamás serán víctimas de ningún desaire, algo que comprobarán que no es cierto gracias a que su demiurgo los somete a un escarmiento que pretende ser ejemplar para el espectador.

664 Las primeras ordenanzas datan de 1608, pero no tuvieron éxito.

665 Hernando de Talavera, por ejemplo, propone que el hombre lleve la cabeza descubierta y ropa corta; y la mujer, cabeza cubierta y acompañada de un hombre.

666 Su uso se prohíbe en 1639, pero el traje no desaparece hasta bien entrado en siglo XVIII. Los moralistas se alzan en contra de su uso, ya que consideran que encubre adulterios y embarazos, y es un cebo para los deshonestos. De hecho, Patón lo definía así: “hábito deshonesto, muy desvergonzado, porque muy ligeramente descubre y muestra las piernas, los pies...”. Por su parte, Hurtado de Mendoza también opinó al respecto en *Enigma del guardainfante que se hizo para el certamen del Retiro en las fiestas de la Coronación del Rey de Hungría en Rey de Romanos y la princesa de Cariñano*.

667 Muchos eran los tocados masculinos en el siglo XVII: guedejas, tupés, copetas, tufos, bigotes, perillas... Arreglos que no siempre correspondían al atuendo típico español y que provocaron que algunos moralistas se pronunciaran con el fin de regular la moda masculina. En 1636, Alonso Carranza ya insta a Felipe IV a prohibir guedejas, bigotes, etc.; pero no es hasta 1639 que no aparece una Premática que los prohíbe expresamente.

668 Olivares propone que en su lugar se usen valones; sin embargo, finalmente triunfó la golilla.

669 En su política proteccionista, Olivares prohíbe la emigración y favorece la inmigración y las familias numerosas con el fin de aumentar la demografía española. Asimismo, para promover el espíritu

naciones. De dicha prohibición se hace eco Hurtado de Mendoza, el cual, intencionadamente, describe a esos personajes dignos de imitar con traje español. Es el caso, por ejemplo, de Rosaura de *Más merece quien más ama*, el cual casualmente tiene a su lado a su criado Burón, quien al final de la comedia acaba siendo nombrado conde y al que su amo llama en alguna ocasión, palabras textuales, reformador pesado.

Por otro lado, el control que se ejerce sobre la vestimenta también se debe a que por dicho tema se produjeron varios disturbios callejeros, así como porque propiciaba la confusión de clases, algo contra lo que se alzó Olivares, el cual promovió la racionalización del ordenamiento estamental. Con esto se quiere decir que, así como defendía Cervantes, Olivares aclara en su política reformista que los estamentos sociales jamás deben cuestionarse ni tocarse, algo que se venía incumpliendo desde el empobrecimiento de la monarquía.

La necesidad económica de las altas esferas hizo que muchos nuevos ricos compraran el prestigio y el estatus social que su ascendencia o naturaleza no podía ofrecerles. Es el caso de los indianos que, una vez regresan a la Península de su aventura americana enriquecidos, no tardan en buscar enlaces matrimoniales con quienes pueden aportar a su familia el rancio abolengo que no poseen. De esto se hace eco Hurtado de Mendoza, que ataca, nuevamente de forma encubierta a través del amor y del matrimonio, esa nueva forma de ennoblecerse que, además de devaluar a la nobleza, atenta contra la libertad y la dignidad humana, pues se antepone el beneficio familiar y el interés económico-social al gusto y al sentimiento de esos contrayentes a los que se les ha concertado un casamiento sin su permiso. Lo vemos, por ejemplo, en el personaje de Hernán de *Cada loco con su tema*, el cual pacta el matrimonio de una de sus hijas con su sobrino el Montañés, un hidalgo empobrecido que, al desposarse con la hija de un indiano, cederá su nobleza a cambio de esa comodidad económica que hacía tiempo que había perdido; en Octavio de *Los riesgos que tiene un coche* o en don Diego de *Los empeños del mentir*. Por tanto, los indianos, en la dramaturgia hurtadiana, no obtienen, precisamente, una buena crítica, como tampoco la tienen los “pícaros” como Teodoro o Marcelo de *Los empeños del mentir*, que se mueven por intereses y que se visten de hidalgos adinerados con el fin de atraer la atención de quienes puedan ofrecerle lo que el disfraz finge. De ahí la crítica de los moralistas barrocos y las restricciones olivaresianas en el vestir, ya que podía llevar a confusiones, debido a que los humildes se afanaban por copiar la moda de los pudientes para lucirse y llamar la atención que estos conseguían. Esto suponía un peligro para el viejo sistema estamental que diferenciaba a las clases sociales por su forma de vestir. Por este motivo, personalidades como A. de Torquemada, movidos por el temor a que se borrarán las diferencias sociales, instaron al rey a que tomara cartas en el asunto.

castellano censura en 1625 la publicación de novelas y comedias contrarias al sentimiento español.

Sin embargo, el control de la vestimenta no era el único punto que debía preocupar a Felipe IV y al Conde-Duque de Olivares a la hora de mantener la estratificación social.

Otro tema controvertido, también relacionado con el vestir, con las apariencias y, sobre todo, con el dinero, que ponía en peligro el antiguo sistema estamental era el de la hidalguía.

En la Edad Media, ser hidalgo era sinónimo de nobleza, pues solo por herencia se podía adquirir dicho título; de poder adquisitivo, puesto que solo quienes podían costearse un caballo podían ser nombrados como tal; y de buen vasallo, ya que únicamente los fieles servidores a los grandes señores podían gozar de dicho privilegio. No obstante, con el devenir de los nuevos tiempos, el concepto de hidalgo fue devaluándose hasta el punto de que en el siglo XVI pertenecer a la hidalguía era equivalente a ser un noble de rango inferior, con poco nivel económico-social. Y es que el mencionado peldaño de la nobleza había sufrido un considerable empobrecimiento, debido a que su principal labor, es decir, como *bellatores*, defender al pueblo y al rey, había decaído. Esto hizo que muchos tuvieran que vivir en condiciones de miseria, que por todos los medios intentaron ocultar mediante la conservación del traje de hidalgo (como hacía uno de los amos de Lázaro en el *Lazarillo de Tormes*), el alarde de conocimientos y la presunción de poseer una vasta cultura, aun no ser cierto⁶⁷⁰, la defensa a ultranza del concepto de honor y la obstinación de aferrarse a costumbres y valores obsoletos en la nueva realidad, lo cual les hace parecer quijotes desubicados en los nuevos tiempos. A este tipo de nobles hace referencia Hurtado de Mendoza con personajes como el Montañés de *Cada loco con su tema*, el cual presume de ser un hidalgo de solar, por tanto, de rancio abolengo, así como de poseer unas virtudes tan dignas de aplauso que no entiende como las hijas de Hernán no las valoran por el simple hecho de no ser rico y de no haberse adaptado a las modas de la nueva sociedad, la cual estima por encima de todo el dinero. Y es que el dinero lo puede todo, incluso alcanzar el casi imposible y anhelado sueño de ascender y de pertenecer a la nobleza.

Desde Felipe III, uno de los reyes más endeudados, los comerciantes ricos podían comprar títulos como el de hidalgo, de manera que la burguesía, es decir, miembros del tercer estado, empezó a adquirir derechos y tratos de favor propios de la nobleza, los cuales no se limitaban a su persona, sino que a toda su descendencia, pues los títulos comprados pronto se convirtieron en hereditarios.

Evidentemente, esta práctica disgustó a los nobles de alta alcurnia que vieron como su estamento se devaluaba, pues no solo se estaba atentando contra una forma de organización social de siglos, sino que, además, se estaba permitiendo el ingreso a la nobleza a cualquiera, sin tener en

⁶⁷⁰Si bien en la Edad Media la hidalguía implicaba estar formado culturalmente, en los Siglos de Oro los hidalgos no podían presumir precisamente de poseer muchos conocimientos, pues su nivel adquisitivo no les permitía pagarse los medios para adquirirlos.

cuenta nada más que el dinero. Por lo tanto, ya no se valoraban las virtudes, la esencia noble que permitía, a los hidalgos de antaño, gozar de privilegios, los cuales solo deberían disfrutarlos aquellos que pudieran ensalzarse ejemplo para los no privilegiados. Es por este motivo que, viendo peligrar su posición y en aras de defender su monopolio, la nobleza pidió endurecer el acceso a su estamento y exigió que se llevaran a cabo pruebas de hidalguía para ocupar ciertos cargos de estado⁶⁷¹. Sin embargo, dichas medidas no fueron suficientes y la pertenencia a la nobleza, concretamente a la nueva, dependía cada vez más de si se poseían riquezas⁶⁷². Así pues, en el Barroco, cobra sentido ese refrán popular que dice “Pobreza no es vileza, mas deslustra la nobleza”, lo cual nos lo evidencia el Montañés, cuya pobreza opaca su condición noble, pues, aun su linaje, será peor valorado por Leonor que don Julián, un ser con mucho dinero, pero con ínfimos valores. Y es que esos nuevos nobles no han sido educados como tales, por tanto, en esencia no lo son; de ahí que no siempre sepan comportarse como exige su reciente estatus. Ciertamente es que imitan e imitan a esos grandes que tanto admiraron y con los que tanto ansiaron codearse, pero las apariencias no lo pueden todo. Del mismo modo que la nobleza no puede esconderse bajo traje villano⁶⁷³, la villanía no siempre puede taparla un buen disfraz, pues siempre acaba reluciendo la esencia de cada ser⁶⁷⁴. Así pues, que en esos nuevos nobles emerjan comportamientos viles hace un flaco favor a dicho grupo privilegiado, que empieza a ver como se diluyen las distinciones estamentales.

Felisbella: ¡Qué vil paciencia de amantes! (*MMQMA*, f. 198v)

Con estas palabras se refiere Felisbella de *Más merece quien más ama* a esos nobles que, contagiados por las nuevas modas y movidos por la codicia, la ambición y el poder, han olvidado el

671 Entre esas pruebas, podríamos mencionar la del reclamo de títulos que pudieran demostrar que la persona contaba con un mínimo de tres generaciones de antepasados nobles. Los títulos que podían verificar tal cosa eran la carta de merced, concedida por el rey al primer miembro nobiliario de la familia; o la carta de ejecutoria o de confirmación, es decir, el documento que incluye las conclusiones favorables de la pertenencia a la nobleza de quien lo ha solicitado vía pleito.

672 En la Edad Media, los que portaban el nombre de caballeros pertenecían a la nobleza. Sin embargo, en los Siglos de Oro, dicha mención no aseguraba la naturaleza noble, pues quienes disponían de medios económicos y podían vestir espuelas doradas también lograron tal denominación. Conviene recordar esa escena de *Los empeños del mentir* en la que Marcelo y Teodoro se ponen espuelas para aparentar ser nobles adinerados ante don Diego.

673 *Teresa:* Nubes habrá para el sol,
 mas no hay sombras para el aire. (*Los empeños del mentir*, vv. 748-749)

674 Como decía el poeta latino Marcial: “el que siempre huele bien, no huele bien”, puesto que algo esconde con el exceso de fragancia, quizás su podredumbre.

concepto amoroso cortesano y han adoptado ese otro villano, basado en la inmediatez y en la extracción de algún tipo de beneficio.

Por todo ello, la concesión de títulos a diestro y siniestro no es el mejor método para refortalecer un imperio en declive. Asimismo, por todo esto también, el Conde-Duque de Olivares opta por frenar esta costumbre heredada de Felipe III, y Hurtado de Mendoza, fiel a la política reformista olivaresiana, alza la voz en sus comedias en contra de la compra-venta de títulos, así como de los hidalgos indianos y de las falsas apariencias que buscan la ocasión para ascender socialmente.

Rifaloro: Mucho tardan. Mi poquito
de ingenio y valor se pruebe;
quizá que podré escribirme
en el libro de los Reyes. (QPSQ, vv. 1339-1342)

Rifaloro, como tantos otros tipos de la sociedad del XVII, a sabiendas de que no sería nada extraño, aprovecha la ocasión que le brinda la vida para intentar hacerse un hueco en las altas esferas, algo impensable en tiempos de los caballeros que recrean los libros de caballerías de los que, de alguna forma, Hurtado bebe para escribir *Querer por solo querer*.

Así pues, entre que la hidalguía era el peldaño más bajo de la nobleza⁶⁷⁵ y que, en muchos casos, refería a los hidalgos de privilegio⁶⁷⁶, la palabra *hidalgo* no siempre era aceptada de buen grado. De ello, nos deja constancia Hurtado de Mendoza:

Rifaloro: ¿Tan ruin talle tengo yo
que hidalgo la he parecido
no más? No me ha conocido,
no pienso, y cómo que no.
Es muy mezquina en el trato
y en cortesía y me ofendo. (QPSQ, vv. 3424-3429)

Sancho: ¡Ah, hidalgo!
Morón: ¿Quién me hidalgúea? (CLCST, p. 267)

La mayoría de personajes, cuando reciben la denominación de hidalgo, o bien se ofenden, o bien remiten a su noble ascendencia para evitar ser identificados con los recién nombrados, es decir,

675La nobleza se componía de infantes, grandes, señores, caballeros e hidalgos. Este último era el primer grado desde el que se podía ascender a otros peldaños mejor valorados de la nobleza.

676De la multitud de tipos de hidalgos que podíamos encontrarnos en el Barroco, conviene destacar tres: los solariegos, es decir, de rancio abolengo y pertenecientes a los solares de la Montaña o Cantabria; los notorios, considerados hidalgos por su notoriedad; y los de privilegio, los cuales compraron su título.

con esos interesados que llegaron a ascender socialmente, ya sea por su dinero, ya sea por su astucia⁶⁷⁷; como con esos que, con tan solo inventar que lo son y aparentarlo, consiguieron hacerse con el título.

Así pues, en la dramaturgia hurtadiana encontramos hidalgos empobrecidos, pero de sangre noble, como don Juan de *Ni llamarlo ni decirlo*, el cual se muestra como modelo, puesto que encarna unos valores lamentablemente erradicados de la sociedad; mas también se incluyen esos otros con los que el dramaturgo disiente, que alteran el orden social y cuyo comportamiento, generalmente, es mezquino debido a que se mueven por interés. Estos últimos, nuevamente acorde con el pensamiento olivaresiano, son el foco de sus críticas y los que no lograrán los éxitos que sí alcanzarán personajes como don Juan de Ayala, que conseguirá ser nombrado privado del rey. Y es que solo los que tienen una extensa y renombrada ascendencia podrán aspirar a tan importantes cargos o, al menos, ese es el mensaje que se quiere transmitir. De ahí que don Juan, aun siendo un hidalgo empobrecido, haya sido escogido por delante de otros más ricos.

El rey ha valorado su sangre, limpia y honrada, requisitos fundamentales para los nobles, así como su procedencia: Castilla.

Si bien la regeneración interna del imperio español propuesta por Olivares otorga importancia a la reforma moral y de costumbres, a la que contribuye Hurtado de Mendoza con sus comedias, también es cierto que también se centra en una reforma política que apuesta por el proteccionismo; de ahí la mala consideración de los forasteros y extranjeros en las piezas hurtadianas⁶⁷⁸, y la exaltación del carácter español.

Los conflictos con Inglaterra y con otros países europeos, que tensaron las relaciones españolas con el extranjero y que tambalearon la grandeza del imperio, generó la necesidad de replantearse el gobierno de lo que fue una gran potencia. Olivares, empeñado en no perder la hegemonía conseguida por los Austrias mayores (Carlos V y Felipe II), propone la concentración y

677Con dichas connotaciones, Hurtado utiliza el término *hidalgo* en los siguientes contextos:

Sancho: hidalgos desadvertidos, ¿qué buscan... (CLCST, p. 262)

Morón: Haces hidalgamente... (CLCST, p. 274)

Morón: que no he visto sino el darle
cosa hidalga en el dinero. (CLCST, p. 285)

678Hurtado pone en el punto de mira a todos aquellos que no son de origen español, así como a los indios y a aquellos que no pertenecen a Castilla o que vienen de fuera de la capital, puesto que entiende que pueden desestabilizar el orden social establecido.

la centralización del poder, es decir, aconseja al rey rectificar los errores de su padre⁶⁷⁹ y reducir al máximo el número de cargos en la corte, de manera que sea principalmente él, como monarca, el que dirija el imperio; pues cuantas menos manos intervengan, menos intereses personales en juego y, por tanto, más a salvo estará el reino. Algo similar defendían los antepasados de Felipe IV, los Reyes Católicos, y pensadores como Erasmo. Todos ellos, de una forma u otra, eran conscientes de que lo mejor era que el poder residiera en una única persona: el rey, esto es, el representante de Dios en la tierra, el cual podía rodearse de algunos ministros o consejeros que tenían que ser escogidos con mucha prudencia⁶⁸⁰, ya que tendrían voz en la corte, aunque nunca la capacidad de ejecutar sin el permiso real⁶⁸¹.

Teniendo en cuenta todo esto, no es de extrañar que el Conde-Duque también apueste por la centralización del poder. De hecho, propone forzar la unión de los reinos peninsulares y convertirlos a las leyes de Castilla, de manera que Felipe IV sea nombrado rey de España y no de Castilla, de Aragón, de Valencia, de Portugal, etc. Asimismo, cree conveniente la formación de un ejército común que les haga, así como en tiempos de Felipe II, temibles e invencibles.

Todas estas propuestas reformistas olivaresianas llegan al rey a través de cartas en las que el valido recuerda al monarca sus obligaciones, las cuales coinciden con las que, a modo de *speculum principis*, incluye Hurtado de Mendoza en sus comedias palatinas, en las que siempre se nos

679 Felipe III se desentendió de sus responsabilidades monárquicas y dejó las riendas del imperio en manos de sus validos, en los cuales depositó una confianza excesiva, pues hicieron un mal uso del poder, puesto que buscaron el beneficio personal en detrimento del de la patria.

680 A esa elección cuidadosa hace referencia Hurtado de Mendoza en *Ni callarlo ni decirlo*, pieza en la que se recuerda cuál es la función deseable en un consejero: desde la sabiduría, el desinterés personal y la búsqueda del bien común, un buen ministro debe saber capaz de decirle a un rey tanto lo bueno como lo malo de su gestión. Por tanto, Hurtado se posiciona en contra de todos esos aduladores que, lejos de hacer su trabajo, solo encomian al monarca con el único fin de recibir premios.

Rey: que un buen criado
es lo mejor de un imperio. (NCND, p. 38)

681 En la dramaturgia hurtadiana, los criados podrían ser, a pequeña escala, lo que los consejeros para el rey; de ahí que se les escuche e, incluso, se les pueda solicitar ayuda.

Aldonza: ¿Don Juan se ha ido?
Gonzalo: Se fue.
Aldonza: ¿Dónde?
Gonzalo: Yo sólo lo sé.
Aldonza: Y ¿cómo tú?
Gonzalo: Quedé aquí,
a sus negocios y entre ellos
es el mayor ya la ley. (NCND, p. 40)

presenta a un rey bueno y responsable, siempre acompañado de fieles vasallos, pues es imposible que de un buen monarca salgan malos consejeros; y modelo de conducta para el pueblo.

Asimismo, también se redactan todas las propuestas unificadoras en el *Gran Memorial* de 1624, un documento que fue secreto hasta que en el siglo XIX Antonio Cánovas lo sacó a la luz. En dicho informe, Olivares informa de la situación del reino a Felipe IV y, poco después, pone en marcha la Unión de Armas⁶⁸², a la cual refiere Hurtado de Mendoza con total seguridad en *No hay amor donde hay agravio* y, con ciertas reticencias, en *Ni callarlo ni decirlo*.

Como se puede observar, no son pocas las referencias a la labor reformista olivaresiana en Hurtado de Mendoza; no obstante, aún podríamos comentar una más.

Relacionado con el deseo de reforzar el imperio y el poder de Felipe IV, Olivares se propone proyectar una imagen de grandeza del reino español, así como de su monarca, lo cual también se manifiesta en las piezas dramáticas mendozianas. Conviene recordar las alabanzas a Felipe IV y su familia, a sus antepasados, a las meninas y a otros miembros de la corte en *Querer por solo querer* o en *Ni callarlo ni decirlo*; la exaltación de los logros bélicos acaecidos durante el reinado de Felipe IV en *Querer por solo querer* o en *Los empeños del mentir*; el encomio del buenhacer de los príncipes y princesas, reyes y reinas, y vasallos en *Querer por solo querer* o en *Más merece quien más ama*; o la descripción pormenorizada y llena de orgullo de las grandezas de la capital del reino edificadas por el rey Sol en *Los empeños del mentir*. Todo ello no es fruto del capricho de un dramaturgo, ni mucho menos de la casualidad; pues, si en la vida en general las casualidades no existen, todavía menos en la del Barroco, por lo que podemos deducir que todas las referencias positivas a la realeza remaban a favor del proyecto olivaresiano, del que formaba parte Antonio Hurtado de Mendoza, un poeta dramático que, como Erasmo y el propio Olivares⁶⁸³, confiaba en que a través de la educación podía hacer que la sociedad cambiara sus costumbres y amara su patria. Hasta tal punto llegaba su fe en la pedagogía que utilizó en sus comedias la técnica del *speculum principis*, así como otros recursos como el *exemplum* o la parábola, que le servirían para transmitir al espectador una enseñanza, la cual, generalmente, no era evidente. Ahí estaba la gracia y la efectividad de su obra: en mostrar comportamientos censurables (*reprobatio*) que llevaran al auditorio por sí solo a reconducirlos en la vida real, y en reproducir actuaciones dignas de elogio en aras de que se acabaran adoptando y ejecutando en la realidad. Así, poco a poco, se irían

682En 1626, se exige a cada territorio de la Corona que ceda dinero y soldados, en proporción a su población, al rey con el fin de crear un ejército común que pudiese hacer frente a los conflictos internacionales. La reacción de Aragón y, especialmente, de Cataluña no fue la esperada, lo cual generó enfrentamientos internos.

683Su fe en la educación lo llevó a formar en las artes y en política al joven Felipe IV, el cual se convertiría en un gran mecenas y amante de la cultura. Asimismo, con la misma confianza en la educación, en 1629, Olivares mandó construir el Colegio Real de Madrid, que sería dirigido por los jesuitas.

reformando las costumbres sociales, es decir, se iría educando a la sociedad. Por tanto, Hurtado estaría contribuyendo a la causa olivaresiana.

En definitiva, podemos concluir que Antonio Hurtado de Mendoza, gran amigo y hombre de confianza de Olivares, ayudó y sirvió al Conde-Duque en su proyecto reformista. Un ideario en el que seguramente él, como persona cercana a la figura real, también intervendría y pondría su granito de arena; de ahí que no le resultara complicado poner su pluma al servicio de la causa. Una causa que podría resumirse en cuatro pilares fundamentales: la mejora económica y la lucha contra la corrupción, el impulso de un ejército común a las órdenes de un gobierno centralizado y absoluto, la reforma de las costumbres sociales y de la vida pública, y la exaltación de la figura real, así como del imperio español.

Todos estos puntos se trabajan en la dramaturgia hurtadiana, la cual incluye, como hemos visto, del primer punto, los ataques a la descontrolada cesión de licencias y de títulos; del segundo, el rechazo de los forasteros y la exaltación del carácter castellano por encima del aragonés o catalán; del tercero, la crítica a las falsas apariencias, a la hipocresía, a la supremacía del dinero, a la degradación moral y a la coacción de la libertad; y del cuarto, la muestra de un imperio digno de admiración tanto por su historia como por su monarca y su labor.

Y todo esto desde una perspectiva didáctica no siempre perceptible y bajo la máscara del humor, que elude el enfrentamiento directo, así como la posibilidad de que alguien pueda sentirse ofendido. De ahí que las palabras con mayor potencial crítico salgan de la boca de los graciosos de sus comedias.

3.2. La mujer en el matrimonio o un análisis de la defensa del libre albedrío en las comedias hurtadianas

Uno de los temas que mayor presencia tiene en la dramaturgia mendoziana es el matrimonio y, estrechamente relacionado con este, el concepto sobre el sexo femenino, asuntos hartamente debatidos a la largo de los siglos y, muy especialmente, desde la llegada del humanismo.

Si bien la sociedad puede avergonzarse de arrastrar una larga tradición misógina, parece que con la llegada del Renacimiento sucede un pequeño, por no decir ínfimo, resquicio de esperanza de filiginia, representada por autores como fray Martín de Córdoba, el cual escribió obras consideradas pro-feministas como *Jardín de nobles doncellas*.

No obstante, en nuestra cultura no es lo habitual. Desde el principio de los tiempos, la mujer engloba todo lo negativo: es la culpable del pecado original, una aliada del diablo, simboliza la puerta del infierno, lleva al hombre por el mal camino, es lasciva y tiende al adulterio, no tiene

autocontrol, es mudable⁶⁸⁴, apenas tiene ingenio y cultura, es chismosa y débil, y así podríamos continuar añadiendo calificativos poco agradables para el sexo femenino unas cuantas líneas más.

Si a todo esto añadimos la explicación del origen de la mujer según las Sagradas Escrituras⁶⁸⁵, obtenemos todos los argumentos que utilizan los hombres para determinar que el sexo femenino debe rendir sumisión, así como servir al masculino, pues solo para ello fue creada, y para explicar la necesidad de que tengan que ser controladas por el *pater familias* o, en su defecto, por sus maridos.

En definitiva, encierro, control, sumisión y silencio eran los pilares fundamentales que regían la vida de una mujer de antaño, *modus vivendi* poco envidiable y que, sin saberlo, ella misma se había buscado por su esencia malvada.

De esta visión negativa de la mujer deja constancia Hurtado de Mendoza en sus comedias, las cuales incluyen personajes que hacen verdaderos alegatos misóginos, ya sea para rebajar la obsesión amorosa de sus amos, como es el caso de Bernardo de *Cada loco con su tema*⁶⁸⁶; ya sea

684El gusto de los hombres por las mujeres constantes es algo de lo que se hace eco Hurtado a través de don Luis de *Cada loco con su tema*, el cual se queja del cambio en el sentimiento amoroso de Isabel.

Luis: ¡Ah, cómo soy ignorante,
pues, necio, hallar he querido
rico deudo agradecido
y, ausente, mujer constante! (vv. 935-938)

685Atendiendo al pasaje bíblico de Adán y Eva, la mujer nace de la costilla del hombre con el único fin de hacerle compañía y ayudarlo a procrear.

686Bernardo también dedica palabras de descortesía a la tía Aldonza, de la cual tiene una opinión negativa, pues la considera una vieja lasciva y desesperada por desposarse. Así pues, el personaje hurtadiano se encuentra en la línea del yo poético del siguiente poema quevediano:

De quince a veinte es niña, buena moza,
de veinte a veinticinco, y por la cuenta,
gentil mujer de veinticinco a treinta.
¡Dichoso aquel que en tal edad la goza!

De veinticinco a treinta no alborozas,
mas puédese comer con sal pimienta,
pero de treinta y cinco hasta cuarenta
anda en vísperas ya de una corozas.

A los cuarenta y cinco es bachillera,
ganguea, pide y juega del vocablo;
y cumplidos los cincuenta, da en santera,
y a los cincuenta y cinco echa el retablo.
Niña, moza, mujer, vieja, hechicera,
bruja y santera, se la lleva el diablo.

por convicción o como venganza por el daño recibido de una dama, tal como representa Rifaloro de *Querer por solo querer*, el cual alude a los duros sinsabores que todo hombre tiene que padecer como herencia de Eva, que comió del fruto vedado, y se refiere a la dama Celidaura con el nombre de Celidiablo.

En ninguno de los dos casos se refleja esa otra cara de la moneda renacentista que consideraba a la mujer un ser angelical, una *donna angelicata* merecedora de veneración. Sin embargo, esto no quiere decir que Hurtado de Mendoza sea un dramaturgo misógino que ha aprovechado su obra dramática para verter insultos a la mujer.

Hay que observar que a los personajes a los que Hurtado otorga tan despreciable papel son criados, los cuales tienen poco conocimiento y, precisamente, no son dignos de imitación. Nadie quiere ser como un criado, por tanto, y he aquí el mensaje subliminal hurtadiano, nadie debe copiar esas palabras obtusas hacia la mujer ni esos comportamientos agresivos y execrables como podría ser pegarle golpes o palos⁶⁸⁷.

Así pues, la inclusión de personajes misóginos le sirve a Hurtado para rechazar esa concepción sobre el sexo femenino con la que no está de acuerdo. Entonces ¿para qué la incluye? ¿No sería un tanto contradictorio dar voz y propagar una idea con la que no se está de acuerdo? No. Como hombre del Siglo de Oro, Hurtado de Mendoza llena sus comedias de contrastes y de diálogos que permitan ofrecer distintas visiones sobre un mismo tema. Ahora bien, esas concepciones se presentan de tal forma que orientan al espectador hacia su rechazo o aceptación. De modo que, hábilmente, Hurtado pretende que se dejen atrás concepciones obsoletas y que se tomen esas otras novedosas y positivas sobre la mujer. De ahí que en su dramaturgia, acorde también con la tradición trovadoresca y humanística (*dolce stil nuovo*), tenga cabida una visión angelical, bondadosa y divina de la dama, la cual viene expresada, sobre todo, por príncipes, reyes, nobles e, incluso, hidalgos empobrecidos, pero de buena cuna, como por ejemplo don Juan de *Ni callarlo ni decirlo* o de *Cada loco con su tema*.

Su buena educación, sus valores, su cultura y su cortesía les impide hablar mal de un ser que, lejos de ser un demonio, es un ángel, una diosa a la que adorar. Esta es la actitud que debe tomarse ante una dama, este es el comportamiento que debe imitarse o, mejor dicho, recuperarse⁶⁸⁸.

687En *No hay amor donde hay agravio*, vemos como Clarín y Laura tienen un tenso enfrentamiento que llega a las manos, y en *Los riesgos que tiene un coche* también observamos que Gonzalo no trata como debería a Juana: “Es la cosa que deseo,/ mas para darla/ muchos palos, en memoria/ de los embustes y enredos”, f. 33v.

688Conviene decir que los personajes femeninos que reciben elogios suelen ser reinas, princesas o miembros de alta alcurnia, como por ejemplo Celidaura y Claridiana de *Querer por solo querer*, o Fidelina y Felisbella de *Más merece quien más ama*. Asimismo, también son deificadas aquellas damas que son destinatarias de sentimientos amorosos puros como Isabel de *Cada loco con su tema*. En cambio, las

No en vano algunos críticos vieron cierto aire feminista en Hurtado de Mendoza, el cual se hace todavía más evidente en el trato que hace del matrimonio en sus comedias.

De nuevo, con dicho sacramento, en la vida real, la mujer no salía bien parada, pues se cosificó de tal forma que se convirtió en un mero instrumento o mercancía que permitía al hombre establecer alianzas familiares. Y es que, si bien, en un principio, el matrimonio fue considerado el medio por el que poder sacralizar el amor, es decir, la única vía a través de la que poder mantener relaciones amorosas sin que fueran consideradas un pecado⁶⁸⁹, con el tiempo, y sobre todo en el siglo XVII, se transformó en un camino de medra social. De hecho, muchos padres, haciendo un mal uso de su responsabilidad⁶⁹⁰, comenzaron a escoger maridos para sus hijas en su propio beneficio, es decir, basándose en las riquezas, la sangre, la condición social, incluso las influencias que su posible yerno podía aportar a su familia.

Esto, además de una pérdida de libertad, suponía una pérdida de dignidad, tan valorada por pensadores renacentistas como Pico della Mirandola o Erasmo, para la mujer; pero a la larga también para el hombre, pues, tal como evidencia Hurtado en sus comedias ¡cuántos jóvenes se ven obligados por sus padres a desposarse con quien no es de su gusto o con una dama distinta a la habitualmente galanteada⁶⁹¹!

Sin embargo, para el hombre, el compromiso forzado no implicaba tanta pérdida de libertad como para la mujer, pues ellos no eran los que iban a ser encarcelados en la prisión del matrimonio. Ellos seguirían gozando de libertad de movimiento y, por tanto, tendrían mucho más fácil tener

criadas y las tías suelen recibir palabras despreciativas e irrespetuosas.

689 Aunque la Iglesia Católica considera que la virginidad y el celibato son las mejores formas de vida, también entiende que el ser humano siente lascivia por naturaleza. Es por eso que, para aquellos que no sean capaces de renunciar a sus impulsos sexuales, propone como solución el matrimonio, sacramento que cura este tipo de pecados. No es lo ideal, pues el casamiento supone no abandonar el cuerpo y dividir el amor entre Dios y el cónyuge, pero, al menos, sirve de algún modo a la divinidad, puesto que contribuye a la procreación de la especie.

690 Juan Luis Vives defiende que la elección de marido debe ir a cargo del padre de la mujer, puesto que él es quien mejor puede saber lo que conviene a su hija. Incluso más que ella misma, pues ha pasado tanto tiempo enclaustrada para evitar inclinaciones pecaminosas, que su inexperiencia imposibilitan que pueda tener un buen criterio. Este tipo de padre es el que representa el progenitor de Claridiana de *Querer por solo querer*, el cual, temeroso de que su hija tome una decisión equivocada y de que contraiga matrimonio con alguien que lleve el reino al desgobierno, decide embrujarla. Dicho hechizo solo podrá romperlo aquel caballero que demuestre su sabiduría y fortaleza, que, como recompensa, podrá tomar la mano de la joven princesa y subir al trono junto a ella.

691 Lo vemos, por ejemplo, en *Celos sin saber de quién*, donde encontramos a dos padres, Lope y Pedro, concertando el matrimonio de sus hijos sin contar con su opinión. Pedro está negociando el compromiso de su hija María con don Diego sin saber que ella está enamorada de don Rodrigo; y, a su vez, Lope prepara el desposorio de su hijo Diego con María, cuando el joven de quien está enamorado es de Leonor.

mujer a través del personaje de Sancho, un ser anticuado e injusto que representa un comportamiento erradicable de la sociedad⁶⁹⁶; pues, si bien la ley existía, no era aplicable a esposas ejemplares como doña Juana, la cual representaba el ideal femenino de cónyuge expuesto en *La perfecta casada* de Fray Luis de León, manual de formación de esposas que se tomó como paradigmático desde su publicación en el siglo XVI. Como enseñaba dicho libro, Juana entiende el matrimonio como una religión y tiene muy claro que debe ser fiel y servil con su marido, rendirle abnegación, sumisión y silencio⁶⁹⁷, ser hacendosa y mantenerse encerrada en casa para salvaguardar su honra y la de su cónyuge⁶⁹⁸. Sin embargo, a pesar de que Juana entiende y cumple las exigencias de una esposa, no logra que su marido confíe en ella. Y es que don Sancho representa a ese tipo social real obsesionado con la infidelidad, el cual es víctima de esas ideas propagadas por la sociedad que defienden que el esposo debe tener una actitud desconfiada y extremadamente controladora, ya que esta es la única forma de no acabar siendo un cornudo y la burla de todos sus conocidos⁶⁹⁹. No obstante, Hurtado no es de la misma opinión. Más cercano al pensamiento erasmista, el autor de *El marido hace mujer* apuesta por el amor sin cadenas y por el trato digno al ser humano; de ahí que condene el comportamiento tiránico de Sancho y que favorezca a su hermano don Juan, el cual representa al marido confiado y respetuoso con su mujer⁷⁰⁰. Y es que pese

doña Juana; sin embargo, la tragedia de sangre no acaba produciéndose, pues antes hay quien la evite. El hecho de que en *El marido hace mujer* haya quien llegue a tiempo para liberar de la muerte a Juana, y que, en *No hay amor donde hay agravio*, el virrey y Lope lleguen demasiado tarde, podría deberse a que en el primer caso no hay culpa alguna que pagar, mientras que en el segundo sí, puesto que se había producido un triángulo amoroso.

696Hurtado de Mendoza discrepa con el derecho de los maridos a cobrarse su venganza en los casos de adulterio, pues como defendía Erasmo en *Elogio de la locura*: “La gente se ríe del desdichado que se ablanda con las lágrimas de su muer y que, aun comprendiendo las faltas de esta, las perdona. A este se le llama cornudo, consentido y no sé cuántas cosas más; pero, decidme: ¿no es mejor vivir engañado que dejarse arrebatar por la pasión de los celos y hacer que la vida doméstica se convierte en una tragedia?”, (Santonja, 2015:290).

697Durante muchos siglos, se entendió el silencio femenino como una virtud, hasta tal punto que solo podían preguntar dudas a sus maridos.

“En la mujer, el silencio es un ornato” (*Política* de Aristóteles, p. 281)

“Las mujeres jamás yerran callando y muy pocas veces aciertan hablando” (refrán popular)

698Como apunta Bernabeu Navarret en “El oficio de mujer en la pequeña nobleza urbana del siglo XVII español”, la mujer tenía básicamente tres responsabilidades en el Barroco: el “gobierno doméstico”, es decir, servir al marido, criar a los hijos y mantener limpia la casa y la moral del hogar; la “reproducción biológica” y la “reproducción de pautas de conducta”, 1995:199.

699En el siglo XVII, estaba en boga la composición de poemas burlescos sobre los maridos confiados, a los que tachaban de cornudos.

700Si bien Sancho considera que, a diferencia de su hermano, está haciendo una labor encomiable estableciendo normas de comportamiento a su mujer con el fin no resultar cornudo ni ridículo, en

a no atarla, pese a no prohibirle y pese a otorgarle libertades, don Juan no será engañado. Precisamente esa confianza que depositó en Leonor, su mujer, es lo que ha hecho que esta decida tenerle respeto y abandonar los juegos del galanteo, a los que se hubiera abocado si no se hubiese sentido respetada, pues, como ella misma expone, su comportamiento siempre dependerá del trato que reciba.

Así pues, con *El marido hace mujer*, Hurtado de Mendoza se opone a esas ideas desperdigadas en *La perfecta casada* que anuncian a las mujeres que viven engañadas si creen que van a encontrar en el matrimonio la libertad al encierro que supone estar bajo la potestad de un padre de familia⁷⁰¹. Si nos fijamos en doña Juana, bien podría parecer que Fray Luis de León está en lo cierto; sin embargo, hay otros tipos de matrimonios, como el de Leonor y Juan, basados en el respeto y la igualdad, modelos que deberían trasladarse a la realidad.

Quizás sea ese el mensaje hurtadiano, aunque no es el único referente al matrimonio incluido en su obra. Hurtado de Mendoza también defiende el libre albedrío a la hora de escoger compañero de viaje en la vida. Y es que, tal como exponía Erasmo y Hurtado constata en sus comedias, el casamiento sin libertad de elección es un problema social de primer grado.

En realidad, la base de la infidelidad, de la desconfianza o de la necesidad de controlar podemos encontrarla en que la mayoría de matrimonios eran forzados y, por tanto, estaban formados por malcasados⁷⁰². Los intereses familiares estaban por encima de los personales, por lo que no se tenía en cuenta el gusto de los contrayentes, cosa que propició que muchos buscaran fuera del hogar la pasión que les faltaba. Si bien en Hurtado no vemos infidelidades propiamente dichas, sí podemos observar a damas tracistas que, aun teniendo concierto matrimonial, buscan la manera de evitar desposarse con quien no aman y hacen lo imposible por que acaben casándolas con quien desean. Lo vemos, por ejemplo, en personajes como Celia de *No hay amor donde hay agravio*, Isabel de *Cada loco con su tema*, Ángela de *Los riesgos que tiene un coche*, o Leonor y María de *Celos sin saber de quién*. Dichas jóvenes activarán su ingenio e inventarán un sinnúmero de industrias que les permitan alcanzar sus cometidos, los cuales casi siempre consiguen⁷⁰³. Y esto es porque

realidad, está consiguiendo el efecto contrario, pues acaba siendo un personaje extremado e irrisorio. Así pues, este tándem debe entenderse como un ejemplo para el espectador del modelo de conducta deseable y del despreciable dentro del matrimonio. Asimismo, *El marido hace mujer* sirve a su autor para rechazar esa idea extendida de que un exceso de confianza en el himeneo es sinónimo de infidelidad.

701 Esa esperanza de encontrar la libertad en el matrimonio viene representada tanto por Leonor de *El marido hace mujer* como por Leonor o Isabel de *Cada loco con su tema*.

702 En la lírica tradicional, los villancicos ya dejaban constancia de la existencia de mujeres malmaridadas.

703 La única industria que jamás acabará materializándose en las comedias hurtadianas es la que recurre a la isla del vicario, estrategia que Bernardo de *Cada loco con su tema* propone a don Juan y que también se

Hurtado de Mendoza, quizás debido a sus experiencias personales, defiende que el matrimonio no debería contravenir las leyes del amor.

No obstante, esa no es la idea general en la sociedad del XVII, que piensa que la mujer debe resignarse a acatar las decisiones de su padre o hermano, pensamiento que tan bien representan los infantes Rugero y Florindo de *Más merece quien más ama*, y que no solo tienen los hombres, sino que, tristemente, también las mujeres de la época que, lejos de ayudarse entre ellas a avanzar socialmente y a salir del pozo en el que se las quiere anegar *sine die*, entorpecen, con su lengua viperina (*Burón*: el hablar mal es vileza/ de las mujeres, f. 202v), la labor de quienes intentan cambiar su papel en la sociedad. A esta dualidad en el mundo femenino barroco hace referencia Fidelina en los siguientes versos:

Princesa: verán en mi libiandad,
 las firmes, que es voluntad,
 y las cuerdas, que es desdicha. (*MMQMA*, f. 207r)

Opiniones dispares que no ayudan a la empresa del cambio, puesto que, y salvando las distancias, como nos enseñó Lope de Vega en *Fuenteovejuna*, solo la unión permite la superación de los errores o defectos sociales. La división solo crea inseguridades y dificulta andar con paso firme en los propósitos iniciados, propósitos como la “liberación” de la mujer, la cual solo disfruta de esa libertad en la ficción de la comedia barroca, que supone un respiro a la asfíxica situación de su vida real, ya que la rebeldía y el valor femenino de enfrentarse a quien fuera necesario por conseguir sus anhelos, no son más que una licencia literaria que se conceden los dramaturgos del siglo XVII. Pero, lamentablemente, no se corresponden con la realidad, pues la mujer de los Siglos de Oro, tal como hemos visto reflejado en doña Juana de *El marido hace mujer*, era temerosa y sumisa al sexo masculino.

Por otro lado, también conviene advertir que, en relación con la defensa del libre albedrío, encontramos a personajes hurtadianos que abogan por la soltería. El hecho de que la sociedad obligue a contraer matrimonio con quien no se desea ha propiciado la aparición de personas contrarias al desposorio. Es lo que representan personajes dianescos como Celidaura o Claridiana de *Querer por solo querer*, o Fidelina de *Más merece quien más ama*, las cuales, a sabiendas de las reglas del juego del matrimonio y, sobre todo, del carácter hipócrita e interesado de los hombres, optan por permanecer vírgenes y libres⁷⁰⁴. No obstante, no solo las mujeres toman dicha postura.

plantea sin éxito en *No hay amor donde hay agravio*.

⁷⁰⁴Los personajes femeninos que rechazan el matrimonio y que defienden la soltería se relacionan con las *virgo bellatrix*; no obstante, también conviene añadir que las negativas femeninas al compromiso porque prefieren ser libres y virginales podrían relacionarse con las ideas erasmistas expuestas en obras como

Hurtado de Mendoza también incluye en sus comedias a personajes masculinos que expresan su oposición al matrimonio. Es el caso de Bernardo de *Cada loco con su tema*, el cual, en una conversación con su amo don Juan, lleva a cabo un verdadero alegato en contra del himeneo. Y es que lo considera nada más ni nada menos que la vía de acceso al infierno o a la cárcel. Por su parte, don Juan, perdidamente enamorado, considera que el matrimonio sería el cúlmen de su amor⁷⁰⁵, algo de lo que le intenta desengañar Bernardo que bien sabe las normas que rigen dichos enlaces en la sociedad. Es por eso que, quizás, los criados, por regla general, muestren desinterés o se posicionen contrarios al desposorio.

Clorinda: Di la verdad, ¿sois casados?
Burón: No, por la gracia de Dios.
Clorinda: Que algo de gustas me digas pido.
Burón: Pues dígote hermosa.
Clorinda: ¡Qué fría y qué antigua cosa!
 Algo me di, ¡oh, no prosigas, mejor!
Burón: Digo casamiento.
Clorinda: ¡Necedad!
Burón: Si es necedad,
 las enfermas de esa edad piden este sacramento. (f. 215v)

Además de notar en estos versos de *Más merece quien más ama* el uso de un vocabulario simple para enamorar, en contraposición a ese lenguaje alambicado y lírico de los galanes cortesés o a esos requiebros y lisonjas de los nobles caballeros (*Felisardo*: Bien dices, que eres más bella,/ más celestial, más divina,/ más perfecta y más amable, p.13), podemos observar que, a diferencia del ansiado deseo de las jóvenes adineradas de casarse⁷⁰⁶, las capas inferiores infravaloran dicho sacramento, puesto que lo consideran una “necedad”, ya que, como han podido comprobar, gracias al ejemplo de sus amas y amos, es un falso trámite, vacío de sentimiento real que, además, condena de por vida a estar unido con una persona. Y decimos condena porque una vez se contrae matrimonio se firma un contrato imposible de rescindir. Y es que, desde el siglo XIII, el himeneo se

Coloquio del galán y la dama.

705La contraposición de alegatos sobre el matrimonio podemos rastrearla en algunos diálogos renacentistas, como por ejemplo *Diálogo XIV. De los provechos y daños del matrimonio* (1577) de Lorenzo Suárez Chavel. En dicha obra, aparecen un casado, defensor del himeneo, y un soltero, un misógino totalmente contrario al enlace matrimonial. Esa actitud de rechazo a la mujer y al sacramento del matrimonio es muy similar a la que abandera Bernardo de *Cada loco con su tema*.

706Ese interés desmedido por contraer matrimonio lo vemos en doña Leonor de *Cada loco con su tema*, la cual ansía encontrar a alguien que pueda ofrecerle comodidades.

convirtió en un sacramento indisoluble y vitalicio, algo con lo que tampoco está completamente de acuerdo Hurtado de Mendoza. Por lo que podemos deducir de sus comedias, y en una línea similar a Cervantes, Hurtado defiende que hay casos que merecen que se contemple la posibilidad del divorcio, como por ejemplo cuando se producen tratos vejatorios injustificados como los que recibe doña Juana de don Sancho en *El marido hace mujer* o los que finge Ángela de Gonzalo en *Los riesgos que tiene un coche*. En tales circunstancias, no hay duda de que debe permitirse la separación para evitar males mayores. No obstante, no contempla otros casos para la concesión del divorcio. Ni las infidelidades ni la diferencia de edad son motivos suficientes para Hurtado, o al menos no lo refleja así en sus piezas dramáticas, para romper un sacramento religioso tan importante como el matrimonio.

En definitiva, un análisis exhaustivo de la dramaturgia hurtadiana si bien no nos permite postularnos a favor de la opinión de que Hurtado pudiera ensalzar un pensamiento feminista tal como lo entendemos hoy en día, sí que nos permite afirmar que su tono cuando se dirige hacia el sexo femenino no es el propio de un misógino y que aboga por la libertad y por la dignidad, si no exclusivamente de la mujer, del ser humano en general.

Su defensa del libre albedrío, su oposición al concierto matrimonial, su posicionamiento en contra de la ley marital y del control ejercido por los maridos sobre sus esposas, y su alegato a favor del divorcio en determinadas circunstancias son indicadores indiscutibles de su pensamiento, el cual es más cercano al que encarnan Erasmo o Cervantes, de ideas avanzadas para la época, que al de los conservadores misóginos con los que no concuerda.

3.3. Rastreo de las fuentes del concepto amoroso mendoziano

Uno de los temas que más interés ha despertado en la humanidad ha sido el amor⁷⁰⁷, un sentimiento universal del que se han hecho eco de forma reiterada todas las culturas a lo largo de los siglos. Intelectuales, filósofos, médicos, poetas, clérigos e, incluso, miembros de los estratos más bajos de la sociedad han querido dejar constancia de su visión o percepción del amor, la cual varía en función del contexto histórico-social.

En los tiempos en los que Hurtado de Mendoza dio a luz sus piezas dramáticas, un tema que funcionaba como eje vertebrador de la literatura y, muy especialmente, del teatro era el amor, asunto que ni mucho menos pasa desapercibido en la dramaturgia hurtadiana, pues, lejos de obviarse, es uno de los núcleos o puntos fuertes de sus piezas. Y es que, aunque Hurtado de Mendoza haga

⁷⁰⁷Los griegos diferenciaban cuatro tipos de amor: el *eros*, o el amor sexual; el *storgé*, entre familia; el *filia*, entre amigos; y, por último, el *ágape* (amor universal, a la verdad, a la humanidad).

nuevas y personales aportaciones al panorama teatral, no hay que olvidar que toma como punto de partida para la escritura de sus comedias lo establecido por su amigo y maestro Lope de Vega, el cual, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, ya advirtió a todos aquellos que quisieran cosechar éxitos en las tablas, que incluyeran como ingrediente principal a sus creaciones historias de amor, ya que eran de gustoso agrado entre el público al que, según Lope, había que contentar y satisfacer en el escenario, puesto que era el que pagaba y, por lo tanto, subvencionaba en última instancia la representación teatral.

Así pues, el amor, ese sentimiento ecuménico que ha sido considerado el motor del mundo, también lo es del teatro y, muy especialmente, de la comedia, que no deja de ser, como apuntaba Torres Naharro en su *Propalladia* una “ficcionalización” de la realidad: “*comedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*”.

Pero ¿desde qué perspectiva se trata el amor en la comedia mendoziana? ¿Qué características presenta el amor que encarnan los personajes de las piezas dramáticas hurtadianas? ¿Cómo concibe dicho sentimiento el *Discreto de Palacio*? Una respuesta lacónica a todas estas preguntas sería decir que Hurtado de Mendoza bebe tanto de la tradición como de los conceptos amorosos de su tiempo, y que de esa mezcla nace el sentimiento amoroso reflejado en su dramaturgia. No obstante, esta síntesis precisa de una explicación más pormenorizada que ayude a entender mejor la obra dramática y el pensamiento hurtadianos.

Para comprender cómo Hurtado configura el motivo amoroso en sus comedias, hay que remontarse al siglo XII, cinco siglos antes de que empezara a escribir piezas teatrales, ya que es en ese siglo de la Edad Media cuando nace el concepto amoroso que se convertirá en la base del pensamiento amoroso de Occidente: el amor cortés, un tipo de amor cuyo influjo será uno de los más importantes en la literatura occidental.

El amor cortés nace en el siglo XII en la región d’Oc, es decir, en la zona meridional de Francia (la Provenza) y, desde allí, se expande al resto de la Galia y Europa. Este nuevo amor supondrá un cambio respecto a lo que hasta el momento se había entendido por dicho sentimiento, al menos en la literatura, ya que, si en la antigüedad clásica los escritos reflejaban un amor sexual, desenfadado y obsceno, asentado básicamente en mitos grecolatinos (verbigracia, Eneas y Dido), con esta nueva lírica desarrollada en la corte francesa medieval⁷⁰⁸, el amor pasa a ser un sentimiento idealizado y refinado sobre el que, incluso, se teoriza. De ahí que, desde ese momento, pase a

708El nacimiento de la poesía amorosa en Francia se relaciona con la difusión de la poesía amorosa árabe en los círculos ilustrados de la Provenza. Este tipo de poesía árabe se caracterizaba por presentar un amor sexual y la pena amorosa de los enamorados, así como por utilizar habitualmente la forma estrófica del zéjel. El trovador Guillermo de Aquitania, por ejemplo, presumía de saber árabe y de hacer uso del zéjel en sus canciones.

convertirse en un motivo con una importancia y significación jamás vista, pues antes del nacimiento del amor cortés, a dicho sentimiento tan solo se le concedía algún espacio en las obras épicas (Paris y Helena en la *Iliada* o Aude de *Chanson de Roland*), pero no era el tema principal en torno al que giraban las obras literarias, cosa que sí sucede, especialmente en las composiciones poéticas y, más tarde, en el resto de géneros literarios, incluido el teatro, desde la aparición del amor cortés⁷⁰⁹.

¿Pero en qué consistía exactamente el amor cortés? ¿Qué diferencias presentaba respecto a otros tipos de amor como el que se recrea en la épica francesa? Si bien es cierto que tanto en la épica como en la poesía cortesana francesas se alude a un amor entre miembros de la nobleza, hay una diferencia primordial entre ellos. Y es que, si en la épica el amor era “viril”, es decir, estaba dominado por el hombre, pues era la mujer quien sufría, callada y a escondidas, por amor, a la espera de saber si sería correspondida o no; en el amor cortés se invierten los papeles y es el sexo masculino quien pasa a ser el que, angustiado, sufre por amar a una dama que cruelmente lo desprecia. De este modo, la mujer deja de ser la parte sumisa de la relación amorosa para convertirse en la dominante, algo que algunos han relacionado con una supuesta revalorización de la mujer dentro de la conocida misoginia medieval. Sin embargo, ¿es tal esa revalorización? Algunos críticos han considerado que no o, mejor dicho, que ese ensalzamiento de la mujer hay que tomarlo con matices, puesto que se produce en beneficio del hombre; pues, gracias a esa idealización, el hombre conseguirá perfeccionarse, ser mejor persona y potenciar sus virtudes⁷¹⁰. Por lo tanto, el amado estaría actuando desde el egoísmo, pues en ningún momento piensa ni pregunta por los deseos de la amada porque ni tan siquiera le interesan. Asimismo, la posición de la mujer es hierática, estática y su función se reduce a ser el de objeto de contemplación de un caballero que la tomará, sin que ella tenga ni voz ni voto en esta elección, como medio o camino a través del cual mejorar como ser humano. Al percatarse del fin de su figura, a la mujer no le queda más opción que rechazar al amante y oponerse a su servicio de amor mediante un trato cruel. Crueldad, que, en el fondo, lejos de perjudicarlo, beneficia a su amante, y que, muy seguramente, es una muestra de rebeldía ante una relación amorosa en la que se le impone un papel pasivo, que le otorga una falsa apariencia de superioridad.

Esa relación jerárquica entre los amantes, tan característica del amor cortés, procede de la traslación de las relaciones de vasallaje propias de la sociedad feudal medieval, al sentimiento

709En un principio, el amor cortés irrumpe en la poesía, en concreto en la *cansó*, subgénero poético que fue considerado el emblema de la estética de la *fin'amors*, pero pronto se expande al resto de géneros literarios, a los cuales nutre y enriquece.

710En la lírica tradicional persiste la idea de que el hombre enamorado debe ser de origen noble, honesto, discreto (es decir, no debe permitir que afloren sus sentimientos y debe guardar el secreto amoroso), cortés y sufridor.

amoroso: la dama era considerada la dueña, *midons*, *domna* o dómina; y el enamorado, el vasallo que debía servicio, lealtad y protección a su señora, aunque fuera desdeñado y no correspondido. De hecho, el amor cortés, basado en el erotismo de la contemplación, exigía que la mujer fuera inalcanzable y que el deseo amoroso no se materializara, por lo que se excluía el matrimonio y el sexo, los cuales implican contacto físico, e impedirían la perfección del espíritu del amante, que es el fin último de esta tipología amorosa. En definitiva, se trata de un amor abstracto (no sexual o carnal) en el que el deseo, el amor y la mujer son tomados por el amante tan solo como instrumentos para lograr su refinamiento interior. El propósito no es, pues, la satisfacción del deseo o la correspondencia amorosa, ya que esto supondría no tener la necesidad de seguir mejorando, puesto que, como ya se habría logrado alcanzar aquello por lo que se habían estado potenciando las virtudes personales, el amador ya podría relajarse y, como consecuencia, esas virtudes volverían a reducirse⁷¹¹; por lo que el logro amoroso no se contempla como algo “materializable”, pues conllevaría la pérdida de la esencia o razón de ser del amor cortés.

Este tipo de amor es uno de los que más presencia tiene en la dramaturgia hurtadiana, puesto que es el modelo de conducta amorosa que Hurtado de Mendoza considera que debe recuperarse y que debe regir de nuevo a los jóvenes españoles. Lo percibimos en que en la mayoría de personajes masculinos que triunfan en las comedias en el terreno amoroso y que, por tanto, gozan de la simpatía de su creador son aquellos amadores reales, puros, desinteresados, que entienden y aceptan que su dama es un ser superior, una soberana a la que rendir pleitesía, y a la que servir incondicionalmente sin esperar nada a cambio⁷¹². Por tanto, Hurtado recrea el tópico del siervo de amor, el cual viene encarnado por el amante sumiso, por el incansable suplicante, el cual resistirá los desdenes más crueles de la altiva y soberbia *belle dame sans merci*. Representando estos roles masculinos y femeninos encontramos, por ejemplo, a los protagonistas de las comedias palaciegas *Más merece quien más ama* o *Querer por solo querer*⁷¹³. En la primera, podemos observar a un

711 El hombre del siglo XVII era consciente de que, si lograba el favor más preciado de la dama, se crearían entre ellos unos lazos indisolubles, aunque sus virtudes perecieran o se convirtieran en defectos, ya que era sabedor de la importancia de la virginidad femenina en la conservación del honor y honra familiar. De ahí que, con esa seguridad, el hombre, una vez conquistada su dama, ya perdiera el interés por ser mejor, pues sabía que ya no podría ser rechazado. Teniendo en cuenta esto, no es de extrañar que apareciera un concepto amoroso que propusiera el amor inalcanzable como el mejor camino hacia la perfección personal.

712 La sinceridad y la pureza del amor de Rosauero de *Más merece quien más ama* hacen que Hurtado recompense a este joven maltratado injustamente con lo impensable: la mano de su amada Fidelina. Y es que, si hay un amante que puede llegar a gozar de la dicha de la correspondencia amorosa, ese es el que ha trabajado a fuego lento el amor sin más ambición que la de halagar y servir a una dama.

713 Pese a que tan solo se han mencionado estos dos ejemplos, conviene decir que no son los únicos. En otras piezas protagonizadas por hidalgos, también aparece este tipo de relación amorosa. Así, por ejemplo, en *Celos sin saber de quién*, encontramos a don Diego, un amante que se arrastra y se deja

Rosauro que sin buscar merecimientos profesa amor y ofrece protección a su injusta y cruel Fidelina⁷¹⁴; y en la segunda, a un Claridoro o Floranteo, que, pese a los constante desprecios recibidos acompañan, sirven y aman platónicamente a sus respectivas amadas: Celidaura y Claridiana. Y decimos platónicamente porque esta concepción amorosa bebe, indiscutiblemente, del filósofo ateniense, nacido en el siglo V a.C., Platón⁷¹⁵. El discípulo de Sócrates y maestro de Aristóteles exponía en su teoría sobre el amor, argumentada principalmente en *El banquete*, que dicho sentimiento es la motivación o impulso que lleva al ser humano, además de a intentar conocer o contemplar la belleza, a pretender ser mejor persona, idea que, como hemos visto, comparte el amor cortés. Decía Fedro en ese banquete que describe Platón, que el amor “es principio para nosotros de los mayores bienes” (2006:18), el dios más “eficaz para que los hombres... consigan virtud y felicidad” (2006:21), ya que enseña a vivir honestamente (“os digo que cualquier enamorado, si es descubierto cometiendo un acto deshonesto o sufriendolo de otro sin defenderse por cobardía, no le dolería tanto el haber sido visto por su padre, sus compañeros o cualquier otro como el haberlo sido por su amado”, 2006:18) y a ser valiente (“el amante soportaría peor sin duda ser visto por su amado abandonando su puesto o arrojando sus armas que serlo por todos los demás, y antes que esto preferiría mil veces la muerte. Y en cuanto a abandonar al amado o a no socorrerle cuando se encuentre en peligro... nadie es tan cobarde que el propio Amor no le inspire un divino valor”, 2006:19).

Así pues, se llega a la conclusión de que sentir amor es algo positivo, enriquecedor para quien tiene la suerte de verlo nacer en su interior. Sin embargo, para que esto sea así, hay que saber discernir entre el buen amor y el loco amor, y no dejarse engañar por el reprobable amor bestial o carnal⁷¹⁶, o ese otro interesado y deshonesto cuyo único fin es obtener un beneficio de poder (ascenso social) o económico, algo que, como ya hemos hecho notar a lo largo de esta tesis, Hurtado critica en sus piezas a través de personajes como por ejemplo Marcelo y Teodoro de *Los*

engañar por la manipuladora y desdeñosa Leonor, a la cual está absolutamente sometido. No obstante, esta relación se trata desde la ridiculización.

714Hasta tal punto llega el servilismo extremo y la necesidad de demostrar que el amor es sincero y que no busca premios, que Rosauro es capaz de ayudar a Fidelina a conseguir a su enemigo pese al dolor que le produce.

715Según el libro *Vida de los filósofos ilustres* de Diógenes Laercio, Platón no era el nombre real del famoso filósofo griego. En realidad, su nombre era Aristocles y Platón era el apodo que le asignó su profesor de gimnasia. Su significado es “aquel que tiene anchas espaldas”.

716El amor erótico, producido por el flechazo de Cupido, va más allá del fin de procreación, por lo que este tipo de amor es condenado por la Iglesia que lo considera pecaminoso. Es más, los moralistas, en estos casos, comparaban al hombre con las bestias, pues, desde su punto de vista, el instinto sexual era el mismo.

empeños del mentir, Rugero y Florindo de *Más merece quien más ama*, Leonor de *Cada loco con su tema* u Octavio de *Los riesgos que tiene un coche*, entre otros. Todos ellos encarnan un amor más real y menos idealizado. Y es que, en realidad, representan una nueva concepción amorosa basada en el falso trato o falso amor en el que se cimienta la gran mayoría de relaciones amorosas en el siglo XVII: el galanteo. La nueva forma de cortejo que refleja Hurtado en su dramaturgia, lejos de seguir el código del amor cortés, lo imita, pero ni lo siente suyo ni cree en él; de manera que encontramos personajes como Teodoro de *Los empeños del mentir*⁷¹⁷, que aprenden y representan, cual actores, el papel de amante cortesano, pero, en esencia, no lo son, pues sus sentimientos no son siempre verdaderos y, generalmente, buscan algún tipo de beneficio. De ahí que Hurtado muestre esta nueva práctica cortesana como el padre de los agravios o que la cuestione, pues todo aquello que no se base en el desinterés y en la sinceridad, es considerado negativo e impuro. Y lo que entendemos por sinceridad no es precisamente lo que rige el galanteo, en el cual casi todo es fingido. Galanes y damas impostan comportamientos y disfrazan su esencia para cortejar, ya que son conscientes de que el atractivo ya no reside en la belleza noble y buena sin más, sino que en el poder adquisitivo, las posesiones y el estatus. Tres atractivos que algunos, como Octavio de *Los riesgos que tiene un coche*, utilizan para conquistar o atraer las miradas de las damas que, como Leonor de *Cada loco con su tema*, han antepuesto el dinero y la comodidad, a la sabiduría y a la fortaleza de antaño a la hora de sentir inclinación por un hombre. De ahí que Hurtado, en *Querer por solo querer*, haga un guiño a esta decisión equivocada a partir del personaje de Claridiana, la cual es encantada por su padre porque no confía en que sea capaz de escoger el marido correcto, el cual, desde su punto de vista renacentista, debía ser un hombre de armas y de letras. Y no confía, precisamente, porque el mundo está ahogado en mentiras que fácilmente pueden engatusar a una joven inexperta⁷¹⁸ que, una vez comprometida, puede descubrir que su apuesto galán, en realidad, solo la ha utilizado para sacar un provecho social o económico. Es el caso de Marcelo y de Teodoro de *Los empeños del mentir* y de tantos otros hombres como los que representan estos personajes, que hacen que los padres, y también las jóvenes concienciadas como Elvira de *Los empeños del mentir*, tomen una actitud desconfiada, la cual es imprescindible para moverse y no resultar ridículo en una sociedad hipócrita y mentirosa como la barroca. Así pues, la dramaturgia hurtadiana refleja un cambio en las costumbres amorosas, uno de tantos de los que se han producido en la sociedad y

717Teodoro es un galán fingido. Conoce el comportamiento exigido a un galán de antaño y decide imitarlo con el fin de conseguir contraer matrimonio con Elvira, ante la cual actúa con ademán gentil, finge sufrir por amor y se hace el amante ofendido cuando Marcelo dice haber perdido su retrato.

718Si bien Hurtado no está de acuerdo con el embrujo y con la negación a escoger libremente marido, sí lo está con que un hombre debe ser fuerte y sabio.

que deberían retroceder, las cuales han olvidado o sustituido ese *fin'amors* ennobecedor, delicado y fino, por uno más sexual o interesado, que no consiste tanto en profesar el amor a una única dama para enriquecerse espiritualmente, sino que en reunirse en “zonas escaparate” como el Prado o Mayor para exponerse o exhibirse y jugar a cortejarse. Y hablamos de juego porque cuantas más de las veces el cortejo era múltiple, es decir, un galán podía mostrar interés por más de una dama, puesto que no existía amor verdadero⁷¹⁹. Encontramos algunos ejemplos en don Diego de *Los riesgos que tiene un coche*, así como en don Diego de *Los empeños del mentir*. El primero acude indistintamente a la llamada de cualquiera de las hermanas de la comedia y el segundo tiene la libertad de galantear a varias mujeres hasta que al fin decida asentar la cabeza y aceptar comprometerse con Ana (vv. 1744-1746 de *Los empeños del mentir*), con lo cual a ambos les mueven intereses que no se llaman amor.

Como hemos podido observar, el nuevo amor está basado en apariencias y palabrería, que lleva a muchas mujeres como Celidaura de *QPSQ* o Fidelina de *MMQMA*, a tomar una actitud dianasca, a desarrollar aborrecimiento hacia los hombres y a ser crueles y desdeñosas, pero ya no, como antaño, como consecuencia de su altivez y sentimiento de superioridad, sino que fruto de los engaños de los hombres, esos de los que fueron víctimas de escarmiento tantas jóvenes a las que no desean sumarse. Por tanto, hay una evolución en el motivo del desdén femenino, el cual Hurtado lo justifica por el recelo y miedo a ser agraviadas y burladas. De ahí que sus personajes femeninos adquieran una actitud detectivesca (Elvira y Ana de *Los empeños del mentir* van a buscar pruebas a casa de Teodoro y Marcelo para comprobar que lo que les han explicado sobre su vida es cierto) o que, cuando conocen a un verdadero amante, se admiren y lo vean como algo novedoso, digno de merecimiento, tal como Hurtado pone de manifiesto en *MMQMA* con Rosauero.

Por consiguiente, en la dramaturgia hurtadiana solo se tendrá en buena consideración el amor puro, el “buen amor”, y todo lo que contribuya a su consecución, lo cual incluye el esfuerzo por alcanzarlo; de este modo, verbigracia, se alaba la servidumbre amorosa desinteresada y se reprehende aquella que tiene segundas intenciones. Siguiendo esta idea, nos dice Pausanias:

Pues si alguno, por querer obtener dinero de alguien o conseguir una magistratura o cualquier influencia, se mostrara dispuesto a cometer actos similares a los de los amantes con respecto a sus amados... se vería impedido de llevar así las cosas, tanto por los amigos como por los enemigos, pues estos le colmarían de oprobio... Por el contrario, en el enamorado que hace todo esto hay cierta gracia. (Platón, 2006:25)

⁷¹⁹Hurtado menciona el amor a la española, es decir, el deber de todo hombre de admirar a todas las bellezas femeninas, pese a que solo sea una la destinataria del amor. Lo vemos reflejado en las palabras del rey de *Ni callarlo ni decirlo* o en esos corrillos de *Celos sin saber de quién* en los que los galanes situados en las calles del galanteo por excelencia comentan las beldades de la ciudad.

Está establecido que si alguno está dispuesto a servir a alguien por pensar que gracias a este se hará mejor en algún saber o en alguna otra parte constitutiva de la virtud, esa su voluntaria servidumbre no es deshonrosa ni se debe tener por adulación. (Platón, 2006:27)

Por este motivo, con el fin de no cometer errores en la elección del correcto amor, se aconseja no ser rápido en la “entrega” amorosa, algo que puede relacionarse con la actitud cruel y desdeñosa de la amada que dificulta la materialización del deseo, y la actitud desconfiada de los amantes, que tan bien refleja Hurtado de Mendoza.

Por esta razón ordena a los amantes perseguir y a los amados esquivar, organizando el amoroso certamen y comprobando a cuál de esos dos tipos pertenece el amante y a cuál el amado. Así, esta es la causa de que se considere deshonroso, en primer lugar, el dejarse conquistar prontamente. (Platón, 2006:27)

Esta desconfianza que hace que la dama sea casi inalcanzable es la actitud que propone el amor cortés y la que Sócrates justifica del siguiente modo en *El banquete*:

¿Es acaso al poseer lo que desea y ama cuando desea y ama, o es al no poseerlo?

- Al no poseerlo, al menos según es verosímil- contestó. (Platón, 2006:53)

- Dices bien. ¿Querría, por consiguiente, el que es grande ser grande y el que es fuerte ser fuerte? (Platón, 2006:54)

Según se puede extraer de este diálogo, la única forma de que perviva el amor y el deseo es que no sea alcanzado aquello que es anhelado. ¿Y qué es lo que ansía Amor⁷²⁰? La respuesta es la belleza⁷²¹ (“pues lo feo no podría ser el objeto de amor”, Platón, 2006:55) que, a su vez, solo puede encarnar la bondad, el bien (“si el Amor carece de cosas bellas y lo bueno es bello, también estará falto de cosas buenas”, 2006:56). De aquí surge la tríada Amor-belleza-bien en la que se basará para su concepto amoroso la lírica provenzal y, más tarde, justamente a través de la influencia de esta

⁷²⁰El porqué de que Amor sienta carencia de algo y, por lo tanto, de que sienta deseos de algo, concretamente de lo bello, se debe a sus orígenes. Según cuenta Diotima en *El banquete*, es debido a sus genes. Y es que Amor es hijo de Poro (alegoría del Recurso) y de Penía (alegoría de la Pobreza), por lo que se encuentra en un estado intermedio entre lo que sería la holgura y la pobreza:

Cuando nació Afrodita, los dioses celebraron un banquete y entre ellos estaba también el hijo de Metis (la Prudencia), Poro (el Recurso). Una vez que terminaron de comer, se presentó a mendigar, como era natural al celebrarse un festín, Penía (la Pobreza) y quedóse a la puerta. Poro, entretanto, como estaba embriagado de néctar- aún no existía el vino-, penetró en el huerto de Zeus y en el sopor de la embriaguez se puso a dormir. Penía entonces, tramando, movida por su escasez de recursos, hacerse un hijo de Poro, del Recurso, se acostó a su lado y concibió al Amor. Por esta razón el Amor es acólito y escudero de Afrodita, por haber sido engendrado en su natalicio; y a la vez enamorado por naturaleza de lo bello, por ser Afrodita también bella (Platón, 2006:60).

⁷²¹El ideal de belleza femenino que presenta la *descriptio puellae* de los personajes femeninos hurtadianos corresponde al modelo renacentista.

poesía trovadoresca francesa, los *stilnovisti*, los poetas de cancionero y, tal y como hemos podido observar a partir del análisis de los diálogos de los personajes hurtadianos, los poetas dramáticos barrocos.

No obstante, pese a que este es el ideal defendido por Hurtado, no es el que impera en la sociedad, que ha alterado el patrón platónico, así como el orden de prioridades a la hora de escoger marido o mujer: dinero, linaje y belleza. Por tanto, la beldad no es siempre el generador del ennoblecedor amor, ese que, como decía Guinizelli, nace en los corazones gentiles y virtuosos. Por el contrario, la belleza atrae a los interesados o sirve como moneda de cambio a aquellos padres que usan a sus hijas para concertar matrimonios en su beneficio, por lo que algunas jóvenes, tal como evidencia Hurtado, la consideran, más que una virtud, un castigo.

Asimismo, en relación con la belleza, Hurtado de Mendoza defiende la belleza natural, esa que está despojada de afeites y de otras máscaras que ocultan la verdadera esencia, la cual se ha perdido en ese mundo de falsas apariencias que, incluso, ha llevado a la aparición de hombres femeniles y extremados. Así pues, mediante personajes como Hernán de *Cada loco con su tema*, que aconseja a su hija Isabel recibir sin maquillaje a su posible futuro marido el Montañés, defiende sutilmente la vuelta a la naturalidad perdida en el siglo XVII.

Por otro lado, también me gustaría comentar la relación que tiene la tríada platónica amor-belleza-bien con la configuración del tópico de la *religio amoris*, motivo muy presente en la literatura occidental desde la Edad Media y muy recurrente en el teatro mayor hurtadiano, el cual, indiscutiblemente, bebe, como sus contemporáneos, de toda esta tradición para hablar del amor en sus piezas dramáticas. Como apunta Diotima en su conversación con Sócrates, el Amor, más que un dios⁷²², es un genio, es decir, un estado intermedio entre los humanos y los dioses que permite o, mejor dicho, hace posible la comunicación entre ellos. Según esta idea, los hombres, persiguiendo directa o indirectamente, de forma más o menos consciente, la conexión o el acercamiento a los dioses, tarde o temprano, verán nacer en su interior el amor, un sentimiento que siempre irá dirigido hacia algo bello, algo que, simultáneamente, siempre será bueno, que le permitirá su cometido. Pero ¿por qué bello y bueno? Pues porque dios es bello y bueno, y solo algo que cumpla con ambos requisitos puede ayudarnos a acercarnos a Dios.

- *¿Qué cosa puede ser entonces el Amor?- le objeté-. ¿Un mortal?*
- *No, ni mucho menos.*
- *Entonces, ¿qué?*
- *Como en los casos anteriores- repuso-, algo intermedio entre mortal e inmortal.*
- *¿Qué, Diotima?*

722Un dios debe ser bello y bueno, por lo que el amor no puede serlo, puesto que anhela la beldad.

- Un gran genio, Sócrates, pues todo lo que es genio, está entre lo divino y lo mortal.

...
La divinidad no se pone en contacto con el hombre, sino que es a través de este género de seres por donde tiene lugar todo comercio y todo diálogo entre los dioses y los hombres, tanto durante la vigilia como durante el sueño⁷²³. (Platón, 2006:59)

Con el transcurso del tiempo, esta idea se va reforzando gracias a autores como Ovidio, el cual en su *Ars amandi* apunta: “La belleza es un don de la divinidad” (2000:130); o los *stilnovisti*⁷²⁴ que, tomando como punto de partida la filosofía platónica del amor y el concepto amoroso de los provenzales, en el siglo XIII, darán un paso más allá y materializarán en la figura femenina a esa divinidad bella y buena. Así, por ejemplo, Guido Guinizelli⁷²⁵ (1230-1276), además de definir el amor gentil como un sentimiento purificado y purificador que debe aceptarse de buen grado, ya que va elevando el espíritu del amante hasta que logra unirlo con Dios; apunta que la amada es quien estimula la disposición innata del amante para el bien y, por lo tanto, es quien puede poner en contacto lo terrenal con lo divino. Por ello, el amador considera a la mujer una criatura angelical, una *donna angelicata*. Por su parte, Dante Alighieri (1265-1321) en su *Vita nuova* (obra escrita entre 1292 y 1293, tras la muerte de su amada Beatriz), también muestra cómo el amor debe entenderse como algo que permite la renovación vital del enamorado, aboga por el amor platónico⁷²⁶ e introduce y defiende el amor más allá de la muerte, es decir, el amor hacia una dama-ángel⁷²⁷. En la misma línea, Petrarca (1307-1374) plasma el amor idealizado a través de dos de sus grandes

723La comunicación entre los amantes, en ocasiones, se produce a través del sueño.

724*Stilnovisti* o *dolce stil nuovo* es una expresión toscana otorgada por Francesco de Sanctis en el siglo XIX para referirse al grupo de poetas italianos de la segunda mitad del siglo XIII, integrado por figuras como Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti o Dante. La expresión proviene de uno de los versos que Dante incluye en su *Divina comedia*, concretamente, en el Purgatorio, canto XXIV, v. 57: “Di qua dal dolce stil novo ch’i’odo”.

725Se considera que su poema “Al cor gentil ripara sempre amore” es el programa del movimiento del *dolce stil nuovo* que abanderó.

726El yo poético de la *Vita nuova* conoce a Beatriz con tan solo nueve años. A esa edad, el joven ya queda enamorado de ella nada más verla. No obstante, no vuelve a encontrársela hasta que no pasan nueve años más. Tras el reencuentro, ya con dieciocho años, el amante le escribe un soneto a su dama y le profesa un amor platónico que le permite ser feliz con simples gestos de cortesía, como pudiera ser un saludo, de la amada. Como sucede en el amor cortés, donde impera la ley del silencio en el amor, el yo poético disimula su amor por Beatriz cortejando a la vista de todos a otra mujer, cosa que enfada y ofende a Beatriz.

727Tras la muerte de Beatriz, el poeta se autoengaña y se cree enamorado de otra mujer; pero, gracias a una visión, donde ve a Beatriz vestida de rojo en la gloria de los cielos, el yo poético se desengaña, descrypta su corazón y decide consagrar su vida y profesar su amor a la dama que realmente ama, aunque esta ya solo sea un recuerdo y forme parte del mundo de los muertos.

obras: *I trionfi*, donde exalta la elevación del alma humana hacia Dios; y el *Canzonere*⁷²⁸ (compuesto en el siglo XIV, pero publicado en Venecia en 1470), el cual está dividido en *Rime in vita e Rime in morte de Madonna Laura*. La primera parte canta el intenso amor que el yo poético siente por Laura: se habla de los efectos del amor, del flechazo⁷²⁹ y de lo absurdo que resulta intentar esquivar el sentimiento amoroso; se describe vagamente la belleza física de la mujer, descripción que en el Renacimiento y en el Barroco se tomará como el canon de belleza que se seguirá en las *descriptio puellae* de las damas⁷³⁰; y se hace especial hincapié en la descripción de la belleza interior, espiritual, de la amada⁷³¹. En cambio, la segunda parte, muestra la desolación del poeta ante la muerte de su amada. El amante solo encontrará un poco de aliento ante este estado de

728Fue tal el éxito del *Canzonere* de Petrarca que hubo muchos autores que imitaron su obra. En España no se escribieron cancioneros petrarquistas *sensu stricto*, aunque sí poemas al estilo petrarquista que se recogieron en los denominados *Cancioneros*, colección de poemas líricos escritos al modo del *Cancionero* de Petrarca. Algunos de los autores españoles que cultivaron esta poesía cancioneril fueron Fernando de Herrera, Garcilaso de la Vega, Lope de Vega, etc.

729En correlación con Ovidio y Platón, el amor cortés y, por influencia de este, el petrarquismo defendían que el amor nacía a través de la mirada, sentido que permitía el flechazo y el consiguiente enamoramiento. Una vez los amantes intercambiaban miradas, el sentimiento amoroso se instauraba en el corazón del amante y se prendía el fuego del deseo. Todo ello causaba heridas de amor que buscaban ansiosas su cura, de ahí que comenzara el cortejo característico del amor cortés.

730El canon de belleza femenino petrarquista presentaba a una mujer de piel pálida y cabellos de oro, tal y como reflejan los siguientes versos de Petrarca:

*El gesto ardiente nieve, la crin oro,
las cejas ébano, y los ojos soles,
por los que el arco Amor no ha
errado el tiro;*

*perlas y rosas en que el mal que
adoro
formaba ardiente voz entre
arreboles;
cristal su llanto, llama su suspiro.*

Dicho patrón de belleza ya se recogía en la lírica provenzal, que presentaba a una *dame* noble, bella y virtuosa, de piel blanca, pelo rubio y mejillas sonrojadas. Y, anteriormente, en Ovidio, el cual en su *Ars amandi* aconsejaba a la mujer tener la piel blanca y la cara ruborizada:

“Vosotras también sabéis daros un tono de blancura con la aplicación de cosméticos; la que por su sangre no aparece con rubor en sus mejillas, puede enrojecer su piel con artificio. Con habilidad embellecéis el arco de vuestras cejas” (2000:138).

731Algunos de los términos que se utilizan para describir la elevación espiritual de la dama son *gentil*, *hechura de ángel* o *espíritu celeste*, entre otros. Cabe destacar la inclusión de versos enteros dedicados a la alabanza de los ojos de la amada, parte del cuerpo por donde entra el amor y que permite el despertar del sentimiento desde donde se inicia el camino de perfección que lleva a la unión con la deidad.

desconsuelo en las apariciones de su dama en sueños, donde ella acudirá para consolarlo y prometerle la unión eterna en el cielo⁷³²:

Me alzó mi pensamiento adonde era
la que busco y no hallo ya en la tierra,
y allí entre los que tercio cielo encierra
la vi más bella y menos altanera.

Como vemos, para los *stilnovisti*, la amada será la deidad a la que profesar su fe más absoluta, es decir, se convertirá en su religión. Dicha concepción sobre la mujer, la vemos reflejada en las comedias hurtadianas, donde las amadas, ya sea de corazón, ya sea de forma fingida, son idealizadas y tratadas como deidades o ángeles, por lo que son dignas de veneración y los amantes les profesan su fe más ciega⁷³³. Asimismo, son identificadas con el Sol, porque, como el astro, por una parte, calientan y avivan la llama del amor; y por otro lado, brillan, iluminan y, por tanto, dictan el camino de perfección del enamorado.

Esta divinización de la amada se ha relacionado en alguna ocasión con el auge del culto mariano cristiano durante la Edad Media⁷³⁴; sin embargo, a pesar de la curiosa coincidencia, no hay datos determinantes que ayuden a concluir que la dama, ese ser superior en la relación amorosa cortesana, sea indistinguible con la Virgen.

Por otra parte, respecto a la divinización de la amada, cabe añadir que, aunque pervive durante toda la Edad Media, toma un nuevo impulso en el siglo XV⁷³⁵, gracias al neoplatonismo,

732 Tomando como modelo a Dante, Petrarca lleva a cabo un proceso de *beatrización* de la amada, pues el recuerdo de Laura muerta, la convierte en un ángel que intercede entre el amador y Dios, y, por lo tanto, convierte el amor profano en divino. Petrarca prosigue la idea propuesta por Dante de lo que supondrá el tópico del “amor más allá de la muerte” que pervivirá durante siglos. Por otro lado, cabe añadir que la aparición del sueño como espacio donde poder disfrutar del amor que el mundo terrenal impide es algo que también aparece en Hurtado, aunque con importantes diferencias. Si en Hurtado la imposibilidad de amar es debido a factores sociales, en el caso de Dante o Petrarca se relaciona con la muerte.

733 La deificación de la amada y la recreación del tópico de la *religio amoris* en la dramaturgia hurtadiana podemos observarlas en el trato de divina que se les profesa a las damas, así como en la elevación de sus retratos, tal como vemos a partir de Elvira en *Los empeños del mentir*, a la categoría de reliquia, término originariamente relacionado con la religión.

734 En el siglo XIII, Gonzalo de Berceo escribe *Milagros de Nuestra Señora*, poemas que giran en torno a la Virgen María. Asimismo, aparecen poemas hagiográficos sobre María Magdalena, Thais o Santa María Egipcíaca.

735 Anteriormente al siglo XV solo encontramos un precedente de neoplatonismo: el que se produce en Alejandría en el siglo III, en el helenismo tardío de la época romana, que dura hasta el siglo VI. Es la última manifestación de platonismo en la Antigüedad. Su fundador fue Amonio Saccas y su principal representante, Plotino, de quien bebe Marsilio Ficino; y se desarrolló en la denominada Academia de Atenas.

enmarcado dentro del humanismo florentino e impulsado por filósofos como Marsilio Ficino⁷³⁶ (1433-1499), León Hebreo⁷³⁷ o Pietro Bembo⁷³⁸.

Ficino, en su traducción o, mejor dicho, comentario explicativo a *El banquete* de Platón (compuesto entre 1474-1475), logra aunar el concepto amoroso propuesto por Platón con las ideas propias del cristianismo y de Plotino⁷³⁹, convirtiéndolo así en un referente, en un hito del que partir para fijar tratados de amor y escribir poesía amorosa en adelante. Como Platón, defiende que el

736Protegido de Cosme de Médicis y sus sucesores, como el archiconocido Lorenzo de Médici. Se le considera el artífice del renacimiento del neoplatonismo. Encabezó la famosa Academia platónica florentina, a la que también perteneció su discípulo Giovanni Pico della Mirandola, el cual defendía la tradición de los comentaristas aristotélicos medievales como Avicena y Averroes. Tradujo y comentó a Platón (*Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*) y Plotino, y su objetivo principal fue conectar la filosofía griega con las revelaciones cristianas. Para ello, recupera la tradición del platonismo frente al aristotelismo.

737Judá Abravanel, más conocido como León Hebreo, nació en Lisboa entre 1460-1470, aunque es de familia castellana. Hijo del famoso comentarista bíblico Isaac Abravanel. Escribió *Dialoghi d'amore* (*Diálogos de amor*), un tratado de amor que convivió con el de *Los Asolanos*, con *Il Cortegiano* de Baltasar de Castiglione y con *De amore* de Marsilio Ficino (los comentarios a *El Banquete* de Platón). Hebreo define el amor como “una unión con el objeto que nuestro entendimiento estima ser excelente y bueno” (Soria Olmedo:213).

Diálogos de amor se estructura de la siguiente forma: Filón (primero enamorado y después maestro) conversa con Sofía (amada y, más tarde, discípula) siguiendo las normas de comportamiento amoroso de la tradición cortés, petrarquista y neoplatónica. Ambos personajes son las alegorías de Amor y de Sabiduría, las cuales se aman.

738Pietro Bembo (1470-1547) fue un humanista y erudito italiano. Escribió *Gli Asolani* (*Los Asolanos*), acabado en 1502 y editado por Aldo Manuzio en 1505. Son tres diálogos, escritos a la manera neoplatónica y cortesana, dedicados a Lucrecia Borgia, con la cual mantuvo una historia de amor platónica y de la que se enamoró nada más verla en Ferrara, en la corte de su marido Alfonso d'Este. En *Los Asolanos*, Bembo, además de ofrecer un diálogo sobre el amor, pretende ser un modelo de comportamiento cortesano. Se presenta el amor como un medio para la redención del hombre y se hace, como apunta Reyes, con “una seriedad e importancia literarias absolutamente nuevas que asumen a Petrarca como verdadero clásico del que partir tras su codificación literaria” (Reyes:13). Así se considera que fue el creador y el que asienta el petrarquismo neoplatonizante.

739Plotino (203-270 d.C.), padre del neoplatonismo, nació en Licópolis, en la provincia romana Egipto, aunque a los veintiocho años se fue a vivir a Alejandría, el foco cultural de las ciencias, de las artes y de la cultura. Allí se puso a estudiar con los maestros más prestigiosos de la ciudad, pero ninguno le satisfacía lo suficiente, no le aportaban lo que él necesitaba. Hasta que asistió a una clase de Amonio Saccas y encontró a su maestro. Poco sabemos sobre él, a excepción de lo que dejó escrito su discípulo Porfirio en *Vida de Plotino*. En cuanto a su filosofía amorosa, Plotino considera que hay un principio generador de todas las cosas llamado “Uno”. De este “Uno” emana una tríada que, aunque con diferentes nombres, es la que solemos tener presente en la mayoría de religiones (Padre, Hijo y Espíritu Santo en la religión cristiana; Osiris, Isis y Horus en la egipcia...) y que Plotino denomina Ser, Inteligencia y Creación o Alma del Mundo. Según nos cuenta el filósofo egipcio, esa emanación se produce debido a una sobreabundancia del “Uno”. De lo que le sobra a “Uno” nace el Ser y de este, la Inteligencia que mira hacia el “Uno”, pero, como no puede participar de esa unidad (le faltan cosas para alcanzar lo absoluto del “Uno”, pues no deja de ser restos del Ser, al cual ya le faltaban cosas, pues, a su vez, es lo que le sobra a “Uno”), proyecta sus cualidades en ideas como justicia, belleza... En definitiva, nos

amor es un sentimiento hacia lo hermoso que permite sacar lo mejor de cada persona antes de lo que lo conseguiría cualquier otro método de mejora personal:

No cabe duda de que todas las leyes y disciplinas no se esfuerzan sino por dar a los hombres instituciones y formas de vida tales, que se guarden de las cosas feas y pongan en obra las honestas. Y finalmente, esto es algo que, después de un enorme lapso, y leyes y ciencias casi innumerables, apenas pueden los hombres conseguir; mientras que el solo Amor en breve lo hace realidad.” / “Y cuando nos referimos al Amor, por esta palabra debéis entender deseo de belleza, porque tal es en todos los filósofos la definición de Amor. (Ficino, 1994:23)

También nos recuerda que el modo de acceder al amor es a través de los sentidos, aunque no de todos, pues solo mediante la memoria, la vista y el oído se puede gozar de la belleza en un sentido platónico, lo cual se relaciona con la impresión de la imagen del amado en el interior del enamorado, con la entrada del amor por los ojos y con el *amor de lonh* respectivamente⁷⁴⁰:

Considerando, pues, que la mente, la vista y el oído son las cosas- y solo ellas- por medio de las que podemos gozar de la belleza, y que el Amor es deseo de gozar la belleza, el Amor siempre se muestra contento con la mente, con la vista y con el oído. (Ficino, 1994:24)

Como Platón, Hurtado comparte que el verdadero amor es el que nace del flechazo producido por estos dos sentidos, ya sea en persona, como reflejan Celidaura de *QPSQ*, Fidelina de *MMQMA* o Leonor de *Celos sin saber de quién*, entre otros; ya sea a través de un retrato o del canto de la belleza que hacen terceros de una dama, como ponen de manifiesto Felisbravo de *QPSQ*, Rosauero de *MMQMA* o Rodrigo de *Celos sin saber de quién*.

encontramos con el mundo de las ideas de Platón. De ese mundo inteligible procede la Creación y es donde se encuentra el hombre, aunque no como alma, sino que como materia. Plotino apunta que la materia recibe a las almas, las envuelve y las aprisiona haciendo que olviden su origen. La misión del alma es liberarse de la materia y, por lo tanto, ascender a sus orígenes (del alma a la Inteligencia y de lo inteligible a lo Uno). En sus *Enéadas* también apunta que la belleza se percibe a través de la vista y del oído, que el alma reniega de lo feo y que solo se sienta atraída por lo bello (algo que ocurre porque el alma, que procede de una esencia superior, cuando observa algo bello, propio de su esencia y estirpe, se acuerda de sí misma. Añade también que, gracias al amor, el alma puede remontar el vuelo hacia sus orígenes.

⁷⁴⁰Relacionado con la vista, cabe decir que el amor entra por los ojos para, paradójicamente, cegar de tal manera al amante que solo le permite ver lo bueno del amado; de modo que potencia la ingenuidad y la necesidad del enamorado. Por otro lado, tanto el amor a primera vista como el amor de oídas, fruto del flechazo, encienden el *ignis amoris* o la *flamma amoris*, la cual se propaga velozmente por el interior del amante.

¿Hay rayo más veloz
que obrase más que esta voz? (vv. 2668-2669 de *Los empeños del mentir*)

El resto de sentidos incitan a la consecución de un amor que no es el modelo aconsejable, puesto que no es puro y lleva a estados poco deseables en el hombre.

Ahora bien, ¿le es necesario oler, gustar o tocar? Pues estos sentidos no captan sino olores, sabores, lo caliente y lo frío, lo blando y lo duro, o bien cosas semejantes a estas. (Ficino, 1994:24)

De manera que los placeres del gusto y del tacto, que son voluptuosidades, o sea placeres tan vehementes y furiosos que remueven a la misma mente de su propio estado y que además perturban al hombre, no solo el Amor no los desea, sino que al contrario, los abomina. (Ficino, 1994:24)

El furor venéreo, o sea la lujuria, atrae a los hombres hacia la intemperancia, y por consiguiente a la incorrespondencia; por eso parece que atrae a los hombres hacia la deformidad, o sea a la fealdad, de la misma manera que el Amor los atrae a la belleza. (Ficino, 1994:25)

Y por esto, todo aquel que tenga intelecto sano, debe guardarse de que al Amor, nombre, por cierto, divino, no le atribuya locamente necias perturbaciones. (Ficino, 1994:25)

Ficino también coincide con Platón en que el amor es un camino de perfección y la única senda que nos puede llevar o acercar a Dios. Ese sendero está dividido en tres pasos, como tres son las características que debe poseer el ser amado para hacer efectiva la elevación de nuestro espíritu (belleza, bondad y justicia):

Estimo yo por ende que con el número tres Dios gobierna todas las cosas; y también que las cosas llegan a su término con dicho número ternario. (Ficino, 1994:29)

Ciertamente el Sumo Autor primero crea todas las cosas; en segundo lugar las atrae hacia sí; y en tercero, les da perfección. (Ficino, 1994:29)

al Rey del universo podemos llamarlo bueno y bello y justo, tal y como se dice muchas veces en Platón. Bueno, en cuanto crea las cosas; en cuanto les infunde aliento, bello; justo, en cuanto que según los méritos de cada una, les hace perfectas. (Ficino, 1994:29)

Tres, un número que en el cristianismo tiene un sentido mágico que, muy seguramente, deriva de la importancia que le otorga a dicho número Platón y el resto de corrientes neoplatónicas en las que se basa el cristianismo: la trinidad cristiana o las tres fases en las que se divide el camino que lleva a la unión con Dios (mística y ascética). Si aplicamos esta tendencia a la organización

tripartita medieval del pensamiento al amor⁷⁴¹, nos encontramos con un *iter amoris* dividido en tres partes perfectamente equiparables al Infierno, Purgatorio y Paraíso cristianos.

Desde el amor cortés y el concepto amoroso de los *stilnovisti*, el amor se divide en tres estadios: el flechazo amoroso, la lucha incesante e incansable por la correspondencia amorosa, y la *joi*. Como se puede observar, han añadido un estado intermedio: la difícil y dolorosa lucha amorosa, que equivaldría a esa penitencia cristiana que busca la redención.

Al enamorado no le será nada fácil ser correspondido por su amada; de hecho, esta será cruel, desdeñosa y le hará sufrir de tal modo que pensará estar muriendo en vida, es decir, en términos religiosos, es la culpable de los martirios de amor. Sin embargo, lejos de hacerle desistir, este comportamiento lo motivará aún más, pues, consciente de que el amor es el camino hacia la perfección y de que el sufrimiento amoroso es el precio que tiene que pagar para lograr la elevación espiritual y el acercamiento a dios (ya sea la dama, ya sea la divinidad), lo resistirá y lo aceptará como purga del alma, como forma de purificación del espíritu y como esperanza para acceder al Paraíso. De ahí que el amor se identifique con el fuego (tópico latino que adopta tintes cristianos) y la amada con el Sol⁷⁴², ya que el fuego era una forma de penitencia que ayudaba a purgar el alma.

A diferencia de lo que piensan filósofos como Aristóteles o Spinoza que concebían el amor como alegría⁷⁴³, a pesar de que admitían que el amor podía conllevar sufrimiento, debido a que dependía de otra persona y que esta podía correspondernos y llenarnos de vida o todo lo contrario; por lo general, en Occidente⁷⁴⁴, el sentimiento amoroso se entiende como algo que produce dolor. Y

741 Esta tendencia tripartita es propia del cristianismo más puro. En el siglo XII, nació en la Provenza un movimiento que, desviándose de los dogmas cristianos más rancios, defendía una doctrina dualista (el movimiento cátaro). Esto fue considerado un peligro para la religión cristiana, por lo que se hicieron esfuerzos por revivir o reforzar la concepción tripartita de todas las cosas, incluido el amor. De ahí que, quizás, no sea casual que en el siglo XII aparezca un nuevo concepto amoroso en el que se promueva el sacrificio del enamorado en la consecución del amor, pues faltaba un estadio intermedio entre el infierno que supone la no correspondencia amorosa y el paraíso que es el goce de la amada.

742 El Sol, como la dama, tanto puede quemar y dañar, como dar luz y felicidad.

Dionisio iguala a Dios con el sol. Puesto que, de la misma manera como el sol ilumina y calienta los cuerpos, así Dios a las almas concede luz de verdad y ardor de caridad. (Ficino, 1994:30)

743 Aristóteles decía que “amar es alegrarse”; Spinoza, que el amor es “la idea de alegría acompañada de una causa externa”; Alain, que “el amor es una suerte de alegría ligada a la presencia o al recuerdo de una persona”.

744 Tal y como apunta Kreimer en su artículo *Falacias del amor. ¿Por qué anudamos amor y sufrimiento?*, “a diferencia de las culturas orientales, que concibieron el amor como una práctica que se aprende y se perfecciona, en Occidente el amor ha sido considerado sobre todo como un fenómeno irracional que deja al individuo indefenso frente al sufrimiento y al dolor, y a merced de fuerzas completamente externas a sí mismo”, 2005:201.

es que desde la Edad Media y el amor cortés, se acepta la díada amor-sufrimiento, díada que, aunque ya estaba presente en la mitología griega, no había tenido tanto peso como el que adquiere a partir del siglo XII, debido al nuevo concepto amoroso provenzal que influenció, entre otros, a los *stilnovisti*⁷⁴⁵ y a los poetas de cancionero, los cuales presentan a un enamorado siempre triste, desanimado, a causa del rechazo de su amada (melancólico), y que entiende el amor como sufrimiento y una prisión de la que no puede liberarse, cárcel de amor que se relaciona con la metáfora platónica de la cárcel del alma y con el tópico del “preso de amor” que refleja la ficción sentimental⁷⁴⁶).

En esa prisión amorosa se encuentran los verdaderos amantes mendozianos, como el Cautivo de *QPSQ* o don Luis de *Los empeños del mentir*, los cuales no solo serán presos en un sentido metafórico, sino que también literalmente, lo que dará mayor fuerza y credibilidad a sus sentimientos, los cuales causan dolor y pena, ya sea por la no correspondencia y el látigo del desdén; ya sea por la ausencia o separación forzosa de los amantes. Cabe decir que el sufrimiento por la ausencia recae principalmente en los personajes femeninos como Violante de *No hay amor donde hay agravio*, y se relaciona con la lírica tradicional en la que el yo poético femenino llora sus penas de amor tras la marcha de su amado. No obstante, pese a que mayoritariamente el amor se presente como un tirano que lleva a la desesperación, no todo en él es desconsuelo, pues también es vida, alegría e ilusión. Así pues,

Debido al combo amor-sufrimiento, no es de extrañar que en la literatura occidental, en la española, así como en la dramaturgia hurtadiana⁷⁴⁷ abunden los juegos de contrarios, los oxímorons o las paradojas cuando los poetas se refieren al amor, pues el yo poético o los personajes que encarnan dicho sentimiento tanto pueden sentir contento por estar enamorados como desaliento o dolor⁷⁴⁸. Un dolor tan intenso y tan insoportable que, o bien les hace sentir estar muriendo en vida, o

745Cavalcanti defiende que el amor tiene dos efectos contrarios en el enamorado. Por un lado, entiende que es un ideal a través del cual alcanzar la superioridad intelectual; pero, por otro lado, es una fuerza irracional, negativa, que destruye al amante.

746Cabe decir que, bajo las finuras del amor cortés, en la ficción sentimental aparecían violentas pulsiones sexuales.

747Es habitual encontrar presentado el amor como un huracán de sensaciones opuestas en la dramaturgia hurtadiana, lo cual va acorde con el pensamiento barroco que es pura contradicción y juego de contrastes.

748El sufrimiento amoroso pervive en la poesía de cancionero que bebe, principalmente, del amor cortés. De hecho, existe un subtipo dentro de la lírica cancioneril que trata exclusivamente la pena de amor y la tortura que sufre el enamorado no correspondido: “los infiernos de amor”, que, de alguna manera, también se relacionan con la adscripción del amor a la religión y al concepto amoroso petrarquista. Otros subtipos son las “naos de amor”, que muestran la variabilidad del amor, y las “quejas de amor”, que, básicamente, son una sátira antifeminista.

bien les lleva a desear su muerte⁷⁴⁹, ya que, desesperados, no ven otra salida, otra forma de liberación de su mal⁷⁵⁰. Un mal que se ha denominado enfermedad de amor o amor hereos, y del que ya advertía Platón a través de Erixímaco:

Cuando es el Amor incontinente el que predomina... destruye y daña muchas cosas. (Platón, 2006:33)

Y precisamente este cometido de vigilar y curar a los amantes es el encomendado a la mántica. (Platón, 2006:34)

749Encontramos el tópico “morir de amor” desde Ovidio. En su *Arte de amar* encontramos un ejemplo de dicho motivo en la “Historia de Príamo y Tisbe*”. Más tarde, Alfonso X el Sabio también lo incluye en sus *Cantigas profanas*, donde se culpa al amor no alcanzado de la aparición de un deseo tan poco vital y donde se muestra la muerte como algo liberador y consolador. Algo similar encontramos en la lírica provenzal (a la cual le llega a través de los místicos medievales) y en Ausiàs March (*Cantos de amor*), que hablan de la muerte como de una dulce evasión. También en los poetas de cancionero como Juan de Mena (1411-1456) que entienden la muerte con un fin liberador (en los cancioneros se añade la variante de “vivir muriendo”). En la lírica (Garcilaso, Herrera, Castillejo), en los diálogos (en *Colloquio pastoril* de Antonio de Torquemada, verbigracia) y en la “narrativa” (*La Celestina, Cárcel de amor***) renacentistas también se apunta que la muerte es el remedio al fracaso amoroso. En este período, incluso, se añade una variante que es aquella que entiende la muerte como el medio a través del cual reunirse con la amada en el más allá (Garcilaso). Por último, cabe comentar que también en el teatro barroco (Lope, Hurtado de Mendoza) encontramos la asimilación de dicho tópico medieval, el cual va unido al sentimiento cristiano de asociar la muerte con el fin de los problemas humanos.

* Cuenta la leyenda que Príamo y Tisbe se amaban a pesar de la prohibición de sus padres. Así que, lejos de conformarse y de aceptar la decisión de sus padres, buscaron formas para comunicarse y vivir su amor en secreto (miradas, signos, voces a través de una grieta)... Las dificultades hacían que su amor se avivara, de modo que un día decidieron concertar un encuentro nocturno para huir juntos. Concretaron reunirse junto al monumento de Nino. Allí llegó en primer lugar Tisbe, la cual salió corriendo asustada ante la llegada imprevista de una leona. En su presurosa huida, Tisbe perdió su velo, el cual fue tomado por la leona para jugar. Poco después llega Príamo y se encuentra con la felina jugueteando con el pañuelo de su amada, cosa que le hace pensar que el animal ha devorado a su amor. La vida entonces no tiene sentido, así que toma un puñal y se apuñala. Cuando Tisbe vuelve al punto de encuentro, ve a su amado tendido en el suelo, muerto, por lo que, igual que hizo él, decide quitarse la vida antes que vivir sin él.

** *Cárcel de amor* es una ficción sentimental que fue escrita por Diego de San Pedro. Dedicada a Diego Fernández de Córdoba, se imprimió en Sevilla en 1492 y obtuvo un éxito inaudito. La obra trata lo siguiente: mediante alegorías, el autor-personaje se pierde en Sierra Morena. Allí encuentra a Leriano, un joven que un monstruo llamado Deseo está llevando encadenado a la prisión del Amor. Leriano confiesa al autor-personaje su pasión por Laureola y le solicita que sea su intermediario (presencia de uno de los primeros terceros). El autor decide ayudarlo y emprende el viaje de búsqueda. Una vez la encuentra, le ruega hasta que consigue que la dama escriba una carta a Leriano. De este modo, mediante la Alegría, la Esperanza... Leriano consigue liberarse de su cautiverio y decide ir a verla. Laureola lo recibe bien, sin embargo, no va a ser tan fácil poder gozar de su amor. Un tercero, Persio, un celoso pretendiente de Laureola, infunda falsos rumores que ponen en peligro el honor de la dama. La acusa de mantener una relación oculta con Leriano y es condenada a muerte por su padre. Leriano hace lo posible por rescatarla y, al final, lo consigue. Logra que se confiesen los falsos testimonios y que Laureola sea liberada. No obstante, Laureola decide alejarse por siempre de Leriano para que no vuelvan a repetirse ese tipo de rumores. Leriano, que la ama, acepta su decisión de forma sumisa y se deja morir de inanición.

Sin embargo, el filósofo griego no fue el único que se percató de los peligros de Amor para la salud. A lo largo de los siglos, se ha hablado y escrito sobre el mal que provoca la *aegritudo amoris*, es decir, el amor no correspondido, el cual solía devenir en una patología, ya que ocasionaba un desequilibrio humoral⁷⁵¹ que producía importantes alteraciones somáticas⁷⁵². Uno de los primeros textos que refieren a este mal es *El collar de la Paloma: tratado del amor y los amantes*⁷⁵³, donde se muestra el amor como una poderosa fuerza externa que provoca fuertes e inesperadas reacciones en quien lo siente, y que desarrolla una sintomatología peculiar: falta de apetito y de sueño, ansias de mirar el firmamento, intensa reacción al oír el nombre del amado/a, temblor si se acerca el objeto de amor y complacencia en el dolor de sentir amor. Síntomas que producen desasosiego y malestar, y que alienan y anulan la voluntad de los verdaderos amantes, esos a quienes se les ha inoculado el veneno del amor y han resultado heridos por el dios alado. Si bien podemos encontrar esta sintomatología en algunos enamorados hurtadianos, también es cierto que encontramos quejas de otros cuando observan que sus supuestos amantes no la padecen, puesto que evidenciaría un amor fingido, tan extendido en la sociedad barroca, o sería equivalente a una muestra de desinterés⁷⁵⁴. Por este motivo, Celidaura de *QPSQ* se indigna al ver a Felisbravo durmiendo con su retrato, pues, si realmente tiene interés por ella, ¿cómo puede ser que no esté desvelado? No obstante, en este caso, no se trata de un falso amor, pues, pese a los consejos de Rifaloro, Felisbravo se resiste, en la medida de lo posible y de lo que le permite el cansancio, a dormir, ya que entiende que eso supondría quitarse voluntariamente del pensamiento a su amada por unos instantes y, por tanto, traicionarla⁷⁵⁵.

750El dolor que causa Amor lleva a muchos jóvenes hurtadianos, sobre todo mujeres, a pedirle clemencia y compasión. Es el caso de Elvira de *Los empeños del mentir* o de Fidelina de *MMQMA*.

751Había humores más proclives a sufrir el mal de amor, como por ejemplo el sanguíneo o el colérico por la retención de humores sobrantes. Sin embargo, los melancólicos, debido a su potente imaginación que les permitía retener la imagen de la amada en su mente, y los flemáticos, por su naturaleza fría, son menos dados a padecer el *hereos*.

752Algunos enfermos de amor de la literatura son Leriano de *Cárcel de amor*, Amadís de *Amadís de Gaula*, Calisto de *La Celestina*, el Quijote de Cervantes, Orlando de *Orlando el furioso* de Ariosto, el cual es un hipertexto de *Orlando innamorato* de Mateo Boiardo; o el yo poético de poemas de Lope, Quevedo o Góngora, entre otros.

753Escrita en el año 1023 por el poeta árabe Ibn Hazm, visir de Abderramán V, del califato de Córdoba. En esta obra se basó Capellanus para escribir *De amore*.

754Solo un casado o un correspondido, desde la tranquilidad de su estado, podía permitirse, por ejemplo, dormir.

755Con la resistencia de Felisbravo a dormir o con la negativa de personajes como don Diego de *Celos sin saber de quién* a olvidar a su amada, Hurtado hace referencia a otro de los síntomas de la enfermedad del amor: la resistencia a sanar de dicho sentimiento, ya que supondría una traición tanto a la amada como a

Este tipo de amor obsesivo, que hace que los amantes sientan que están muriendo de amor, es el que la medicina bizantina medieval incluyó dentro de las enfermedades mentales⁷⁵⁶, y el que, más tarde, el teólogo y médico Pedro el Hispano describiría como dolencia en *Questiones Super Viaticum* (1250). Ante esta nueva enfermedad, los médicos intentaron encontrar el origen, los síntomas y la cura de dicha afección. Así, por ejemplo, Gordonio empieza el capítulo XX del Libro segundo de sus obras, titulado “De amor que se dize hereos”, de la siguiente manera: “Amor hereos se dize, es sollicitud melancólica por causa de amor de mugeres”⁷⁵⁷. Y el médico Arnaldo de Vilanova, en su *Tractatus de amore heroico*⁷⁵⁸, habla de un “vehemens et assidua cogitatio supra rem desideratam cum confidentia obtinendi delectabile apprehensum ex ea” (Mc Vaugh, 1985:46), es decir, de un deseo que causa un calor excesivo en el organismo que seca el cerebro, ya que le quita toda la humedad que necesitan los ventrículos para tener un buen funcionamiento; por lo que se deduce que el deseo sexual es el causante del amor *hereos*. Este impulso sexual hace que, como apunta Gordonio, el enamorado pierda el juicio, que no sea capaz de discernir lo real de lo irreal (“Desta passion es corrompimiento de la virtud estimativa por la forma, y la figura, que fuertemente está aprehendida, en tal manera, que quando algún enamorado está en amor de alguna muger, assi concibe la forma, y la figura, y el modo, que cree, y tiene opinión, que aquella es la mejor, y la más hermosa, y la más casta, y la más honrada, y la más biçarra, y la mejor enseñada en las cosas naturales, y morales, que alguna otra, y por eso muy ardientemente la codicia, sin modo, y sin medida, y teniendo opinión, que si la pudiesse alcançar, que ella sería su felicidad y su bienaventurança. Y tanto está corrompido el juycio, y la razón que continuamente piensa en ella” o “todo enamorado es ciego”, Gordonio, II, 1697:90), y, por consiguiente, que enloquezca (“es tanta su codicia, que se tornan locos”, Gordonio, II, 1697:90). Entre los síntomas que más remarca se encuentran la pérdida de sueño, la inanición, el tornarse pálido o la tristeza (“Son que pierden el sueño y el comer y el beber, y se enmagrecen todo su cuerpo, salvo los ojos, y tienen pensamientos escondidos y hondo, con suspiros llorosos”, Gordonio, II, 1697:90). El enamorado se apaga de tal manera, que casi como un muerto, apenas tiene pulso, por lo que se considera necesario poner una

sí mismos y a tan alto sentir.

756A pesar de que los bizantinos consideraron el amor una enfermedad, no tenían nada escrito al respecto, a excepción del diagnóstico que le hizo Erasístrato al príncipe Antíoco. Así que en la búsqueda de una cura a dicha afección, vieron similitudes con la melancolía, pues ambos trastornos prefieren la soledad y la oscuridad, derivan en una depresión que lleva a la abulia, dificultan el sueño y la ingesta de comida...

757Obras de Bernardo de Gordonio, insigne maestro y doctor de medicina, en que se contienen los siete libros de la Práctica o Lilio de la Medicina, Madrid, por Antonio González de Reyes, 1697.

758Incluido en su *Opera omnia*, reimpresa incontables veces desde 1504.

cura: “La pronosticación es tal que si los que padecieren el amor hereos no son curados, caen en manía o se mueren”. De ahí que Burón de *MMQMA* aconseje a Rosauero amar con mesura, puesto que es la única forma de no enloquecer⁷⁵⁹.

No obstante, hubo varias propuestas de terapia. Una de ellas fue la que ya propuso en la antigüedad Ovidio: viajar, buscar divertimento y entretenimiento con los amigos, hacer visitas al campo o a lugares con fuentes, frecuentados por cánticos de aves e instrumentos musicales. Otra sugerencia la encontramos en Gordonio, que hizo notar, a través del ejemplo de Galeno, el cual, casi sin pulso, andaba muerto de amor, que la presencia del amado/a puede restablecer al enamorado, pues fue pasar la amada por delante de su persona y “el pulso muy fuertemente y súbitamente fue despertado”. Añade como remedio a la pasión, el hacer recapacitar al amante, el hacerle entrar en razón explicándole los peligros del mundo y, por consiguiente, del amor. En este caso, “si a la razón no es obediente, y es mancebo, sea castigado en tal manera que sea azotado fuertemente y muchas veces hasta que comience a heder, y después nómbrénle cosas muy tristes porque la mayor tristeza hace olvidar la menor tristeza; o nombrenle cosas muy altas”. Por último, y en cierta correlación con la importancia que le otorga Gordonio a la presencia de la amada para sanar, encontramos la terapia sexual, sugerencia que aparece en el *Tractatus* de Vilanova. Dicho doctor, en la línea del refrán *un clavo saca otro clavo* que vimos que se proponía a los personajes masculinos de *Celos sin saber de quién* de Hurtado de Mendoza, aconseja a los enamorados no correspondidos sofocar su lujuria con otra mujer similar a su amada, la cual, además de brindarle una relación o coito satisfactorio, le permitirá estar ocupado y despejar su mente de la congoja que le habrá creado la *aegritudo amoris*. Solo de esta forma, se puede eliminar ese calor que seca el cerebro y se podrá evitar caer en las garras de la melancolía, en las cuales está sumida doña María de *Celos sin saber de quién*, a la que su padre, preocupado, le insta, siguiendo los consejos de Ovidio, a pasear y a oír música en aras de que salga del pozo de la tristeza, o de la manía, las cuales ponían en riesgo la vida⁷⁶⁰. Ovidio también aconsejaba en su obra no fijar la atención amorosa exclusivamente en una persona, justamente por este motivo, para evitar el mal de amor en el caso de ser rechazados. Pero ¿en qué mujeres desatar las más bajas pasiones como remedio al amor *hereos*? El médico portugués Valesco de Taranta, en su *Philonium* (de principios del siglo XIV), tras su particular definición del loco amor (“amor irracional por una mujer con quien se tiene una intención deshonesta”), advierte

759Dicho consejo podemos rastrearlo en el *Libro de Buen Amor*.

760La música se consideraba divina, así como el método perfecto para olvidar, aunque fuera a ratos, el desconsuelo o la ausencia amorosa. Por tanto, se entendía que era un bálsamo que servía para sofocar la enfermedad del amor. Lo vemos en *No hay amor donde hay agravio*, pieza en la que Violante sosiega su desasosiego con la música que su criada le toca en el jardín.

que este debe sofocarse a través del fornicio con damas de condición igual o muy similar a la de su enamorada: de buena educación, buen perfume y buen aspecto, es decir, con aquellas que recuerden a quien ha despertado el amor, ya que, si no, el remedio no surtirá efecto. No obstante, no todos los teóricos de la época pensaban del mismo modo, pues, teniendo en cuenta el sentido del honor y de la honra de la época, infundir ideas que llevaran a que damas de alto rango se prestaran al acto sexual sin pasar por la vicaria, no era lo más adecuado. De ahí que autores como Francisco López Villalobos, el cual se encargó de la traducción del *Philonium* en su *Sumario de la medicina*, eliminen ese consejo de acabar con la tensión sexual con mujeres de posición socioeconómica elevada. En su lugar, aboga porque se recurra a meretrices o a viejas hechiceras, las cuales conocen los métodos para acabar con la lujuria, aunque cabe apuntar que, a pesar de que nombra a la alcahueta⁷⁶¹, obvia esa otra faceta del personaje que sí recoge el libro de Taranta, que consiste en saber despertar la pasión y el deseo en quien se resiste a dejarlo emerger.

El recurso de las terceras, medianeras y alcahuetas para conseguir la correspondencia amorosa podemos rastrearlo en obras literarias medievales como *Pamphilus de amore*, una comedia elegíaca que data del siglo XII, que cuenta la historia de Pánfilo, un joven que ama perdidamente a Galatea y que recurre a una vieja y astuta celestina para que medie entre ambos⁷⁶². Esta misma historia se parafraseará años más tarde en el *Libro de Buen Amor*, a través de don Melón de la Huerta (Pánfilo) y doña Endrina (Galatea). Y, posteriormente, en el siglo XV, Fernando de Rojas también recurrirá al tipo de la tercera para explicar la historia de amor entre Calisto y Melibea en su *Celestina*. De toda esta tradición es de la que parte Hurtado de Mendoza para crear a personajes que contribuyan a que triunfe el amor en sus comedias. Si bien no podemos hablar de alcahuetas prototípicas en la dramaturgia hurtadiana, pues no hay medianeras que recurran específicamente a la magia ni son encarnadas exclusivamente por mujeres de edad avanzada que se relacionan con la prostitución; sí podemos hablar de personajes con rasgos celestinescos, de los cuales nos advierte el mismo autor al denominarlos *tías* o *primas*. Si bien estos términos, aparentemente, explican el rango de consanguinidad y de parentesco que dichos actantes guardan con una de las partes implicadas en la historia de amor, también nos dan una pista de una de sus funciones en la pieza.

761Ovidio defiende el uso de terceras y criadas para conseguir amores que se resisten: “Pero antes de todo debes tener cuidado de llegar a conocer a la criada de la mujer que tienes que seducir; ella te facilitará tu acceso; examina cuál es su situación con respecto a la confianza que tiene con su dueña y que sea fiel cómplice de tus secretos juegos” (2000:34-36) y “hazte tuya a la gente de baja condición; cuenta siempre en ella el portero y la esclava que vela ante la puerta de la alcoba de la señora” (2000:86).

762En la literatura clásica, podemos encontrar referencias a las taimadas, viejas y brujas alcahuetas que median para que florezca el amor. Entre los poetas latinos que incluyeron dicho personaje en sus obras, cabe destacar a Terencio, Ovidio y Plauto.

Así, por ejemplo, la tía Aldonza de *Cada loco con su tema*, además de ser la hermana del padre de Leonor y de Isabel, es una vieja⁷⁶³ similar a esas alcahuetas de antaño, que alienta a sus sobrinas a disfrutar del cortejo madrileño; y Celia de *No hay amor donde hay agravio*, además de ser la hija del tío de Violante, es la prima que la ayuda a recuperar a Enrique.

Si bien estas actitudes aluden a la tarea de una medianera, no lo hacen que la tía no se ciña a mediar entre sus sobrinas y un determinado galán, o que Celia, lejos de terciar para extraer un beneficio económico, como habría hecho la Celestina de Rojas, medie entre Violante y Enrique para extraer un beneficio amoroso personal. Comportamiento, este último, que también se relaciona con el de las jóvenes tracistas de la comedia nueva, las cuales, quizás, aprendieron algo de las actividades de las trotaconventos para conseguir sus propósitos en el amor.

Otros personajes hurtadianos que recuerdan en algunos momentos a la alcahueta clásica son las criadas. Conviene recordar esa escena de *Cada loco con su tema* en la que Bernardo y Juan están pagando dinero a la criada Lucía por haberles ayudado a encontrarse con Isabel, escena que alude claramente a esa otra de la *Celestina* en la que Sempronio hace lo mismo con la vieja que consiguió despertar el interés de Melibea por Calisto. En este caso, a diferencia de lo que sucedía con Celia, hay un interés económico y el acto de mediar forma parte de un trabajo en el que Lucía no tiene una implicación emocional.

Encontramos otro caso peculiar en *Los riesgos que tiene un coche*, obra en la que localizamos al criado Gonzalo que, por órdenes de su señor don Alonso, se ve obligado a desempeñar el oficio de cochero o, lo que es lo mismo, de tercero. Si bien lo habitual es que dicha labor la lleven a cabo las mujeres, en la dramaturgia hurtadiana encontramos este caso masculino. No obstante, no solo por este motivo es un caso muy *sui generis*, también lo es porque es un trabajo que Gonzalo no lo desempeña voluntariamente ni por un interés económico, lo cual habría sido lo propio de un personaje celestinesco al uso. Por el contrario, Gonzalo ejerce de tercero obligado por la lealtad que le debe a su señor y, para ello, utilizará, por consejo de su amo, un medio novedoso que permite gozar de intimidad y de encuentros entre enamorados: el coche.

Como hemos podido comprobar, en los criados hay cierta proximidad con el personaje celestinesco; de ahí que nos planteemos si en la configuración del tipo del criado de la comedia nueva, ese que siempre se las ingeniará para ayudar a su amo, sobre todo en los temas amorosos con industrias y trazas, pudieron tomarse rasgos del personaje medianero por excelencia, los cuales seguramente se pulieron despojándoles de esa connotación interesada, mágica y deshonrosa que poseía la alcahueta, y otorgándoles una función desinteresada, leal, sincera y honrada a su labor. No

⁷⁶³ Siguiendo la línea que deviana, Hurtado se burla, ya no de los viejos verdes, sino que de las viejas que solicitan amores de forma descontrolada.

obstante, si en la comedia lopesca los criados median movidos únicamente por la lealtad a su señor, con el devenir de los años, tal como muestra Hurtado con Lucía de *Cada loco con su tema*, lo harán por intereses económicos, sin importarles si pueden perjudicar a sus amos, pues se posicionarán y ayudarán amorosamente a quien les pague, ya sea su amo, ya sea el interesado en él. Esta actitud los sitúa cerca del personaje celestinesco original, el cual antepone el dinero a todo. De esta manera, Hurtado de Mendoza nos informa del contexto social de su época, el cual parece estar en un punto similar al que pretendía reflejar Rojas a partir de su *Celestina*. Y es que, si a finales del siglo XV emergía una sobrevaloración del dinero, que venía representada por Celestina, en el siglo XVII el dinero ya se ha convertido en un todopoderoso que puede comprar, incluso lo más impensable en el pasado, la nobleza; así como en lo que moverá los hilos en el mundo. De ahí que no sea de extrañar que haya personas que por unas monedas sean capaces de ayudar al más vil a conseguir con mentiras a una dama que pueda brindarle una buena posición social y una mejora económica. Esas personas encargadas de tal censurable acción son las terceras. De ello, nos deja constancia Hurtado de Mendoza a través de Teodoro y Marcelo de *Los empeños del mentir*, los cuales apuntan que la mejor ayuda en ese tipo de propósitos es la de una medianera. Por eso, a sabiendas de la labor tan reprochable de este oficio, Gonzalo de *Los riesgos que tiene un coche* se ofende cuando Alonso le pide que desempeñe el trabajo de cochero para ayudarle con la conquista de Gerarda. A pesar de que lo hará para satisfacer a su amo, no lo hará de buen grado, ya que entiende que, lejos de inducir a una correspondencia amorosa pura, este tipo de mediación aboca a los agravios.

Por tanto, a partir de las terceras, así como del nuevo concepto amoroso del XVII, Hurtado de Mendoza critica la devaluación social y reprende el comportamiento de una sociedad viciosa, mentirosa e interesada, que ha perdido los valores y las virtudes que algún día sustentó. Así pues, el poeta dramático cántabro se sirve del amor para su propósito reformista, pues busca que el espectador extrapole la podredumbre amorosa reflejada en su dramaturgia, a cualquier aspecto de la realidad en aras de que, poco a poco, se erradique.

Por otro lado, y volviendo a los remedios amorosos que nos han llevado a hablar de las alcahuetas, se hace necesario apuntar que no había un consenso en cuanto a qué terapia era la más idónea para remediar los problemas de salud derivados del amor no correspondido. Si bien es cierto que para algunos caracteres la terapia sexual podría ser la mejor solución al desasosiego, a la locura y a la melancolía, ya que, como apunta Avicena⁷⁶⁴, aportan alivio; para otros, podría ser peor el

764Ibn Sina o Avicena (980-1037) fue un médico, filósofo y científico persa. La obra de Avicena es de vital importancia para la historia, ya que supone la presentación del pensamiento aristotélico en el Occidente de la Edad Media, aunque con una fuerte influencia platónica. Así pues, mezcló la doctrina de Aristóteles con el pensamiento neoplatónico.

Avicena consideraba el amor una enfermedad, una pasión del alma producida por los sentidos que buscan satisfacer un deseo, pero también una fuerza que impulsa al ser humano a buscar la perfección. En

remedio que la enfermedad. Así pues, por ejemplo, el coito no es recomendable para los melancólicos⁷⁶⁵, ya que en la eyaculación pierden lo poco del humor del que carecen, puesto que la sangre se considera una prolongación del semen.

Teniendo en cuenta el peligro que presenta la enfermedad del amor y lo difícil que resulta curarla⁷⁶⁶, se hace imprescindible aprender a amar bien y evitar el mal amor (el carnal). De ahí que se abogue por un amor idealizado, espiritual, perfeccionador, que aleje del deseo carnal, y que haya un afán por regir la conducta amorosa, algo que llevan a cabo poetas como el trovador Arnaut Guilhem con su *Miroir du chevalier qui veut plaire aux dames*⁷⁶⁷ o Andrés el Capellán con su *Tractatus de amore*⁷⁶⁸. En este último, se codifica todo el amor cortés y se hace siguiendo el modelo de su predecesor *El arte de amar*⁷⁶⁹ de Ovidio. En la primera parte, Capellanus introduce su concepto de amor, el cual es positivo, ya que, según él, produce bienestar y ayuda al amante a ser mejor persona, pues, gracias a dicho sentimiento, el enamorado aprende a ser más servicial, complaciente y generoso). También añade que solo es apto entre los jóvenes nobles⁷⁷⁰, es decir, en

cambio, la melancolía era la causa de enfermedad.

765Hipócrates fue el introductor de la teoría de los cuatro humores o humoral, en la cual se basó la medicina europea hasta la llegada de la medicina moderna a mediados del siglo XIX. Según esta teoría, el cuerpo humano está compuesto por cuatro sustancias llamadas humores, las cuales tienen que estar equilibradas para que este permanezca sano. La descompensación, tanto por exceso como por déficit, es lo que deviene en enfermedad. Según la mayor o menor presencia de un humor, se obtienen los distintos caracteres. A continuación, se presenta el siguiente recuadro a modo de resumen de los diferentes caracteres:

766Ya decía Ovidio que “el placer es más pequeño que el sufrimiento en los amantes” (2000:106) y Platón “yo he sido picado por algo que causa todavía más dolor, y ello en la parte más sensible al dolor de aquellas en las que uno puede ser picado: el corazón o el alma, o como se deba llamar eso. Ahí he recibido la herida y el mordisco de los discursos filosóficos, que son más crueles que una víbora, cuando se apoderan de un alma joven no exenta de dotes naturales, y la obligan a hacer o a decir cualquier cosa” (2006:85).

767Obra escrita entre 1170 y 1180, que marca cómo debe comportarse el hombre para tener éxito entre las mujeres.

768Escrito entre 1174 y 1186 a petición de María de Champagne, hija de Luis VII de Francia y Leonor de Aquitania. Fue escrito a modo de tratado de *educatio principis*, es decir, como si fuera un manual de comportamiento cortesano, y se hizo con el fin de prevenir al joven Walter de los peligros de amor. Intención similar por la que dice escribir el Arcipreste de Hita *El libro de Buen Amor* o, incluso, Fernando de Rojas, *La Celestina*. Cabe señalar que *De amore* codifica la vida social y sexual de la corte de Leonor en Poitiers entre 1170 y 1174, y que en 1277 la Iglesia Católica se alzó en contra de la obra de Capellanus.

769En *De amore* se renueva el *Ars amandi* de Ovidio, pues sus enseñanzas se extrapolan y se adaptan a la realidad social de la Edad Media. A partir de la obra de Capellanus, Ovidio llega a la sociedad francesa del siglo XII y, de ahí, se expande al resto de Europa.

770Las mujeres nobles pueden amar y ser amadas, sin embargo, las de nivel socioeconómico bajo, simplemente, sirven para que los hombres desfoguen la tensión sexual no resuelta con las damas

hombres menores de sesenta años y en mujeres menores de cincuenta. De ahí que Ovidio, en su tercer libro, aconseje a las muchachas que disfruten de su juventud antes de que esta desaparezca y se vean imposibilitadas de gozar del amor⁷⁷¹. Por otro lado, Capellanus informa de que el amor entra por la vista (los ojos deben admirar la belleza⁷⁷² para que nazca el amor) y de que debe dirigirse a una única persona⁷⁷³, lo cual en la dramaturgia hurtadiana no siempre es así, pues Hurtado, haciéndose eco del nuevo modelo amoroso imperante en su época, incluye a personajes de sentimientos variables, que mudan con facilidad. Así, por ejemplo, encontramos personajes como Leonor de *Celos sin saber de quién*, que, al ver a Rodrigo, pronto olvidará a don Diego, al cual aconsejará que pretenda a otra para desenamorarse de ella; o como don Luis de *Cada loco con su tema*, que se quejará de que no se le haya mantenido la palabra de matrimonio con Isabel. Y es que, en los nuevos tiempos, nadie es de opiniones inamovibles, ni tan siquiera los amantes, pues, si bien antaño profesaban un amor inalterable a una única persona, en el siglo XVII, el destinatario de sus sentimientos variará según sus intereses, por lo que ya no existe la entrega incansable y desmedida.

En cuanto al segundo tratado, Andrea expone sus consejos para mantener el amor, entre los que destacan los siguientes: el amor se debe cuidar mediante el agrado constante a la amada⁷⁷⁴ y

cortesanas de las que están enamorados.

771 “Mientras se pueda y vosotras estéis todavía en los años de la primavera, gozad de ellos” (2000:128) y “Tiempo llegará en que tú, que ahora rechazas a los amantes, te acostarás vieja y abandonada en medio del frío de la noche” (2000:130). Es más, Ovidio invita a las mujeres a liberarse de la desconfianza, del miedo a ser engañadas, pues tienen mucho que ganar y poco que perder. Está claro que en los tiempos de Ovidio el concepto del honor y de la honra era muy distinto al que se tenía, por ejemplo, en el Barroco, período en el que, aunque en la literatura aún persistan, como hemos visto en Hurtado de Mendoza, referencias al tópico *collige, virgo, rosas*, los consejos ovidianos se pasan por el filtro de la característica concepción de honor del XVII.

772 Según Andrea, la belleza de la mujer debe ser natural, por lo que no debe presentar afeites ni trucos, idea contraria a la que defendía Ovidio. En la misma línea, dice que la belleza masculina se consigue con un aspecto sobrio. De ahí que en el barroco se ridiculicen a aquellos hombres que se maquillan: los lindos.

773 Platón defiende el amar a los cuerpos bellos desde jóvenes y enamorarse de todo aquello que sea hermoso (algo que dice don Diego de *Celos sin saber de quién* o *Felisbravo* y *Claridoro* de *Querer por solo querer*, que valoran la belleza de todas aquellas mujeres que son hermosas, pero su fiel amor solo va dirigido a una), aunque, por otro lado, aclara que el apego vehemente solo debe dirigirse a un único cuerpo.

774 Como dice Ovidio, las mujeres gustan de los regalos y gozan con el cortejo, por ello, aconseja el uso de melifluas palabras (“la mujer, subyugada, rendirá sus brazos a la elocuencia”, 2000:42; “busca cuanto con habilidad la persuada. No hay dificultad en que seas creído; ¡cualquier mujer le parece que es digna de ser amada!”, 2000:54; “Deleita incluso a las castas el elogio de su belleza y las doncellas cuidan y aman sus atractivos”, 2000:54). Solo así es posible ablandar a una mujer que se resiste a ser conquistada: “Si no te aceptara el escrito y te lo devolviera sin leerlo, espera que lo ha de leer y persiste en tu propósito. Con el tiempo el joven e indómito toro se somete al arado” (2000:42-44) y “si al confesar tu amor, ella no se te ha mostrado lo suficientemente cariñosa y afable, aguanta e insiste. En lo sucesivo estará tierna” (2000:80). También es importante que, en su presencia, el amante le muestre a su dama

debe mantenerse siempre en un discreto silencio⁷⁷⁵, ya que el amor verdadero es inefable y es indispensable para no despertar el interés en terceros, pues, como evidencian algunos personajes mendozianos como el Cautivo de *QPSQ*, cantar la beldad de tu amada puede hacer que nazca el *amor de lonh* en quien te escucha⁷⁷⁶. Otros consejos que Capellanus ofrece en su segundo son aquellos que se refieren al aumento del sentimiento amoroso, algo que se consigue mediante los celos⁷⁷⁷ o la ausencia moderada⁷⁷⁸; los que remiten a la mengua del amor, lo cual acaba sucediendo si se anteponen los deseos personales a los de la amada o si la dama se presta demasiado rápido a las súplicas de amor; y, por último, los que explican todo lo que conlleva que el amor muera, como

estar sufriendo por amor (“¡todo amante debe estar pálido! Este color es conveniente para el amante; esto le sienta bien... Dé testimonio de tu pasión tu aspecto demacrado y no juzgues vergonzoso”, 2000:62; o “para que llegues a alcanzar tu deseo, sé digno de compasión, para que el que te vea pueda decir <tú estás enamorado>”, 2000:64). De ahí que algunos personajes femeninos de Hurtado se enojen al ver a los que representa que está enamorado de ella no sufrir los síntomas más evidentes de la enfermedad del amor, como pudiera ser el insomnio. Es el caso de Celidaura, entre otros.

775El silencio del amante lo vemos ya en el Alcibiades de Platón (“Tú, me parece- continué yo-, eres el único digno de convertirte en mi amante, y veo que no te atreves a declararte a mí”, dice Sócrates a Alcibiades, 2006:85) y en Ovidio, el cual aconseja no confiar en nadie tus deseos, ya que pueden pasarte por encima y arrebatártelo (“No hay seguridad en que hagas a tu compañero el encomio de la que es objeto de tu amor... cada uno piensa en su propio placer”, 2000:64). El secreto del amor cortés llega a los libros de caballerías y al teatro barroco.

776El amor sincero y puro es silencioso porque no busca nada a cambio; de ahí que las damas valoren positivamente el silencio de sus amantes. Por este motivo, Juan de *Ni callarlo ni decirlo* se niega a confesar su amor o Celidaura de *QPSQ* reprocha a Claridoro su declaración de amor. Y es que el galán, como dice el título de una de las comedias más importantes de Hurtado de Mendoza, debe querer por solo querer, sin pensar en correspondencias ni en el número de méritos que lo harían merecedor del premio amoroso, pues el amor, como defiende Fidelina de *MMQMA*, no debe obligar a nada. Sin embargo, en los nuevos tiempos, cada vez encontramos más y más galanes indiscretos que, precisamente, evitan el callar para obligar a compromisos con los que extraer beneficios personales que se alejan del sentimiento amoroso, comportamiento con el que discrepa Hurtado de Mendoza.

777Ovidio también coincide en que para acrecentar el amor hay que provocar celos: “Hay (mujeres) a quienes no favorece una tímida sujeción y, si no hay cerca una rival, se debilita su amor” o “Haz que tenga alguna sospecha sobre ti” (2000:100).

778Según Ovidio, es importante que la amada eche de menos al amante (“cuando tú tengas una mayor confianza de que puedes ser echado de menos... concédele un reposo”, 2000:94), pero tampoco es aconsejable que permanezca ausente demasiado tiempo, pues “el intervalo de tu tardanza en verla, cuando es breve, es seguro”, pero no más, ya que “las penas con el tiempo se alivian y el ausente se va desvaneciendo y un amor nuevo se introduce. Mientras está ausente Menelao, Helena, para no verse sola en el lecho, fue recibida por las noches por los tiernos brazos de su huésped... No tiene la culpa Helena, ni este amante comete falta: él hace lo que tú... Le obligas al adulterio” (2000:94). Si esto le aconseja al hombre, Ovidio dice a la mujer que no debe ser ni muy dura ni muy fácil, que debe encontrar un punto intermedio, pues, por un lado, “lo que se otorga con facilidad no alimenta un amor duradero” (2000:164) y, por otra parte, “no menos hay que evitar un aire altanero del rostro, que os es perjudicial; el amor tiene que provocarlo unos ojos dulces” (2000:160).

puede ser el desvelar el sentimiento amoroso, el cometer una infidelidad o el matrimonio⁷⁷⁹. De todos estos consejos, Hurtado se hace eco en sus comedias especialmente del referido a los celos. De hecho, Bernardo de *Cada loco con su tema*, en una línea similar a Capellanus, aconseja a Leonor que dé celos a Julián para llamar su atención; y Juan, sin buscarlo, despierta los achaques de su amada Isabel cuando le recoge el pañuelo a Leonor en su presencia. Y es que los celos, tal como nos enseña el refranero con paremias del tipo *ojos que no ven, corazón que no siente*, se intensifican por los ojos y, muy especialmente, cuando observan a terceros cerca del amado. Lo vemos en el enloquecimiento de Celia de *No hay amor donde hay agravio* cuando ve a Violante y Juan a solas en el jardín, o en la furia y actitud vengativa de Isabel de *Cada loco con su tema* al ver a Juan mostrarse caballeroso con su hermana. La desconfianza, la inseguridad, el miedo y el temor a ser reemplazadas en el corazón de sus amados los llevan a actuar sin pensar, desde la rabia, por lo que no siempre saldrán bien paradas. Es el caso de Celia, que, lejos de conseguir alejar a Juan de Violante con sus acciones, lo único que logra es que se casen; de modo que los celos no son siempre buenos consejeros. Ese es el mensaje que Hurtado nos quiere transmitir, pese a que en la época se considerase determinante mostrar celos para demostrar amor. Y lo demuestra ya no solo con el personaje de Celia, cuyas trazas, fruto de los celos, llevaron, en parte, a Violante a la muerte, sino que también a través de otros como don Sancho de *El marido hace mujer*, cuyos celos enfermizos e irreales, fruto del sentimiento de posesión, llevarán a una situación de peligro extremo a doña Juana.

Por último, respecto al *Tractatus de amore* de Capellanus, cabe decir que dedica su tercer tratado a hacer las reprobaciones que considera necesarias al amor, y es aquí donde el Capellán saca a la luz la misoginia propia de la Edad Media⁷⁸⁰. Por eso sorprendió tanto el ennoblecimiento de la figura femenina en la lírica provenzal del siglo XII.

Paralelamente a este *fin'amors*, devoto e idealizado, que se desarrolla en el siglo XII, cuyo erotismo latente está regido por un rígido canon, encontramos el *fals'amor*, el cual denota un amor físico, carnal, que busca el gozo momentáneo; por lo tanto, es muy distinto a ese amor cortés refinado y espiritualizado que, aunque sí presenta un deseo que no puede desaparecer, no sobrepasa

⁷⁷⁹Ovidio también diferencia amor de matrimonio, amante de marido, algo que también sucede, tal y como hemos visto en el teatro mayor de Hurtado de Mendoza, en el Barroco. En su *Ars amandi*, Ovidio dice “alejaos de nosotros, discusiones y controversias de una lengua mordaz. El amor debe fomentarse con dulces y tiernas palabras. Ahuyenten con la discusión las esposas a los maridos y los maridos a las esposas, y crean que la discusión mutua es entre ellos natural; es propio de un matrimonio; la discusión es la dote matrimonial” (2000:78-80).

⁷⁸⁰Describe a la mujer como un ser de inteligencia más bien baja, chismosa, desobediente, envidiosa, infiel, glotona, mentirosa, indigna de confianza y fácilmente manipulable y engañable. Más muestras de la misoginia de la época las encontramos en las condenas eclesiásticas que indican que la mujer es la culpable del pecado, pues incita a él; o el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera.

la esfera de lo ideal, ya que no se materializa⁷⁸¹. El *fals' amor* o loco amor no deja de ser un reflejo de uno los dos tipos de amor que existían en la realidad social del XII. Según Berthelot, en el mundo real, se podían distinguir el *amor purus* y el *amor mixtus*, que es el que reconoce el deseo carnal. Este último es el que encarna el *fals' amor*; tipo de amor que reflejarán los troveros d'oïl en el siglo XII en sus pastorelas⁷⁸², al mismo tiempo que los trovadores occitanos cantaban el *fin'amors*. Así pues, el amor cortés, poco a poco, va derivando hasta dar lugar a composiciones con variaciones importantes respecto al trato del amor. Un ejemplo lo encontramos en el poeta francés Alain Chartier (1390-1430), el cual en *La Belle Dame Sans Merci*⁷⁸³, además de introducir el motivo de la pena de amor, cambia algunos de los patrones establecidos para los amantes y amados; pues, si bien es cierto que mantiene los dictados para el hombre, modifica los de la mujer que aparece más

781 Dentro del amor cortés, el deseo amoroso no puede desaparecer, pero debe camuflarse, por eso, la dama debe ir recompensando al enamorado progresivamente según su servicio de amor. Las recompensas van del desdén a la mirada, al beso y, por último, como culmen, al asag*. Teniendo en cuenta los distintos niveles del amante, encontramos al *fenhedor* (tímido), al *pregador* (suplicante), al *entendedor* (enamorado) y al *drutz* (aceptado).

*El asag implica compartir lecho con la dama desnuda.

782 En las pastorelas se retoma el amor viril y natural. En dichos poemas aparece una pastora, es decir, una villana (por lo tanto, de estatus social más bajo que el caballero) que sucumbe rápidamente a una relación carnal con el hombre. En este caso, el amor es efímero, pues la diferencia de clase social impide una relación más distendida en el tiempo; la mujer es joven y bella, por lo que incita e invita a un deseo irrefrenable (la misoginia de la época la hace culpable del deseo del hombre, por lo que, en ocasiones, se justifica que la doncella sea tomada por la fuerza). Como se puede observar, este tipo de poesía rompe con el hieratismo de la mujer de la *cansó* y con la mesura de la *fin'amors*, y da lugar a nuevos subgéneros poéticos dentro de la lírica popular en los que aparece una joven mucho más activa que reclama tener voz y voto respecto al amado, algo que también reclaman las mujeres hurtadianas. Me estoy refiriendo a las cantigas, a las albadas o a las canciones que presentan como yo poético a la malmaritada. Esta doble vertiente poética en cuanto al trato del tema amoroso, ya lo encontramos en la lírica amorosa árabe, la cual hasta el siglo VII diferenciaba dos escuelas: la de los udries, que cantaban un amor puro, auténtico y refinado, desde la nostalgia que le supone la separación de la amada; y la de los poetas de La Meca y Medina, que escribían poemas sencillos, desvergonzados y obscenos que giraban en torno a mujeres fáciles. En el primer grupo se podrían incluir las jarchas (siglo XI), las moaxajas y los zéjeles (siglo XII).

Dentro de la lírica latina medieval (entre los siglos XI y XIII) también encontramos las canciones báquicas o de amor (lírica goliardesca), recogidas en los cancioneros denominados *carmina burana*, que tratan el amor sensual y hablan de la mujer con cierto desprecio.

783 Data de 1424 y fue traducido al catalán cuatro años después por Francesc Oliver. Es una obra que consta de 100 estrofas que forman parte de un poema narrativo en el que un joven, triste pq no tiene amada, viaja cabalgando por el mundo. En el bosque ve a un grupo cantando, a excepción de uno (que tiene un aspecto bastante tétrico, pálido, escuálido) que mira tímidamente a las damas. Su. Después de comer, este joven decide acercarse a una de las damas, pero esta lo rechaza cruelmente. Al cabo del tiempo, se descubre que este chico murió de pena. Al final del poema se pide a las damas que no sean tan crueles con los amantes para evitar estas situaciones. Lo original de Chartier es que lleva al extremo la pena que causan las mujeres despiadadas, pues el amante muere de pena de amor. Esto causó un gran revuelo, puesto que el suicidio por amor implicaba el no perdón dentro de la religión cristiana ni para el amante ni para la culpable de dicha acción. Así que, en términos generales, la obra fue mal aceptada en la época.

desmitificada y menos divinizada. En la línea de cambios también se sitúa François Villon (1431-1463), el cual da un nuevo aire al tratamiento del amor cortés en la poesía. Quizás más cercano al ideario goliárdico, hace una apología de la vida licenciosa y parodia⁷⁸⁴ el comportamiento amoroso de la *fin'amors*. Así pues, invierte los valores que el amor cortés había establecido y ofrece mayor realismo a los poemas, los cuales incluyen escenas sexuales, actos escatológicos, gritos, ambientes bajos... El poema "Balada⁷⁸⁵ de la gorda Margot" puede ayudarnos a ver la evolución, el cambio o el desvío llevado a cabo por Villon.

*Si amo y sirvo a esta beldad gustosamente,
¿debéis tenerme por vil o por tonto?
Ella tiene calidades para un fino deseo.
Por su amor ceñiría escudo y daga;
cuando viene gente, corro y agarro un jarro
y vino les doy sin ruido ni apurarme;
les ofrezco agua, queso, pan y fruta.
Si pagan bien, les digo: «Bene stat;
volved aquí, cuando estéis en camino,
a este burdel que es nuestro lugar.»*

*Pero entonces aparece el mal humor
cuando sin plata Margot viene a dormir;
no puedo verla, a muerte mi corazón la odia;
le tomo vestido, cinturón, enagua,
jurándole que es en prenda de su pago.
Entonces desesperada: «¡Es el Anticristo!»
Grita, y jura por la muerte de Jesucristo
que no lo hará. Entonces empuño una astilla
y sobre la nariz algo le escribo
en este burdel que es nuestro lugar.*

*Luego, la paz hecha, me rajo un buen pedo,
más gordo que venenoso escarabajo.
Riendo, me pone su puño sobre mi cima,
¡vamos! me dice, tanteándome la pierna.
Ebrios los dos, dormimos como un sueco.
Y, al despertar, cuando el vientre le murmura,
monta sobre mí (¡que no dañe su fruto!)
bajo ella gimo, me deja más chato que tabla,
con tanta lujuria ella me destruye,
en este burdel que es nuestro lugar.*

Ventee, granice, hiele, tengo mi pan asegurado.

784En una línea similar, posteriormente, encontramos parodias del amor cortés en obras como *La Celestina* donde a través de Calisto se ridiculiza al que representa que encarna al verdadero amante cortés.

785Una balada es una composición poética que expresa el canto cortesano. Aparece en el siglo XIV. Está formada por versos octosílabos, presenta rimas cruzadas y se caracteriza por repetir un mismo verso (denominado estribillo) al final de cada tres estrofas.

*Soy lujurioso, la lujuria me concierne.
¿Cuál es mejor? Cada uno se corresponde.
El uno para el otro; a mal rata mal gato.
La porquería nos gusta, la porquería tenemos.
No esquivamos al honor, él nos esquiva,
en este burdel que es nuestro lugar.*

Como puede observarse, el yo poético es un proxeneta y Margot, una prostituta; de modo que el servicio de amor propio de la *fin'amors* se ha profanado, pues ser caballero de una joven trabajadora de lupanar se aleja del ideal trovadoresco.

El amor que reflejan estos personajes (el de la *vilania*) dista mucho del que representan los estratos altos de la sociedad (el de la *cortesía*). Y es que ambos tienen modos muy distintos de entender el amor. Lo vemos en la dramaturgia hurtadiana donde encontramos personajes nobles y de alta alcurnia como Fidelinda, Felisardo y Rosaura de *Más merece quien más ama*, o Celidaura, Claridiana, Claridoro y Felisbravo de *Querer por solo querer*⁷⁸⁶, que cumplen el canon de comportamiento establecido por el amor cortés, pues son amantes respetuosos, que muestran entrega amorosa absoluta hacia su amada, padecen los síntomas de los enfermos de amor, aman en silencio, soportan los desdenes de la dama cruel y utilizan un lenguaje elevado y altamente lírico; y criados como Clarín o Laura de *No hay amor donde hay agravio*, Bernardo y la tía de *Cada loco con su tema* o Gonzalo y Juana de *Los riesgos que tiene un coche*, que usan un lenguaje desenfadado, jocosos y obscenos; y que basan su amor en gritos, insultos e, incluso, golpes. Sin embargo, en las comedias mendozianas también encontramos otro grupo de personajes que encarnan otro tipo de amor que podríamos considerar intermedio entre el cortesano y el villano, que aparenta ser elevado, al estilo del cortesano, el cual se imita en la medida de lo posible y de manera superficial, pero que no guarda la misma esencia. Y es que, en realidad, esconde intereses que lo acercan más al amor villano que al sentimiento puro de los nobles cortesanos de antaño.

Nos estamos refiriendo al amor que profesan los hidalgos, los cuales, como evidencian con su comportamiento Julián de *Cada loco con su tema*, Diego de *Celos sin saber de quién* o Teodoro de *Los empeños del mentir*, o bien encarnan un sentimiento cobarde e inconstante; o bien son ridículos perritos falderos a los que el amor no consigue enriquecer su espíritu; o bien reflejan un sentimiento falso y ambicioso⁷⁸⁷. Este es el tipo de amor característico del galanteo, el cual no siempre goza de la simpatía hurtadiana, ya que, tal como nos demuestra a través de sus personajes,

786 Los personajes nobles ni galantean ni hablan bajamente, puesto que siguen los patrones establecidos por el amor cortés.

787 *Rifaloro*: Ya no hay peligro en que mientan
los hombres, pues mienten siempre. (*QPSQ*, vv. 3247-3248)

este tipo de cortejo que se populariza entre los hidalgos suele enmascarar falsedad y representa la devaluación moral contra la que Hurtado combate con su dramaturgia. De ahí que en sus comedias se deje constancia de la disminución del número de caballeros que como Rosauero o Felisardo de *MMQMA* o Enrique de *No hay amor donde hay agravio* antepongan el honor y la lealtad al amor, así como de que estas actitudes propias de la nobleza causen extrañeza entre la gran mayoría de la sociedad; o que algunos personajes hurtadianos recurran al motivo duardiano del disfraz para comprobar la pureza del sentimiento amoroso⁷⁸⁸.

Así pues, el tema amoroso es un medio más por el que el dramaturgo cántabro puede criticar esos cambios sociales que, en su opinión, están contribuyendo al declive del imperio. Es por este motivo que se posiciona en contra de esa nueva forma de amar que es pasajera, olvidadiza, caprichosa, puro escarapate, un juego y una mala imitadora del amor cortés, que, en última instancia, revela una nueva forma de vida y la aparición de un nuevo tipo social que, así como no se esfuerza ni labra el amor, tampoco trabaja la mejora de su futuro, el cual quiere forjárselo por la senda del engaño y del aprovechamiento de la ingenuidad de otros. Cabe decir que el motivo duardiano del hortelano o labrador del amor podemos encontrarlo en varias comedias hurtadianas: en *MMQMA*, pieza cortesana protagonizada por verdaderos nobles que creen realmente en dicho método de conquista, el cual, debido a que presenta como principal característica la insistencia y constancia, podría relacionarse también con otro tópico poético utilizado de forma recurrente por Hurtado, la cacería del amor⁷⁸⁹ y la *militia amoris*⁷⁹⁰; y *Los empeños del mentir*, obra en la que se observa la evolución de ese tópico que se ha devaluado, debido a que lo imitan mentirosos como Teodoro, ya no para materializar sentimientos puros y reales, sino que como máscara para mentir más fácilmente y extraer beneficios personales.

Una vuelta al tópico que intenta explicar la vuelta a la realidad que está acaeciendo en la sociedad barroca.

Por último, conviene comentar la actitud respecto al amor de las mujeres hurtadianas. Por un lado, encontramos a las damas de las comedias palaciegas del primer periodo, las cuales son

788 Tal como vimos en los estudios referentes a las fiestas teatrales, la dramaturgia hurtadiana bebe de las novelas pastoriles y de los libros de caballerías para crear sus historias amorosas.

789 Del mismo modo que en la lírica tradicional y en los romances encontramos la asimilación del concepto de caza animal con el de conquista amorosa en el término *caza* en las comedias hurtadianas como *MMQMA*, vemos aficionados a la caza que salen al campo donde resultarán ser cazadores cazados en el doble sentido de la palabra.

790 Las dificultades que la dama pone al amante hasta llegar a ser correspondido hacen que se entienda que el enamorado libra una auténtica batalla de conquista de la amada. De ahí que Ovidio, en una de sus elegías de *Amores* (I, 9, línea 1) dijera “militat omnis amans”.

desdeñosas, desconfiadas y más bien pasivas en el amor. De ahí que la Princesa de *MMQMA* hable de “indecencia” y de “error” al ver que ha invertido los papeles establecidos por la sociedad para el juego del amor cortés, pues reconoce que no actúa como una amada perseguida, sino que como una “amadora” que, perdida, ha sentido nacer en su interior la llama de la pasión sin ni tan siquiera saber si será correspondida (*Princesa: Ya quiero a un hombre, y no sé/ si él me quiere*”, p.20). Algo que ella considera “indigno”, pues no era habitual que la mujer diera el primer paso en el cortejo. Por eso, su angustia.

Princesa: Viendo amor que a un hombre quiero,
me ha traído su inclemencia
a la mayor indecencia,
que es decirlo primero.

Princesa: En tan pura ardiente lumbre,
que yo me abrase, ¡qué error!,
¡y qué afrenta!

Princesa: Que será mi atrevimiento,
que es lo indigno de este amor? (f. 207v)

No obstante, ese malestar también podría deberse, y más aún teniendo en cuenta el carácter y la posición social de la Princesa, a la soberbia de la mujer cortesana, que no podía “rebajarse” a expresar su amor ni a ser cercana y entregada con ningún hombre.

Princesa: ¿Por tan fácil me has juzgado,
que yo te llamo? (f. 212r)

La mujer cortesana no podía ser activa en el amor, ni aun queriendo, puesto que debía permanecer pasiva y esperar a que algún galán se fijara en ella y decidiera galantearla. De ahí que las jóvenes, hartas de esa opresión a la que están sometidas, griten:

Princesa: ¡Oh, quién hubiera nacido
mujer baja y mujer libre! (f. 215r)

Libertad que, muchas veces, contraviniendo las leyes establecidas, deciden concederse:

Princesa: ¿Aún no aguardarás, cruel
fortuna, que él me dijera
amores, porque aprendiera
a decírselos yo a él?
¿Mas qué sirve resistir

Y es que, una vez salta la chispa del amor, dicho sentimiento irrumpe con tal fuerza en el corazón de los enamorados, que es inútil resistirse a su poder, el cual descontrola esa parte del ser humano que se encarga de regir el buen comportamiento y el buen hacer: la razón, la cual también se pone al servicio del amor. ¿Acaso no se aviva el ingenio de las jóvenes enamoradas cuando sienten peligrar su historia amorosa? ¿Acaso no trazan industrias con las que conseguir el acercamiento del amado?

Esta actitud entregada, manipuladora, activa, incluso podríamos decir que en ocasiones desafiadora, es la propia de las damas de la comedia de enredo y de muchas de las jóvenes hidalgas de la segunda etapa dramática hurtadiana. Luchadoras y defensoras de su libertad de elección en el amor, las jóvenes mendozianas como Celia de *No hay amor donde hay agravio*, Leonor de *Celos sin saber de quién*, Ángela de *Los riesgos que tiene un coche* o Isabel de *Cada loco con su tema*, entre otras, no solo se dejarán conquistar, sino que provocarán situaciones para ser pretendidas y para alcanzar su propósito, que no es otro que la conquista de su amado, incluso cuando este sienta interés por otras que no son ellas. Y lo harán sin sopesar las consecuencias ni para ellas, puesto que, a veces, actúan aun poniendo en riesgo su honra; ni para terceros, pues, en ocasiones, se convierten incluso en burladoras (Leonor de *Celos sin saber de quién*) o provocadoras de situaciones nefastas como las acaecidas a Violante de *No hay amor donde hay agravio*. Y es que, como diría Maquiavelo, el fin justifica los medios y qué mejor justificación para este tipo de acciones que la locura que causa amor, el cual, como dejó escrito Virgilio en sus *Bucólicas*, *omnia vincit*. Incluso convertir a un taimado e interesado mentiroso como Teodoro de *Los empeños del mentir*, el cual parece que, al final de la comedia, logra enamorarse de verdad y anteponer dicho sentimiento al interés⁷⁹¹.

En definitiva, podemos concluir que Hurtado bebe de las fuentes clásicas y contemporáneas a su obra para configurar sus historias amorosas, a las cuales les da vuelta para adaptarlas a su

791 Hurtado deja la conversión del personaje abierta, de manera que sea el espectador quien decida si creerlo o no, pues sus palabras de adoración en esos apartes en los que ya no tiene por qué fingir, bien podría ser un disfraz más con el que engañar al auditorio:

Es rica y tengo codicia,
es hermosa y alma tengo. (vv. 1030-1031)

No obstante, el hecho de que al final no se enfade por la falta de recompensa, hace pensar que Teodoro se enamora a partir de un amor fingido, de una mentira. Así pues ¿la mentira se hizo verdad? El final deja dudas, pero podría ser que, como el amor lo vence todo, también pudo ennoblecer al mentiroso Teodoro y hacerlo mejor persona. Por tanto, personificaría lo positivo de esa propuesta hurtadiana de vuelta a los orígenes del amor.

propósito reformista, puesto que le sirven, ya no solo, como decía Lope de Vega, para atrapar al espectador, sino que también para retratar los cambios en las costumbres sociales y la devaluación moral de su época. Asimismo, a partir del amor, lleva a cabo una exaltación de los sentimientos puros, sinceros y desinteresados de antaño, representados especialmente por el amor cortés, el neoplatonismo y el petrarquismo que encarnan los verdaderos nobles, los cuales contrastan con el nuevo amor ocioso, falso e interesado que profesan los compradores de nobleza, que ahogaron la honestidad y sembraron la desconfianza en una sociedad regida, ya no por las apariencias, sino que por las falsas apariencias. Así pues, la dramaturgia hurtadiana da fe de un cambio en el amor que es una metáfora del cambio en la sociedad, el cual, a su vez, evidencia un viraje en los valores, los cuales se tornaron más mundanales, carnales y materiales. Materialismo que se hace patente, por ejemplo, en el trato a la mujer, que ha dejado de deificarse para convertirse en un mero instrumento de intercambio entre quienes persiguen un beneficio personal. Por tanto, el enfoque del “ginocentrismo” ha evolucionado hacia una denigración de la dignidad humana contra la que algunos personajes femeninos, apoyados por su demiurgo, alzan la voz defendiendo su libre albedrío, aunque sin cuestionar los valores y las virtudes más tradicionales por las que Hurtado aboga y de las que intenta convencer al espectador para que las recupere y las vuelva a practicar en el mundo real.

3.4. Espacios dramáticos hurtadianos

Si bien desde una perspectiva temática la dramaturgia hurtadiana destaca, tal como hemos visto, por perseguir un fin didáctico y socio-político haciendo uso de temas como el amor y el matrimonio, desde un punto de vista estrictamente dramático, conviene remarcar el manejo que Hurtado de Mendoza lleva a cabo de los espacios en sus obras para desarrollar la acción, debido a la estrecha relación entre ambos. Y es que, atendiendo a las tres fórmulas que, según Jean Canavaggio, existen entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII en España⁷⁹², podríamos incluir las comedias hurtadianas dentro del esquema propuesto para la comedia nueva, puesto que las piezas mendozianas también presentan una multiplicidad de acciones conectadas por relaciones antagónicas de personajes que actúan en un microcosmos complejo. Y decimos complejo porque, en

⁷⁹²Según Canavaggio, en los Siglos de Oro existían tres fórmulas distintas para tratar la acción en el teatro: la preloquista o antigua, que consistía en “una sucesión de acciones episódicas simplemente ligadas por un tema común con la consiguiente libertad de cambio de espacio”; la que desarrolla la comedia nueva, que multiplicaba una “relación bipolar antagónica de los personajes” y otorgándoles espacios que van adquiriendo complejidad; y la intermedia, “en la que la acción surge de una relación convencional” y “se desenvuelve al modo de un desfile de figuras en un espacio determinado” (González, 2005:65).

general, el espacio dramático⁷⁹³ simplemente el lugar en el que los personajes se desenvolvían y desarrollaban sus historias, sino que solía adquirir significados simbólicos que enriquecían, aún más si cabe, la obra; de manera que las piezas dramáticas no ofrecían únicamente una información superficial, sino que escondían otros valores connotativos que, si bien a fecha de hoy precisan de una labor exegética para comprenderse y a un receptor poco habituado al teatro barroco podrían pasarle desapercibidos, para un espectador del XVII no eran ningún secreto, puesto que reflejaban la cosmovisión de su época. Algo que vendría a apoyar la teoría bajtiniana del cronotopo tan perceptible en la literatura, ya que, si queremos percibir el mensaje global de su obra, no podemos desligar el espacio del tiempo, pues el contexto es vital para entender su globalidad.

Esta relación espacio-tiempo resulta evidente en la dramaturgia hurtadiana, en la que ningún mecanismo dramático se utiliza sin razón, pues todos los elementos teatrales usados se engranan perfectamente para un mismo fin: la búsqueda de la reforma de costumbres y la limpieza de imagen de un imperio decadente. Sin conocer los tiempos en los que vivió Hurtado de Mendoza y su biografía, es difícil no perderse los mensajes subyacentes en sus piezas, los cuales debieron entender sin dificultades sus contemporáneos; así como es fácil quedarse en la anécdota y en lo superficial de una comedia con la que nos podemos reír y entretener, puesto que desconocemos el valor que hace unos siglos podía tener, por ejemplo, una torre, un muro, una casa o un jardín.

A día de hoy, dichos espacios no guardan las connotaciones que en el siglo XVII, por lo que, si cometemos el error de obviar el valor que tenía un determinado lugar en los tiempos en los que fue incluido en una comedia y nos limitamos a leer o ver representada la obra con ojos modernos no podremos valorar correctamente la grandeza o la torpeza dramática de su creador, pues uno de los indicadores para medir el ingenio teatral de un dramaturgo lo encontramos en su habilidad para manejar el tiempo y el espacio (cronotopo) en su obra.

Por otra parte, respecto al espacio dramático, conviene advertir que, como en casi todo el teatro áureo, en la dramaturgia hurtadiana, los lugares vienen introducidos, principalmente, mediante referencias, es decir, a través de didascalias implícitas que aparecen integradas en los diálogos; de modo que son los propios personajes los que van indicando dónde se encuentran en cada momento.

Rosauero: En la quinta hemos entrado.

Rosauero: goza esta selva florida (MMQMA, f. 205r)

⁷⁹³En teatro diferenciamos tres espacios: el teatral, que incluye el lugar donde se lleva a cabo la representación y donde se sienta el público; el escénico, es decir, el escenario; y el dramático, que corresponde a los entornos en los que se desarrolla la ficción. A estos tres, podríamos añadir un cuarto, que fue propuesto por Pfister: el ideológico, el cual refiere al lugar y a la época en los que dramaturgo y espectador conviven, cosa que hace que compartan los mismos valores y expectativas, y que le otorguen el mismo significado a los espacios representados.

No obstante, esto no significa que Hurtado de Mendoza no haga uso de las acotaciones propiamente dichas. Pese a que son bastante lacónicas y sencillas, podemos encontrar algunas didascalias explícitas, pero, generalmente, sirven para indicar entradas y salidas de escena, la actitud con la que el personaje dice las palabras y el utensilio o las prendas que llevan los actantes.

Vanse Octavio y Floro. (LRQTUC, p.32)

Vase y salen el Conde, Octavio, don Diego, Floro y criados con espadas desnudas.

(LRQTUC, p. 32)

La poca presencia de acotaciones podría ser un indicativo de algo que es común en el teatro barroco, que es la importancia de la palabra en escena, incluso para el *atrezzo*, que muchas veces el espectador tenía que ser capaz de imaginarlo a partir de lo que le sugirieran los diálogos de los personajes. Fuerza en las palabras, en definitiva, las cuales servían tanto para contar historias entretenidas como para imaginar escenarios que fueran más allá de lo visible en las tablas, como para transmitir mensajes simbólicos a los que también contribuyeron determinados espacios.

Por último, es necesario comentar que en la dramaturgia hurtadiana encontramos una serie de espacios habituales que, como se podrá desarrollar en los siguientes epígrafes, vienen determinados por la acción que va a acaecer. Estos son el coche, la calle, la casa, el palacio y el jardín, que es el primero que nos disponemos a analizar.

3.4.1. El jardín: un oasis de libertad en medio de la opresión social barroca

En la cultura occidental, el jardín siempre ha sido un lugar reservado para el amor. Y es que solo en un espacio idílico puede aflorar un sentimiento tan noble y puro. Solo en un entorno natural como el que representa un *locus amoenus* puede florecer ese sentimiento que permite el perfeccionamiento interior y el acercamiento al bien y a Dios. De ahí que las damas, esos ángeles intermediarios entre la deidad y los humanos, esos bellos seres generadores de amor, encuentren su espacio en el jardín, un paraíso terrenal, un edén que aporta armonía, paz y tranquilidad a aquellas jóvenes ahogadas por las presiones mundanales que representan otros espacios como la casa o el palacio⁷⁹⁴.

⁷⁹⁴El concepto de jardín como edén procede de la tradición judeocristiana, la cual, basándose en el parecido, extendió la idea de que el jardín era la materialización de ese paraíso primigenio en el que Adán y Eva vivieron en perfecta armonía antes de ser expulsados.

Rosauero: se huyen en cada momento
siendo palacio un sagrado
adonde no entra el cuidado
ni se atreve el pensamiento. (MMQMA, f. 205r)

Así pues, tal como representa Hurtado de Mendoza en su dramaturgia, el jardín es el refugio en el que las damas pueden liberarse de las cadenas que rigen sus vidas, y sincerarse con una naturaleza que las comprende y compadece, y que mimetiza con su estado anímico⁷⁹⁵.

795 *General:* Siéntate al pie de esta fuente
quejosa y murmuradora. (QPSQ, vv. 901-902)

Felisbravo: Brama el mar de los aires ofendido
y estrella quiere ser y no elemento,
gime de horrores desatado el viento
aún mal de tantos montes oprimido.
Cruje la selva, el cielo embravecido
estremece el dudoso firmamento,
que no hay quien niegue un daño, un sentimiento,
una queja, una lágrima, un gemido. (QPSQ, vv. 4132-4139)

Celidaura: Que a esta quinta Celidaura
suele venir y estas flores
sus fuentes, sus ruiseñores,
su jardín, su campo y Laura
son testigos de su dolor. (QPSQ, vv. 4277-4281)

Veese un jardín y, en él, Violante en enaguas, bizarra, recostada sobre las flores y la cabeza reclinada sobre la mano, y Laura junto a ella con un instrumento. (NHADHA, f. 26v)

Floranteo: Mira este jazmín que debe
rayos de velo a tu mano,
a su candor soberano
batir banderas de nieve.
Mira encendida y cruel
de nueva aurora bañada
en tus labios deshojada
la púrpura de un clavel.
Mira la blanca azucena
dar al sol margen luciente
por la de tu hermosa frente,
playa de cristal serena.
Mira tantos ruiseñores
saludarte a quien pareces
aurora suya dos veces
por el día y por las flores.
Y en tus ojos rayo a rayo
mira el sol en luz más clara,
y flor a flor en tu cara
pura el alba y rojo el mayo.
Y porque temo que mal
mi amor tu beldad retrata, (QPSQ, vv. 1719-1740)

No obstante, dicha mimesis es recíproca. Quien se siente desconsolado, busca en este espacio natural el consuelo y salir reconfortado y más fuerte para afrontar las duras circunstancias que le esperan tras los muros del jardín que lo protegen del exterior. Por este motivo, no es casual que en el Renacimiento haya una preocupación por el cuidado de los jardines y que busquen dotarlos de equilibrio y armonía, pues precisamente es ese el mensaje que pretenden transmitir a sus visitantes⁷⁹⁶. Por tanto, podríamos decir que el jardín es un microcosmos ideal que supone un soplo de aire fresco, un soplo de vida para quienes se sienten encarcelados o sometidos en la vida real. Y quien se siente menos libre en la sociedad barroca es la mujer; de ahí que sea ella su principal habitante y la que más busque en la naturaleza su felicidad. Felicidad que las más rebeldes, es decir, las más cercanas a esas *virgo bellatrix* incontrolables, llegan incluso a buscar en espacios más abiertos como el monte, el bosque o la selva. Allí pasan las horas los personajes femeninos hurtadianos más indomables y con menos inclinación a aceptar las costumbres sociales que las someten y que les coartan su libertad. Es el caso de las princesas Fidelina de *MMQMA* o de Celidaura de *QPSQ*, siempre perdidas en los montes que son indicativos de su naturaleza indómita y bizarra.

<i>Celidaura:</i>	No he salido jamás de estos campos bellos. (<i>QPSQ</i> , vv. 4265-4266)
<i>Florindo:</i>	No sale de estos montes. (<i>MMQMA</i> , f. 198v)
<i>Dentro:</i>	Al monte, al monte, ¿qué hacemos perdida belleza tanta? (<i>MMQMA</i> , f. 202r)

Ambas princesas encuentran su paz interior en el monte; pero, muy especialmente, Fidelina, la cual huye de las paredes de palacio para evitar que la obliguen a cumplir con lo dictaminado por su padre, quien dejó escrito en su testamento que era *conditio sine qua non* que su primogénita contrajera matrimonio para subir al trono. Dicha decisión impide que pueda elegir otra opción de vida como podría ser la de la soltería o la de vivir en un estado virginal, amazónico, perpetuo. Lo vemos en las presiones que recibe de palacio, representadas por esas voces que Hurtado indica que proceden de dentro, que le recuerdan constantemente que sus escapadas a los bosques, que bien podrían simbolizar sus despreocupaciones, así como su negativa a cumplir con la voluntad de su

Cabe decir que la correspondencia entre el estado de ánimo de los personajes y la descripción del jardín podemos rastrearla en algunas comedias lopescas.

⁷⁹⁶La preocupación por el cuidado del jardín entronca con la *Biblia*, puesto que en las Sagradas Escrituras Dios otorga al ser humano la responsabilidad de labrar y cuidar el paraíso.

padre, están llevando al reino al desgobierno, por lo que debe ser responsable por una vez en la vida y escoger marido sin más dilación.

No obstante, el precio que tiene que pagar para contentar a los demás y para cumplir con lo dictado por la sociedad es tan grande, que su naturaleza dianesca se lo impide; de ahí que se pierda intencionadamente en los montes salvajes, esos que, como ella, se resisten a estar cercados por vallas que les puedan privar de la libertad que les ofrece su propia naturaleza. Así pues, los personajes dianescos de Hurtado son como esos espacios abiertos que representan los montes y selvas⁷⁹⁷, cuya “mente abierta” les lleva a resistirse, explícitamente y con espíritu de lucha, a no cumplir con las obligaciones que la sociedad decidió por ellos.

No en vano, dichos personajes bizarros también se mueven en el campo, esta vez entendido como campo de batalla.

Felisbravo: El campo quiero ver,
contar la gente de Celidaura. (*QPSQ*, vv. 4938-4939)

Felisbravo: No se consiguen las glorias
en la gala y el reposo,
que el valor infatigable
campos huella y pasa golfos. (*QPSQ*, vv. 4593-4596)

Celidaura: de gente mía
ves coronada esta selva. (*QPSQ*, vv. 5092-5093)

Claridiana: Armado el campo te vea (*QPSQ*, v. 4565)
General: bello campo de belleza airada (*QPSQ*, v. 5116)

Y es que el campo y la selva⁷⁹⁸ son los espacios idóneos para quienes saben luchar por sí mismos para defender sus intereses.

Este tipo de personajes contrastan con esos otros femeninos, también presentes en la dramaturgia hurtadiana, que, pese a que también están descontentos con el trato y las obligaciones que les adjudica la sociedad, y pese a que también buscan espacios naturales que les permitan huir, aunque sea momentáneamente, del ahogo que les genera tener que actuar en contra de su propia voluntad; no poseen la fuerza y la rebeldía suficiente como para oponerse abiertamente a lo que deciden por ellos. Nos estamos refiriendo a todas esas damas de comedia que asimilan con

797No es casual que los personajes hurtadianos cercanos a las amazonas intenten pasar el máximo tiempo posible en los lugares en los que habitaban dichas guerreras, pues esto le sirve a Hurtado de Mendoza para reforzar el carácter bizarro y dianesco de sus personajes.

798Las selvas también representan el lugar donde se viven las aventuras y, por tanto, el laberinto en el que se mueven los personajes.

Burón: Dile palacio encantado,
dile selva de aventuras. (*MMQMA*, f. 205r)

resignación su papel en la sociedad, que expresan con voz pequeña y temblorosa a sus criadas su descontento o que, cuanto más, plantean con absoluta diplomacia a sus progenitores si les han escogido correctamente marido. Es el caso, por ejemplo, de Violante de *No hay amor donde hay agravio*, que se queja de la decisión precipitada de su hermano de casarla con don Juan, o de Elvira de *Los empeños del mentir*, que intenta hacer recapacitar a don Diego de que, quizás, Teodoro y Marcelo no sean los mejores maridos. A pesar de que no están de acuerdo con las decisiones ajenas que les incumben, entienden que hay unas normas que rigen el comportamiento femenino que no pueden saltarse; de ahí que, desde la resignación, ya no la rebeldía, busquen en la *urbs*, que refleja todo ese entramado de hipocresía e intereses en detrimento de la felicidad femenina, un espacio natural, el jardín, que les suponga, aunque sea pequeño, un oasis a la opresión social del Barroco.

Como puede observarse, en la dramaturgia hurtadiana, encontramos dos esencia femeninas y dos espacios diferentes en las que representarlas y dejarlas moverse, lo cual reforzaría esa tesis inicial expuesta en la introducción a “Espacios dramáticas hurtadianos”, que defendía la vinculación entre tiempo y espacio, pues los lugares que aparecen en las comedias hurtadianas se hacen eco del *modus vivendi* del periodo en el que se escribieron; así como la dotación de valores simbólicos a los entornos en los que se desarrolla la acción y la tendencia a integrar todos los elementos dramáticos. De modo que los personajes más bizarros buscan la libertad en bosques y selvas salvajes como ellos, mientras que los más abnegados con la realidad, en el jardín. No obstante, cabe decir que con abnegación no nos estamos refiriendo a que dichos personajes acepten sin más las decisiones externas, puesto que en este grupo podemos encontrarnos a damas tracistas que buscan el modo de cumplir con su gusto, pero siempre lo harán a escondidas y jugando con las normas sociales establecidas, que nunca perderán de vista. Por tanto, muestran mayor autosujeción, que se asemeja más a esa libertad a medias que representa un jardín, cuyos muros lo dejan entreabierto y no le permiten presumir de la libertad absoluta del campo sin barreras. Sin embargo, pese a que los muros simbolizan ciertos restos de veto a la libertad, también sugieren la separación necesaria en la ciudad entre lo negativo, que se encuentra en la calle, podrida de inmundicia moral; y lo positivo, representado por la naturaleza, donde se halla lo divino. Lo bueno es lo que el jardín acoge, lo cual otorga una paz y un equilibrio a dicho lugar que potencian el ensueño⁷⁹⁹, la creatividad⁸⁰⁰ y la conexión más íntima del ser humano con su alma. Espiritualidad que la ciudad no permite y que

799Para los autores clásicos como Virgilio, Ovidio o Teócrito, el jardín, lejos de ser un lugar real, es un espacio ideal que, en los Siglos de Oro, pretende convertirse en realidad con la creación de jardines.

800De hecho, los autores barrocos luchan por poder hacerse uno privado en el que encontrar la inspiración.

impulsa la recuperación en el Barroco del tópico horaciano del *beatus ille*, que tan bien ensalzan las damas hurtadianas, que buscan su felicidad en el medio natural.

Celidaura: Soledad, no hay compañía
mayor, donde el alma yace
consigo, y en ella nace
una verdad cada día:
en esta verde armonía
miro cuan breve reposa (QPSQ, vv. 957-961)

Así pues, el jardín se convierte, tal como defendían críticos como Garrido o Lobato, en el escenario perfecto para la reflexión, principalmente, amorosa. De ello, nos dejaban constancia los pastores de las églogas o de las novelas pastoriles, los cuales vertían sus preocupaciones y penas amorosas en un *locus amoenus* como el que describían las *Bucólicas* de Virgilio o la *Arcadia* de Sannazaro⁸⁰¹. De ahí que, aferrándose a la tradición, Hurtado incluye en sus comedias diálogos sobre el amor siempre en espacios naturales que remiten a esa vinculación tradicional entre naturaleza y amor⁸⁰². Lo vemos, por ejemplo, cuando Rosauero de *MMQMA* conversa con Burón sobre su amor por Fidelina en el monte o cuando Felisbravo de *QPSQ* habla con el General sobre sus sentimientos por Celidaura por el bosque. Y es que un *locus amoenus* siempre será el escenario perfecto, ya no solo para dialogar sobre amor, sino para que florezca.

Burón: Estas son las que llamamos
selvas y bosques de amor⁸⁰³. (MMQMA, f. 202r)

No obstante, en las comedias ambientadas en la ciudad, esos bosques de amor serán sustituidos por esas zonas cercanas al Manzanares o al margen del Ebro, frondosas y repletas de

801 La Arcadia que recrean Sannazaro, Cervantes, Lope y tantos otros autores de los Siglos de Oro es aquella floresta virgen de la mitología griega, en la que reinaba la paz y la sencillez, y en la que habitaban pastores que convivían con la naturaleza en armonía.

802 La herencia que Hurtado recibe de la novela pastoril también podemos percibirla en que, en comedias como *QPSQ*, podemos encontrar a personajes conversando sobre el amor en un escenario idílico, disfrazados de pastores. No obstante, conviene advertir que la tríada amor-naturaleza-pastores podemos rastrearla mucho antes, concretamente, en el *Cantar de los Cantares*:

Hazme saber, ¡oh, amado mío!
¿Dónde apacientas hoy tu ganado?

803 En esos bosques, verbigracia, es de donde la princesa Fidelina de *MMQMA* viene enamorada de Felisardo o donde Celidaura de *QPSQ* queda absolutamente prendada de Felisbravo. Así pues, son escenarios que facilitan el triunfo de Eros.

o que, orgulloso de su labor, Burón anuncie, casi con aspavientos, a Rosauero que a las doce fue citado por Fidelina en la huerta.

Rosauero: ¿Por qué puerta
 de la quinta?
Criado: Por la guerta. (MMQMA, f. 211r)

Y es que era extremadamente difícil que una dama, que era un ser casi inaccesible, tanto por su tendencia a mostrarse desdeñosa como por la custodia y protección que su progenitor ejercía sobre ella, diese la llave o abriese la puerta de su jardín privado, el cual era anexo a su casa y amurallado, peculiaridades que hacían pensar a su padre que le ayudarían a conservar su pureza y virginidad. Esta idea hurtadiana entronca nuevamente con la tradición, que entiende el jardín como un *hortus clausus* o *conclusus*, es decir, cerrado, que cuida todo lo bello y frágil, esto es, las flores, los frutos y la mujer⁸⁰⁷.

No obstante, los muros o tapias que rodean dicho espacio no son suficientes para evitar lo que tanto temen los padres, pues, tal como refleja Lope de Vega en sus comedias, siempre habrá galanes que los salten o, como muestra Hurtado de Mendoza, damas que abran las puertas u ofrezcan llaves para entrar en esos espacios prohibidos⁸⁰⁸.

Violante: Entré
 en la cuadra y encontré
 una llave que ha servido
 al jardín cuando el amor
 nuestro, cuando nuestra fe
 logramos y hoy me fue
 para el consuelo mayor. (NHADHA, f. 39r)

Juan: Pero la puerta es aquella
 del jardín hermoso y que
 está más lozano, en fe
 de los rayos de su estrella.
 ...
 Abierta está y con la llave
 en la puerta; negligente era
 quien salió. Yo abierta,
 sin ser de nadie sentida,

807En el *Cantar de los Cantares*, se personifica a la mujer con un huerto cerrado:

Huerto cerrado eres, hermana mía, esposa mía; fuente cerrada, fuente sellada.

808Si bien los muros del jardín sirven de protección o de contención de los peligros de deshonor del exterior, también cumplen otra función: alejar a las damas del control paterno y otorgarles la libertad de acción que no poseen en la sociedad. Así pues, presenta un doble papel contradictorio al más puro estilo barroco, época de contrastes.

hallo la puerta, que ha sido
lo que mi dicha concierto.
¿Si entrare? (MMQMA, f. 210v)

Dichos errores pueden provocar confusiones de consecuencias nefastas como la que podemos ver en *No hay amor donde hay agravio*, donde la entrada sin permiso de don Juan al jardín privado de Violante provoca que un tercero los vea conversando a solas y los acuse de actos deshonorosos, pues era lo que en la época suponía la intimidad del jardín para un hombre y una mujer. Para subsanar el error cometido y recuperar su honra, Violante es obligada a casarse con don Juan, algo que, tal como propone la joven, podría haberse evitado, pues, que el encuentro se produjera en su jardín privado y no en las rejas de su casa que daban a la calle y hubiesen hecho pública esa cita a solas, hubiera permitido encontrar otra solución que no hubiera condenado a Violante a contraer matrimonio de por vida con quien no es de su gusto y ha profanado su templo sin ser invitado⁸⁰⁹. No obstante, dichos argumentos no son lo suficientemente válidos para su hermano y Violante acabará pagando el atrevimiento de un tercero.

Hasta el momento, hemos podido observar que en la dramaturgia hurtadiana el jardín cumple diversas funciones, pues es espacio de soledad, de reflexión, de refugio, de amor (tanto de flechazo como de correspondencia amorosa o de robo⁸¹⁰) y de libertad. Sin embargo, todavía no hemos mencionado otra de las que el poeta dramático cántabro le otorga en sus comedias: la de lugar en el que se gestan los celos, función que también vemos trabajada en algunas comedias calderonianas como *El mayor encanto*, donde los celos se apoderan de Arsidas, tras ver de cerca desde el jardín de Circe, el encuentro entre Circe y Ulises. Dicha escena recuerda clamorosamente a esa otra de *No hay amor donde hay agravio* en la que Celia, escondida en el jardín de Violante, ve cómo conversan a solas su amado don Juan y Violante, y enloquece de achares. Locura que juega en

809 Los galanes invitados no suelen ser cazados *in fraganti*, puesto que los horarios de visita son concertados por la dama que controla los tiempos. Además, como dice Clarín de *No hay amor donde hay agravio* sobre Enrique, sus apariciones suelen ser fugaces.

Clarín: Más allá un hombre parece.
Si del jardín ha salido,
fantasma o demonio ha sido. (f. 212r)

Sin embargo, los otros, que utilizan el factor sorpresa, suelen ser sorprendidos, como le sucede a don Juan.

Celia: ¿Don Juan en este jardín?
Pisando de él va las flores (f. 210r)

810 Con robo nos estamos refiriendo a esas escenas en las que un galán consigue a una dama por el simple hecho de haber sido visto a solas con ellas, pese a no haber sido citado por la joven.

su contra, puesto que la lleva a mover fichas con las que tanto ella como su prima saldrán perjudicadas.

Por último, respecto a los usos del jardín en las piezas dramáticas de Hurtado, conviene advertir que, aunque no es lo más habitual, en alguna ocasión puede funcionar como espacio de lucha por amor, uso que también podemos observar en Calderón. Sin embargo, tal como hemos dicho, no es lo más común, de ahí que, incluso, los propios personajes hagan este tipo de comentarios en dichas situaciones:

Claridoro: En el jardín
 ¡Espadas! Que desvarío (*QPSQ*, vv. 2510-2511)

En definitiva, podemos concluir que las funciones que Hurtado de Mendoza otorga a los espacios naturales utilizados en sus comedias no distan demasiado de los establecidos por la tradición. Asimismo, como es habitual en el teatro, los pone al servicio de la acción, por lo que no serán simplemente el marco, como podría ser cualquier otro, en el que hacer que sucedan historias, sino que guardan dobles sentidos, valores simbólicos y connotativos que enriquecen y potencian el significado de los movimientos de los personajes o, incluso, del carácter de los actantes. Y, para acabar, conviene destacar que la presencia del jardín y de espacios abiertos como el monte, el bosque o las selvas, se da, principalmente, en las comedias pertenecientes a la primera etapa dramática hurtadiana, es decir, en *No hay amor donde hay agravio*, *Más merece quien más ama* y *Querer por solo querer*; puesto que, en la segunda etapa, se tiene preferencia por espacios más urbanos como podrían ser la calle y las casas, lugares que también serán analizados en “Espacios dramáticos hurtadianos”.

3.4.2. El palacio: un escenario de intrigas

Dejando a un lado el jardín, otro de los espacios que tiene una fuerte presencia en la dramaturgia hurtadiana es el palacio.

Rosauero: Aguarda, ¿qué quinta es esta?
 ¿Qué palacio fabricado
 altamente y dedicado
 al honor de esta floresta?
Rosauero: ¿Si es de aquella soberana
 ninfa el albergue? (*MMQMA*)

Como podemos observar, se presenta como el lugar donde habitan los monarcas y su cohorte, por tanto, es un espacio que inspira grandeza y respeto, puesto que es donde residen las

máximas autoridades del reino. No obstante, no todas. Si bien fue construido para ello, no todos los soberanos se sienten cómodos en ese entorno. Concretamente, nos estamos refiriendo a las mujeres, ya sean princesas o reinas, que, como Fidelina de *MMQMA*, entienden el palacio, más que como una residencia envidiable, como una cárcel que las obliga a cumplir con cometidos que atentan contra su dignidad y libertad, como puede ser tener que contraer matrimonio con cualquiera para poder subir al trono y a reina, ya que una mujer, pese a ser la heredera, no podía gobernar sola por su sexo. Si bien Fidelina muestra metafóricamente el palacio como una cárcel, con el personaje de Claridiana de *QPSQ*, ese símil se materializa. Y es que su padre ha encantado el palacio y a su hija, de manera que la joven permanecerá encerrada, sin libertad de movimiento ni de decisión, hasta que un joven sabio y fuerte logre desencantarla. Y todo porque el viejo rey entendía que cualquiera no podía acceder al trono y no confiaba en que su hija escogiera bien marido, lo cual implicaba anteponer la responsabilidad real al gusto personal. De ahí que algunas damas nobles hurtadianas expresen desde la desesperación que ojalá hubieran nacido villanas y libres, o que aquellas más bizarras que pueden, huyan de palacio y pasen gran parte de su tiempo en la naturaleza.

No obstante, por mucho que se rehuyan, las obligaciones acaban llamando a la puerta, las cuales se recuerdan cada vez que la acción se traslada a palacio.

En *MMQMA*, por ejemplo, los infantes Rugero y Florindo presionan a Felisbella para que convenza a su hermana de que debe cumplir de una vez con la voluntad de su padre, y aprietan a Fidelina para que se apresure a escoger marido, y en *QPSQ*, Floranteo recuerda a Claridiana que, una vez desencantada, tiene que contraer matrimonio. Por tanto, el palacio es el lugar en el que, por decirlo de algún modo, se desarrollan las presiones e, incluso, las amenazas. Lo vemos a través del personaje de Fidelina que, cada vez que vuelve del campo a palacio, tiene que oír cómo los infantes le advierten que, si no toma pronto esposo, será su hermana, aun siendo menor, quien tome las riendas del reino. Asimismo, es entre las paredes de palacio donde se le recrimina su actitud desdeñosa y soberbia con los hombres, así como donde el pintor que le muestra retratos de jóvenes casaderos, le recuerda que envejecerá y entonces su rebeldía no le habrá servido más que para haber perdido el tiempo.

Así pues, el palacio es sinónimo de recordatorio de obligaciones, de palabras no siempre agradables y de conminaciones, al menos, para el sexo femenino. Sin embargo, para los hombres, no implica tantas coacciones, pues, lejos de cortarles las alas de la libertad, se las brinda; esto es, que los reyes, en la dramaturgia hurtadiana, siempre se mueven por palacio para ejercer su función mandataria y para ofrecer una imagen de grandeza. De ahí que en *QPSQ*, el General lleve al Cautivo preso al palacio, donde se encuentra el gran Felisbravo; o que en *NCND*, pese a que no se mencione explícitamente, se aluda al palacio o a la corte como el lugar donde el rey toma las

decisiones importantes que afectan al reino. En esa escena de *NCND* a la que estamos refiriéndonos, el rey Alfonso nombra privado a don Juan y jubila a don Blasco de Alagón, pese a ser el candidato preferido a valido de la mayor parte de la corte.

Como podemos observar, a pesar de tomar una decisión contraria a la de la mayoría, nadie objeta sus nombramientos y actúa desde la libertad que le otorga su cargo, la cual no poseían los personajes femeninos nombrados anteriormente.

Por otra parte, y relacionado con las decisiones monárquicas, conviene advertir otra función que Hurtado adjudica al palacio en su dramaturgia: la de escenario de intrigas palaciegas, murmuraciones e, incluso, traiciones por poder.

Teniendo en cuenta que los espacios guardan connotaciones significativas en Hurtado de Mendoza y que su obra esconde un fin moralizador y reformista de índole olivaresiano, esta función cobra vital importancia. Y es que no es ninguna casualidad que las conspiraciones por poder o medra social se gesten allí o que sea un lugar en el que, como informan algunos personajes hurtadianos, abunden las víboras de cuya lengua viperina chorrean chismes y, en muchos casos, mentiras envenenadas, cuya ponzoña se cobra, en ocasiones, víctimas, más o menos, inocentes. Evidencian ese comportamiento tóxico los cortesanos o Lupercio de *NCND* o los infantes de *MMQMA*, para quienes lo más importante es el poder, aunque ello implique romper una relación fraternal como la de Fidelina y Felisbella, quienes llegarán a alzarse en armas.

Si bien el motivo real del alzamiento serán los celos, lo cierto es que Felisbella se encontrará usurpándole el trono a su hermana, y todo ello por culpa de los tejemanejes de Rugero y Florindo, quienes movidos por el interés habrán ideado tal crueldad en palacio. Lugar donde incluso llegará en alguna ocasión, concretamente en *MMQMA*, a darse el enfrentamiento corporal, lo cual extraña a la princesa Fidelina, la cual entendía que la residencia del soberano no era precisamente el espacio idóneo para trifulcas.

Princesa: ¿En palacio
 espadas? (f. 208r)

Es evidente, pues, que Hurtado de Mendoza convierte el palacio en uno de los lugares que le servirán para reflejar la realidad del siglo XVII, así como para criticar la devaluación de la nobleza, que, pese a vivir en un escenario que implica responsabilidad y buen hacer, que bien ejercen los reyes en las comedias hurtadianas, se mueve por interés. Así pues, el palacio resulta en su mayor parte un espacio plagado de gente interesada, de mentiras y de crueldades, que deberían erradicarse de la realidad se se desea mejorar la situación que atraviesa el reino de Felipe IV.

En definitiva, con Hurtado aconseja una vuelta atrás y una recuperación de los valores de antaño, los cuales vienen ejemplificados en la ficción por monarcas como Alfonso de *Ni callarlo ni decirlo*.

3.4.3. Otros lugares urbanos: la calle, la casa y el coche

Si en “El palacio: un escenario de intrigas” ya veíamos que el palacio o la corte, habitado por nobles educados en el refinamiento y en la virtud, se había convertido en nuevo hábitat de las mentiras, ¿qué será de la calle frecuentada por villanos a los que ni tan siquiera le suenan los valores cortesanos!

Como no era difícil de adivinar, en la calle, más que en ningún otro sitio, los embustes campan a sus anchas y se multiplican día a día, debido a la presencia, ya no solo de rufianes o villanos como los bravos que entran en contienda contra don Diego Tello en *Los empeños del mentir*, sino que también de los nuevos ricos o hidalgos empobrecidos que buscarán en la calle, mediante la mentira, el modo por el que trepar socialmente y/o mejorar económicamente. Así pues, dicho espacio, lejos de ser un lugar de confianza y de tranquilidad, es un escenario de inseguridad y de desconfianza. Y es que, como parte de ese mundanal ruido al que pertenece la ciudad, la calle engloba lo negativo del mundo, eso que destierran los espacios naturales idílicos ya referidos a lo largo de “Espacios dramáticos hurtadianos”.

Lo material, la medra social y aparentar es lo que importa e impera en las calles, donde todo el mundo sale a vender su mejor imagen por intereses muy diversos. Tal como muestra Hurtado en sus comedias, en las rúas encontramos, por ejemplo, personas soberbias y extremadamente preocupadas por su apariencia como don Julián de *Cada loco con su tema*, que busca alardear de su riqueza, quizás, porque no puede de nobleza; o a personajes como Teodoro y Marcelo de *Los empeños del mentir*, que siempre andan buscando la ocasión de engañar a alguien que les permita una mejora económico-social.

Como puede observarse, la sinceridad y el comportamiento moral virtuoso brillan por su ausencia en las calles, donde mayoritariamente encontramos peleas, engaños, trampas, disfraces, máscaras y falsas apariencias, que indican que la mejor manera de afrontar la vida en esos espacios es con desconfianza, a no ser que a uno no le importe ser engañado, utilizado y ridiculizado, como ejemplificará don Diego de *Los empeños del mentir*.

No obstante, esta no es la única función que Hurtado otorgará a las calles en su dramaturgia. Si bien, en términos generales, sí que es cierto que será un lugar que le servirá para poner en evidencia la hipocresía, así como los peligros sociales, no es menos certero que también lo usará

para reflejar el amor urbano, más conocido como galanteo. Sin embargo, en estos casos, no hablará de calles en general, sino que remitirá a dos en concreto: Prado y Mayor, las zonas de cortejo por excelencia en el Madrid del siglo XVII. Solo en estos lugares recreará escenas de conquista amorosa en la *urbs*, y es que eran los espacios dedicados a ello en la realidad en la que se gesta su dramaturgia.

Aun así, el hecho de que en unas zonas concretas de la rúa se trate el amor, no quiere decir que se abandone la idea de la hipocresía en la calle. De hecho, sucede todo lo contrario, ya que a Hurtado le servirá para hacer hincapié en la falsedad que la sociedad vende al exterior. Y es que el galanteo no es más que un desfile de falsedad, pues no refleja un amor puro, virtuoso, paciente y sincero como el profesado en el jardín; sino que, por el contrario, refleja un sentimiento más carnal e interesado, ya que, cual ganado, tanto galanes como damas pasean con sus mejores galas, afeites y carruajes o caballos por dichos escenarios, con el fin de llamar la atención y ofrecer una imagen, real o fingida, generalmente para extraer algún provecho.

Vemos referencias a este tipo de salidas a la calle en casi todas las piezas hurtadianas: en *Cada loco con su tema*, a través de Isabel, Leonor y la tía, que, desde su llegada a Madrid de las Indias, están entusiasmadas con la idea de pasear por Prado y Mayor; en *Celos sin saber de quién*, donde se mencionan los corrillos de jóvenes galanes por las calles de Madrid; en *El marido hace mujer*, donde los personajes de Leonor y Juana explican la costumbre de cortejo madrileña por excelencia; o *Los riesgos que tiene un coche*, donde se relatan galanteos, así como la utilidad del coche para ello. Y es que el coche se convierte en un espacio más dentro de la comedia, que cumple diversas funciones. Por un lado, sirve para hacer ostentación, algo que les es útil a aquellos indianos ricos que buscan a una joven casadera que les pueda ofrecer, mediante el matrimonio, el estatus social que el dinero todavía no pudo. Y, por otro lado, también cumpliría la doble y contradictoria funcionalidad del jardín para las damas. Y es que, si bien los *pater familias* entienden que puede ser un arma de protección, ya que permite que las jóvenes puedan pasear por zonas de cortejo sin que los galanes se les acerquen y atenten contra su honra, también es cierto que puede ocasionar el efecto contrario, es decir, puede servir como refugio para que galanes y damas puedan vivir momentos de intimidad. Por tanto, lejos de proteger, contribuirían a actos deshonestos o deshonorosos, pues, fácilmente, una dama podría aprovechar el paseo para invitar a su amado al interior de su carruaje, así como cualquier galán descortés o aprovechado podría subir al coche sin permiso y poner en riesgo el honor familiar de la dama.

Todas estas funciones del coche son descritas en *Los riesgos que tiene un coche* a través de los personajes de los hermanos Octavio y Gerarda. Octavio representaría al joven indiano que se compra un coche para que su amada entienda que sus riquezas pueden ofrecerle la comodidad que

tanto se desea en la época, así como al responsable de la dignidad femenina de su casa, que permite a su hermana Gerarda pasear por la calles de Madrid siempre y cuando sea en coche. Asimismo, Gerarda será el vivo ejemplo de los riesgos de pasear en carroza, pues la incursión de un joven en su carruaje determinará que tenga que renunciar a su amado y casarse con el intruso para no perder su honra y honor familiar.

Por último, en este capítulo dedicado a los espacios urbanos, es imprescindible añadir la casa, que, debido a sus similitudes, en muchos aspectos, con el palacio, podría considerarse “la corte de los hidalgos”. Como el palacio para las princesas de *QPSQ* o de *MMQMA*, la casa es el lugar que supone para las damas encierro y sometimiento a las normas masculinas, ya sean del padre (Hernán en *Cada loco con su tema* o Pedro de *Celos sin saber de quién*) o hermano (Octavio de *Los riesgos que tiene un coche* o Diego de *Los empeños del mentir*), ya sean del marido (Juan de *No hay amor donde hay agravio* o Sancho de *El marido hace mujer*).

Y es que, así como en la corte se dictan sentencias, se escriben leyes y se arreglan matrimonios, en la casa es donde los hidalgos convienen conciertos matrimoniales⁸¹¹ e imponen reglas de comportamiento que, si se quebrantan, pueden convertir dicho lugar en el hogar del pánico⁸¹². Por tanto, la vivienda familiar, lejos de ser sinónimo de libertad, supone restricciones, encarcelamiento involuntario y control desmedido, algo de lo que muchas jóvenes anhelan escapar.

En conclusión, la casa y la calle son espacios que aparecen principalmente en aquellas comedias mendozianas del segundo periodo, de ambiente más urbano, que muestran en un rango social más bajo y devaluado lo que el palacio y el jardín en las piezas dramáticas de la primera etapa dramática hurtadiana. Amor, control, ambición, hipocresía, miedos, intereses... Todas estas palabras pueden verse representadas en los diferentes espacios mendozianos, aunque no en todos por igual, puesto que cada lugar se reserva el desarrollo de una determinada temática; del mismo modo que la clase social actante, determinará el escenario de su acción. No obstante, pese a dichas diferencias, hay una serie de puntos en común y una serie de recurrencias que permiten establecer generalidades, como por ejemplo que los espacios abiertos significan libertad y los cerrados, opresión; que los espacios naturales son propicios para el amor, mientras que los artificiales persiguen intereses sociales o económicos; o que, en última instancia, todos los lugares escogidos por Hurtado para que sus personajes actúen, sin excepción, persiguen recordarle al espectador su función primigenia, así como remarcarle los errores que allí se cometen y que deben subsanarse.

811 En una casa, Lope y Pedro de *Celos sin saber de quién* pactan el matrimonio de sus hijos.

812 Sancho de *El marido hace mujer* explicará a Juana las reglas de comportamiento que deberá seguir y, más tarde, cuando no las cumpla, la perseguirá con ojos ardientes de ira para matarla. Y todo ello se desarrollará en casa del matrimonio.

Por tanto, de todas estas consideraciones finales, podríamos aventurarnos a afirmar que Hurtado de Mendoza escribe sus obras desde una perspectiva integradora de los recursos teatrales, pues, tal como hemos podido comprobar, pone al servicio de su propósito todos los elementos dramáticos utilizados para la composición de sus piezas, con el fin de conseguir el máximo efecto en el espectador, y lo más importante, sin hacérselo evidente.

3.5. El humor en el teatro hurtadiano: una mezcla de criados graciosos y de personajes ingenuo-ridículos con tintes pre-figuronescos

Si hay un ingrediente esencial en la comedia ese es el humor, ya que el propósito principal de dicho subgénero dramático no es otro que el de despertar las risas en el espectador.

En la comedia nueva lopesca, el tipo encargado de esta labor es el gracioso⁸¹³, esto es, el criado del galán enamorado que, leal a su señor, lo acompaña incansablemente por los sinuosos altibajos de la vida y del amor, y que, con sus chanzas, consigue destensar los momentos álgidos de tensión dramática en la comedia. Y es que solo un personaje como él, perteneciente a un rango social bajo de la sociedad, cuyas preocupaciones traspasan la no correspondencia amorosa y cuyo concepto del amor es menos elevado que el que tienen los nobles caballeros, será capaz de restar importancia a aquellas situaciones en las que a sus amos, exageradamente, se les va la vida.

Lo vemos en la inmensa mayoría de criados hurtadianos, los cuales bromean cuando sus señores se muestran enfermos de amor y extremadamente afectados, ya sea por el desdén de sus amadas, ya sea por la dificultad de conseguir su mano. En estos casos, los prácticos criados, como Bernardo de *Cada loco con su tema*, intentan que sus amos banalicen sus sentimientos y preocupaciones mediante comentarios muchas veces misóginos o haciéndoles ver, a través de chascarrillos, que hay cosas más importantes en el mundo que una mujer desdeñosa o inalcanzable, cuando no les buscan métodos con los que remediar su desesperación. Cabe decir que sus industrias no siempre son moralmente aceptables; no obstante, el criado puede permitirse desatender los conceptos morales imperantes en la época, puesto que no ha sido educado en dichos valores y su decoro le otorga total libertad para comportarse sin miramientos de galán, así como para hablar sin tapujos y sin la necesidad de utilizar un lenguaje elevado.

813Pese a que en el Renacimiento podemos encontrar en autores como Juan del Encina o Lope de Rueda, personajes rústicos cuyo cometido es despertar la risa (el bobo o simple), no es hasta 1596 que no aparece o, mejor dicho, se fija la figura del gracioso, gracias al personaje de Tristán de *La francesilla* de Lope de Vega. Dicho actante ha sido considerado por la crítica el primer gracioso.

Por todo ello, el gracioso se considera el contrapunto del galán, pues, si el caballero y la dama se profesan un amor noble y puro, por su parte, el gracioso reflejará, tal como vemos a partir de Gonzalo y Juana de *Los riesgos que tiene un coche* o de Clarín y Laura de *No hay amor donde hay agravio*, un amor villano, pasional, irrespetuoso e, incluso, interesado, el cual aparece justo después de momentos de máximo dramatismo de “la pareja seria” de la comedia. Por tanto, irrumpen cuando la escena se encuentra en un momento de tensión que precisa rebajarse y relajar al espectador, al cual la aparición del gracioso le sacará una sonrisa que le permitirá retomar inmediatamente después la historia principal.

Así pues, el humor del gracioso es un humor buscado, es decir, que dicho tipo dramático es plenamente consciente de su función, la cual también incluye mostrarse cómplice con el espectador, al cual guiará e involucrará constantemente en la comedia, ya sea a partir de las exhortaciones iniciales en las que le clama atención, ya sea en los apartes a lo largo de la pieza, que suponen anticipaciones o críticas que quedan entre el personaje y el espectador, o en las despedidas del final de la comedia, cuando el criado concluye con agradecimientos la obra⁸¹⁴.

No obstante, esto no es suficiente para ganarse la simpatía del auditorio. Para ello, como es habitual en el teatro barroco, Hurtado dota a sus gracioso de otras cualidades como desparpajo, ruda locuacidad, simpleza, cobardía y tendencia al equívoco, para que en esencia resulten seres simpáticos e irrisorios para el público. Quizás, de esta enumeración, los graciosos hurtadianos más fieles al modelo lopesco destacan principalmente por las dos últimas características enumeradas, pues son una constante en su configuración. Lo vemos, por ejemplo, en Clarín de *No hay amor donde hay agravio*, el cual expresa abiertamente su miedo a las represalias de ser descubierto cuando su amo le ordena vigilar el jardín de Violante; en Burón de *Más merece quien más ama* cuando se ve envuelto en afrentas con espadas alzadas; o en Rifaloro⁸¹⁵ de *Querer por solo querer* cuando es capturado y amenazado por Celidaura. En todos esos momentos, sus expresiones temerosas contribuyen al humor, así como a despertar la simpatía y a crear un vínculo de complicidad con el espectador.

814Es conveniente remarcar que, en Hurtado, las exhortaciones iniciales no aparecen, por lo que esas llamadas al auditorio y esa búsqueda de complicidad se dan principalmente en los apartes y, aunque no en todas, al final de algunas comedias. Y decimos que no en todas porque, en algunos casos, el encargado de cerrar la pieza no es el gracioso *stricto sensu*, sino que el personaje ridículo que, sin saberlo, contribuyó al humor de la obra. Indicativo, pues, de que el papel de dicho actante, pese a no presentarse como tal, es cómico.

815El nombre de Rifaloro podría proceder del siguiente proverbio toscano: *Tu hai le cervella a rimpedulare cioè a racciabattare como si fanno le calze quando si rifa loro, o rattoppano li peduli, cioè gli scappini*.

Sin embargo, estas no son las únicas peculiaridades de los graciosos hurtadianos. Como hemos podido comprobar, aun los temores y riesgos que podían correr los graciosos mendozianos, nunca traicionan ni desobedecen a sus amos, por lo que la lealtad es otra de sus cualidades remarcables, algo que comparten con los criados lopescos.

Si bien los graciosos lopescos y hurtadianos presentan varios puntos en común, no todo son coincidencias, puesto que Hurtado hace que sus criados varíen ligeramente respecto a los primigenios del maestro en varios aspectos. En primer lugar, los graciosos hurtadianos no son tan tracistas ni ingeniosos como los propuestos por Lope, ya que son más bien pasivos, es decir, que acatan el reclamo de ayuda de sus amos para llevar a cabo industrias, pero casi nunca las idean. Es más, en ocasiones, incluso las cuestionan, de modo que el criado ya no es un tipo que no se rebela; no obstante, su rebeldía se reduce a una simple comunicación de su disgusto, que acaba en desistimiento y en colaboración sin límites para cubrir las necesidades de su amo. Son los casos de Gonzalo de *Los riesgos que tiene un coche*, que, pese a expresar su desacuerdo con la idea de tener que hacer de cochero para facilitar encuentros entre don Alonso y doña Gerarda, acaba desempeñando dicho oficio; o de Bernardo de *Cada loco con su tema*, que, a pesar de no gustarle la tía de Isabel, la corteja y la distrae para favorecer el amor entre Juan y la joven.

Otra diferencia importante entre el gracioso clásico y el hurtadiano es que, si el primero no busca el ascenso, el segundo, quizás con la intención de reflejar la realidad social, puede presentar ínfulas de medra social. Lo vemos en Clarín de *No hay amor donde hay agravio* que se plantea ir a Madrid a hacer fortuna, o en Rifaloro de *Querer por solo querer*, que llega a enfrentarse a los gigantes situados en la puerta del palacio encantado de Claridiana para ver si los vence y logra inscribirse en el libro de los reyes.

Como podemos comprobar, no todos los graciosos hurtadianos se limitan a ser los clásicos contadores de chistes, oidores de las preocupaciones de sus amos, mediadores de amores⁸¹⁶ y contrapuntos del galán. Si bien podemos identificarlos, por poner algunos ejemplos en Morón e Inés de *El marido hace mujer*, en Clorinda de *MMQMA*, en Teresa de *Los empeños del mentir*, en Fabio, Teodora, Juana y Hernando de *Los riesgos que tiene un coche*; en Marcela, Leonardo y Celia de *Celos sin saber de quién* o, incluso, en criados secundarios a los que Hurtado ni tan siquiera les da un nombre, su presencia es ínfima, así como insignificante es su importancia. Y es que los graciosos que cobran protagonismo y que son los verdaderos generadores del humor mendoziano son aquellos que no cumplen a pies juntillas con el prototipo primigenio de Lope, es decir, aquellos que como

816Dicha tarea implica hacer llegar billetes a los enamorados y vigilar que nadie vea o interrumpa sus encuentros.

Clarín de *NHADHA*, Rifaloro de *QPSQ*, Bernardo de *CLCST* o Gonzalo de *LRQTUC* presentan las variaciones expuestas anteriormente y que, además, tienen un punto crítico e irónico.

Críticas enmascaradas y en tono humorístico, que le sirven a Hurtado para decir verdades que, si no fueran disfrazadas de humor, podrían resultar hirientes, y que persiguen calar en el espectador sin que apenas note que, incluso, él mismo puede ser el destinatario de los ataques verbales “esputados” por los criados.

Arremetidas contra la hipocresía, contra la devaluación moral de la sociedad y contra la corrupción, entre otras, que otorgan al humor hurtadiano un cierto aire lucianesco⁸¹⁷ al que habría que sumar un fin moralizador o, mejor dicho, didáctico-reformista. Y es que, si, como apunta Evangelina Rodríguez, Luciano de Samosata, ya en el siglo II, utilizaba la risa para combatir lacras sociales como la necesidad, la corrupción o la charlatanería, Hurtado de Mendoza, en una línea similar, hace uso de algunos de sus personajes cómicos para poner en solfa aquellos comportamientos ridículos y erradicables de la sociedad; puesto que, en la realidad, aunque el espectador no se haya dado cuenta hasta el momento, dichos actos resultan tan irrisorios como en el escenario. Por tanto, la estrategia mendoziana para el cambio social es poner el espectador frente a lo ridículo de su actividad diaria y de su entorno, a través de la ficción y del distanciamiento que ofrece el escenario, para que los voltee.

Dicho esto, cabe apuntar que de este segundo propósito del humor, mucho más profundo, no se encargan los criados al uso; sino que otros personajes que, pese a que no tienen intención de hacer reír y pese a que actúan simplemente acorde a su forma de ser y de pensamiento, resultan risibles. Nos estamos refiriendo a las “figuras” o “pre-figurones” que ridiculizan ciertos comportamientos habituales en la sociedad barroca, con los que disiente Hurtado de Mendoza⁸¹⁸. Si

817El sirio Luciano de Samosata, del cual, muy seguramente, bebe el autor de *Los empeños del mentir* y del cual también se nutrieron personajes importantes e influyentes en la vida y obra de Mendoza como Cervantes (*Coloquio de los perros*) o Quevedo, le dio al humor una función distinta a la que siempre había tenido, pues, a su tarea de conseguir entretener y hacer amena una obra, le suma la de combatir lacras sociales. Con este propósito o en ese sentido, junto al que proporciona el tópico de *turpitud et deformitas*, Hurtado de Mendoza inserta figuras en algunas de sus comedias, pues sus figuras encarnan un determinado tipo social, el cual representa una actitud cuestionable o censurable, motivo por el que se presentan feas, en el sentido de que desentonan con las reglas, y ridículas, lo cual provoca la risa del espectador. De este modo, Hurtado consigue llevar a cabo una crítica moralizadora amable, lo cual era fundamental que fuera así, ya que los dramaturgos de corte debían ir con cautela a la hora de atacar o de poner en entredicho a ciertos sectores sociales si no querían sufrir represalias.

818Tradicionalmente, se ha hecho una distinción entre los términos *figura* y *figurón*. Con el vocablo *figura*, se hace referencia a aquel personaje de la corte que tiene una manía que afecta a su aspecto, habla o comportamiento; mientras que con la palabra *figurón*, se refiere a quien, no perteneciendo al ámbito cortesano, aspira a ser uno de sus miembros. Para eso, imita sus comportamientos y adopta aires de grandeza que le hacen resultar ridículo.

bien es cierto que en algún caso podemos encontrarnos a algún gracioso que puede resultar ridículo y ejemplo de escarmiento o, en otras palabras, de conducta no imitable o no aconsejable, como norma general, no son los encargados de dicha tarea⁸¹⁹, la cual queda reservada a esas “figurillas” que mencionábamos antes.

Sin embargo, cabe decir que la inclusión de personajes ridículos en las comedias implica el desarrollo de una nueva función en el criado: remarcar y hacer ver al espectador más despistado o menos avezado, la ridiculez del comportamiento de las “figurillas” a través de sus comentarios.

Respecto a este segundo personaje cómico, conviene advertir que suele representarlo un galán torpe, por tanto, sería otra especie de contrapunto del galán al uso distinto al que representa el gracioso. Por decirlo de algún modo, tendríamos al galán prototípico, al contrapunto cómico y bajo, representado por el gracioso, cuyo fin principal es despertar risas primarias, basadas en su naturalidad, descaro e impulsividad, así como reflejar la sabiduría popular; y al contrapunto cómico e intermedio, representado por un nuevo tipo social de los Siglos de Oro: tanto los nuevos ricos como los hidalgos empobrecidos, que serían esas figuras, figurillas o pre-figurones, cuyo humor es más elaborado, ya que esconden segundas intenciones dramáticas, como corregir defectos sociales y aleccionar con su mal ejemplo.

No obstante, antes de esta definición que aquí proponemos sobre los personajes ridículos utilizados en la dramaturgia hurtadiana, encontramos muchas otras acepciones del término *figurón* en el teatro en general. Cabe destacar la propuesta del hispanista galo Frédéric Serralta, el cual sitúa la aparición de dicho tipo dramático entre 1606 y 1620, y lo define como la exageración del galán suelto obstructor de la pareja de enamorados; o la de la gran especialista en la temática del figurón Olga Fernández, la cual considera al mencionado personaje ridículo un antigalán o una hipercaracterización de la figura del galán o caballero, que se caracteriza por su torpeza en el galanteo, por su reivindicación constante de una nobleza y limpieza de sangre que no tiene, por su vana presunción de hidalguía, por su forma pretenciosa al hablar, por su inadecuada forma de vestir, por su cobardía y falta de compostura, por su fealdad, por sus cuidados femeniles y por ser un pisaverde atildado; en definitiva, por ser un personaje extravagante que involuntariamente resulta ridículo tanto por su aspecto físico como psicológico, y que lo convierten en un foco de burlas y de

⁸¹⁹Resulta ridículo que Rifaloro levante las armas y que se enfrente a gigantes con la única pretensión de llegar a ser nombrado rey por el simple hecho de vencer la batalla.

Con esta escena, que bien debió despertar las risas de los espectadores, a los cuales, muy seguramente, les pudo parecer atrevida, inviable y ridícula la determinación de Rifaloro, Hurtado pretende que el auditorio extrapole el contenido de la ficción a la realidad y que sea capaz de ver igual de ridículo que haya gente que pretenda ascender socialmente simplemente por casarse con miembros de la nobleza o por comprar títulos. Si en escena vemos claramente que la actitud de Rifaloro es de necios, lo mismo podremos pensar cuando veamos en la realidad quienes sin tener sangre noble aspiran a formar parte de la nobleza por medios cuestionables.

críticas de los defectos humanos y comportamientos sociales negativos que encarna, lo cual, aunque generalmente solía despertar la risa en el espectador, en algunos casos, puede despertar la compasión.

Si bien algunos críticos como Serralta han rastreado los primeros personajes protofiguronescos en comedias lopescas como *El ausente en el lugar*⁸²⁰, compuesta entre 1604 y 1612 (Di Pinto, 2007:100), o *Los hidalgos de la aldea*⁸²¹, fechable entre 1608 y 1611 (Serralta, 2003:827), cabe decir que los orígenes o el germen de dichos personajes debemos buscarlos un tanto antes y en un género dentro del teatro menor como es el entremés, el cual presentaba de forma desenfadada la sociedad de la época aceptando el caos que le era inherente⁸²². No obstante, de todos los tipos de entremeses, cabe destacar que el que más contribuye a la aparición del figurón es el entremés de figuras, subgénero entremesil que, mediante una estructura de desfile, recrea el juicio de una serie de figuras ridículas y satíricas que se presentan ante un juez para que los examine.

Entre las piezas destacables de este subgénero dramático cabe mencionar *Hospital de los necios hecho por uno de ellos que sanó por milagro* de Luis Hurtado de Toledo (1580), en el que un falso valiente se viste por encima de sus medios; *Hospital de los podridos*, atribuido a Cervantes, en el que se presenta a un personaje satírico ante el que desfilan entes estrambóticos que encarnan

820Elena Di Pinto recoge en su artículo “Galería de retratos: figura, figurilla y figurón” la definición que Lope de Vega incluye en su comedia del término *figura*:

Todo hombre cuya persona
tiene alguna garatusa,
o cara que no se usa,
o habla que no se entona;
todo hombre cuyo vestido
es flojo o amañecado,
todo espetado o mirlado,
todo efetero o fruncido;
todo mal cuello o cintura,
todo criminal bigote,
todo bestia que anda al trote
es en la Corte figura.

(Di Pinto, 2007:100)

821Hay diferentes opiniones respecto a la fecha de composición de *Los hidalgos de la aldea*. El investigador Víctor García Ruiz propone el año 1618 como fecha de escritura.

822La época de esplendor del entremés engloba de la segunda mitad del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII.

vicios madrileños (Asensio, 1971:119); o *Miser Palomo*⁸²³ y *Doctor Dieta*⁸²⁴ de Antonio Hurtado de Mendoza, que ponen en solfa diferentes tipos de la corte con el fin de criticarlos.

Tomando como modelo a los personajes caricaturescos y cómicos de las piezas mencionadas, especialmente los cervantinos y los propios⁸²⁵, así como las figuras perfiladas en *La vida de la Corte*⁸²⁶ de Quevedo, personalidad muy influyente en Hurtado de Mendoza, el dramaturgo cántabro, partiendo de la realidad cotidiana, crea una serie de personajes inintencionadamente ridículos y criticables, o que no despiertan las ganas de imitarlos, en sus comedias mayores⁸²⁷; de modo que, de alguna forma, podríamos pensar que traslada a unos personajes propios de un género menor a otro mayor, a los cuales tiene que amoldar a las peculiaridades de la comedia.

De esta forma, siguiendo patrones más similares a Cervantes y Quevedo que a Lope de Vega, pues, como los primeros, Hurtado se caracteriza más por escribir obras en las que se lleva a cabo una crítica mediante dosis de humor que, a su vez, también esconden el retrato costumbrista de una época, que por buscar un risa simplista; el poeta de Corte por excelencia en tiempos de Felipe IV comienza a insertar en sus piezas personajes como indianos⁸²⁸, hidalgos necios, caballeros

823En 1618, Hurtado publica, con un éxito abrumador, *El examinador Miser Palomo*, un entremés de figuras formado por un elenco de personajes ridículos, representantes de los diferentes tipos de la sociedad, que se pondrán, para exponer un problema o defenderse de acusaciones, ante un satírico que juzga y condena tachas: Miser Palomo, una figura gorda que, como apunta Asensio, sugiere el célebre refrán que Quevedo recreó en su letrilla *Yo me soy el rey Palomo, yo me lo guiso y yo me lo como* (Asensio, 1971:119).

824Siguiendo una estructura similar a la utilizada en el *Miser Palomo*, el *Doctor Dieta* está protagonizada por un médico italiano, equivalente al doctor de la *Commedia dell'Arte*, el cual cura cualquier enfermedad de espíritu. Ante él, se presenciarán varias figuras para que les trate su mal.

825Es conveniente recordar que Hurtado de Mendoza destacó en el siglo XVII como entremesista. Sus entremeses fueron hartamente aplaudidos y le brindaron grandes éxitos en sus inicios dramáticos.

826*La vida de la Corte* fue escrita antes de 1600, cuando Quevedo tenía unos veinte años, con el fin de denunciar diferentes tipos sociales cortesanos.

827Dichos personajes ridículos no buscan hacer reír ni se dirigen al espectador como los criados. Su ridiculez radica en su carácter confiado o soberbio, no en su aspecto físico, de ahí que no sean considerados figurones en sentido estricto; y en su necedad, que hace que les pase desapercibido que están siendo engañados, manipulados o utilizados, lo cual sí advierte el espectador, al cual le resulta graciosa esta situación. No obstante, esta no es la única reacción que estos personajes causan en el público, pues también representarán un modelo de comportamiento que el auditorio querrá evitar en su realidad, ya que a nadie le apetece ser el hazmerreír como lo están siendo estos prefigurones.

828Los indianos fueron aquellos españoles, generalmente, segundones nobles que sabían que no heredarían, soldados y comerciantes que vieron una oportunidad de enriquecerse, y truhanes que huían de las deudas, que, tras hacer fortuna en América, volvieron a España de las Indias pensando que obtendrían favores, como si fueran héroes de antaño. Se caracterizaban por su soberbia y altanería, pues se creían que podían comprar de todo, incluso su nobleza, y se daban aires de gran señor, pese a ser poco refinados y tener más vicios que valores. Todo ello hizo que, desde mediados del siglo XVI, se tuviera un mal concepto de

engreídos, tomajones, sabandijas⁸²⁹ y proformas de lindos⁸³⁰; así como términos que nos dan pistas de la naturaleza e intención última de dichos personajes, a los cuales no debemos tomar en serio ni como modelo de nada, sino más bien todo lo contrario. Así, por ejemplo, se nos presenta, en un juego metateatral, a Marcelo de *Los empeños del mentir* de la siguiente manera:

(*Entran Marcelo y Teodoro poco a poco y a la par y Marcelo muy de figura.*) (p. 298)

Teresa: ¿Qué novio y figura es esta? (v. 912)

Como podemos observar, este tipo de personajes, generalmente, vienen introducidos por didascalias del tipo “de figurón ridículo”, “de figura”, “ridículamente”, o bien aparecen descritos por otros personajes con adjetivaciones del mismo estilo.

Respecto al uso de estos términos, conviene decir que, a pesar de que, en sus orígenes⁸³¹, el vocablo “figura”⁸³² significaba, simplemente, “talle y forma de cualquier cosa”, “apariencia exterior

ellos, que se les viera ridículos y, por tanto, que se convirtieron en el hazmerreír de la sociedad. Uno de los primeros dramaturgos que los llevó a escena fue Lope de Vega.

829 Como podemos observar, Hurtado critica, hablando en términos quevedescos, a los tipos artificiales o de arte, es decir, a aquellos seres falsos que aparentan lo que no son. En este grupo, encontramos a los lindos, rufianes, estafadores, valientes de mentira y delincuentes, los cuales también son el punto de mira de Quevedo. En cambio, los tipos naturales, esto es, quienes tienen un defecto físico que los puede hacer resultar personajes risibles, se escapan del látigo crítico tanto hurtadiano como quevedesco. No obstante, en el caso de Quevedo, solo cuando estos no aprovechan su anomalía para hacer reír en la corte.

830 Si bien podemos encontrar en la dramaturgia hurtadiana a algún personaje preocupado en exceso por su imagen, que puede llevarnos a pensar en su naturaleza linda, como por ejemplo Julián de *Cada loco con su tema*, nunca nos encontraremos la forma extremada del marión.

831 Según apunta Evangelina Rodríguez en “Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco”, en la Antigüedad, el término “figura” se relacionó con la religión, puesto que se utilizaba para designar a los personajes del Antiguo Testamento. Más tarde, en el teatro medieval, se utilizó para nombrar metafóricamente a Dios en esas didascalias latinas del drama paralitúrgico, e, incluso, se usó como sinónimo de cualquier representación sacra. Sin embargo, pronto se vertió la palabra al ámbito profano y dramaturgos como, por ejemplo, Gil Vicente lo utilizaron indistintamente tanto con el significado místico como con el de personaje dramático.

832 *Tesoro de la lengua castellana*: “El talle y forma de cualquiera cosa llamamos figura”, “Vale talle, parecer, semejanza, como dice el Romance Viejo: *En figura de romero/ no le conozca Galván*. Por esta razón llamamos figuras los personajes que representan los comediantes, fingiendo la persona del Rey, del pastor, de la dama y de la criada, del señor y del siervo y los demás”, “Tómase figura principalmente por el rostro, por ser la principal parte en la cual nos diferenciamos unos de otros”, “Figuras, cerca de los Gramáticos y Retóricos, son ciertos modos y términos de hablar extraordinarios y fuera del común uso”, “Cuando encontramos con algún hombre de humor y extravagante decimos de él que es linda figura. Y si es manual le llamamos figurilla”, En el juego de los naipes hay puntos y figuras, y estar a figura es en el juego de los naipes esperar la más ruin carta del manjar para con ella ganar al contrario”, “Transfigurarse, mudar de figura” (Covarrubias: 1611, 403-404). Según Baltasar Gracián, “figura” es sinónimo de “aspecto ridículo”, del mismo modo que “figurería” lo es de “ridiculez”, “figurillas” de “aspecto ridículo y despreciable”, y “figurón” de “ridículo en grado sumo”.

de cada cuerpo” o, hablando en términos literarios, “personaje o tipo que imita personas”, pronto, esta acepción irá sufriendo una serie de cambios que acabarán dotando a la palabra de un nuevo significado peyorativo⁸³³: “*Figura*, hacia 1600, pasa a significar sujeto ridículo o estrafalario” que “sugiere afectación ridícula”⁸³⁴. Asimismo, como dice Elena Di Pinto, “cualquier persona ridícula en su aspecto, atuendo, forma de hablar y ademanes” será denominado “figurón” (2007:100), de igual manera que lo será aquel que finge ser lo que no es. Significados, estos últimos, que son los que debemos aplicar a este tipo de palabras en la dramaturgia hurtadiana. Opinión que comparten especialistas, como Arellano, que acogiendo a estas definiciones, han visto, por ejemplo, en Marcelo de *Los empeños del mentir* a un personaje grotesco, muy cercano al figurón⁸³⁵. Sin embargo, como bien se ha dicho, “cercano” y no un “figurón”. Y es que, tal como de forma metateatral se indica en la pieza, Marcelo⁸³⁶ solo es una figura, es decir, el embrión, el germen de lo que, más tarde, evolucionaría hasta dar lugar al tipo del figurón⁸³⁷. De hecho, algunos críticos han llegado a asegurar que Hurtado de Mendoza fue el precursor de lo que se denominaría comedia de/con figurón⁸³⁸, teoría que no resulta descabellada, pues sus personajes ridículos comparten, si no

833 *Dicc. Aut.* : “Se llama jocosamente al hombre entonado, que afecta gravedad en sus acciones y palabras”, “Por extensión se toma por hombre ridículo, feo y de mala traza” o “Forma, simetría y disposición de las partes de una cosa, con la cual se diferencia de otra”.

834 Asensio, 1971:80.

835 Algunas de las obras que han sido mencionadas en las historias de la literatura como comedias de figurón con ciertas reticencias han sido *La dama boba*, *Los hidalgos de la aldea* y *Los Ponces de Barcelona* de Lope de Vega; o *Cada loco con su tema* de Antonio Hurtado de Mendoza.

836 En una de las acotaciones que sirven para darle entrada, se dice de él: “Entran Marcelo y Teodoro poco a poco y a la par y Marcelo muy de figura” (p. 298). Con la frase “muy de figura” se está queriendo decir “muy ridículo”, frase que, como apunta Olga Fernández, suele acompañar a los figurones en sus salidas a escena, mientras que no al resto de personajes (1999:60).

837 Evangelina Rodríguez dice que previamente al figurón encontramos la figura que es un *dramatis personae* que se carga de signos que distorsionan, exageran o parodian su estatuto canónico inicial.

838 Hay especialistas, como Evangelina Rodríguez, que hablan de comedia de figurón, ya que entienden que “es un tipo de comedia popular humorístico-satírica que se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII, y que tiene como principales características el estar protagonizada por un personaje ridículo, tanto por su aspecto físico como por su psicología, mediante el cual se critican defectos humanos, más o menos graves, y comportamientos sociales negativos, casi siempre llegando a lo grotesco. Dicho personaje es el soporte fundamental de la comicidad de la obra y supera la importancia del gracioso en la comedia áurea”; sin embargo, otros, como Víctor García Ruiz, consideran que es más adecuado hablar de comedia con figurón, puesto que, en realidad, este tipo de piezas teatrales no son un subgénero cómico o teatral, sino que se insertan dentro de las comedias de capa y espada, es decir, que son comedias de capa y espada, pues la estructura dramática permanece intacta, que introducen un nuevo tipo dramático: el figurón. En esta línea se encontraría Arellano que define la comedia de figurón de la siguiente manera: “en un trama de capa y espada se inserta un protagonista cómico que suele ser un noble provinciano, representante de valores arcaicos, falto de ingenio y lleno de defectos cómicos, que provoca su propia ridiculización y la risa de los otros personajes y del espectador” (Fernández, 1999:133-134). Por su parte,

todos, muchos de los rasgos de los protagonistas de las comedias con figurón: participan involuntariamente de la comicidad de la pieza, suponen una crítica a los defectos sociales que encarnan y suelen ser incorregibles a lo largo de toda la obra. No obstante, en muchos otros aspectos no siempre coinciden, pues no todos son galanes sueltos⁸³⁹, ni persiguen propósitos interesados, ni son ridículos tanto por su físico como por su *psique*, ni son los protagonistas únicos de la pieza, ni tienen comportamientos fingidos, ni aparecen como el novio indeseable en una boda pactada, ni presentan extremada preocupación por su cuidado personal ni su única obsesión es la hidalguía. Si bien cada personaje ridículo hurtadiano presenta algunas características sueltas de las mencionadas anteriormente, no cumplen a pies juntillas con todos los rasgos que determinarían su adscripción al tipo del figurón; de ahí que se apueste por denominarlos prefigurones.

Entre los personajes inintencionadamente risibles que aparecen en las comedias mendozianas conviene mencionar a don Juan de *No hay amor donde hay agravio*, a Fidelina y Felisardo de *Más merece quien más ama*, Julián, el Montañés, Luis y la tía Aldonza de *Cada loco con su tema*; don Diego de *Celos sin saber de quién*, Octavio y Diego de *Los riesgos que tiene un coche*, Sancho y Diego de *El marido hace mujer*, Marcelo, Teodoro y Diego de *Los empeños del mentir*; y Aldonza de *Ni callarlo ni decirlo*.

Sin embargo, no todos ellos presentan las mismas características. Sí es cierto que todos comparten su participación en la comicidad de la comedia de forma involuntaria, así como la peculiaridad de encarnar un carácter peculiar y extremado a lo largo de toda la pieza, pero nada más. De ahí que podamos hablar de la existencia de distintos tipos de prefigurones en la dramaturgia hurtadiana.

En primer lugar, prestaremos atención a aquellos personajes que denominaremos “figuras lindas de la corte”, los cuales vienen encarnados por miembros de la corte, más concretamente, por príncipes y princesas, cuyo carácter soberbio les hace resultar ridículos. Nos estamos refiriendo, por ejemplo, a Fidelina y Felisardo de *Más merece quien más ama*, a los cuales Hurtado de Mendoza siempre introduce acompañados de palabras del campo semántico de *lindo*. Felisardo es un *lindísimo irónico* y Fidelina lleva un nombre formado con el lexema *lindo* (Fide + linda), lo cual

Olga Fernández, más cercana a la opinión de Evangelina, considera que las comedias protagonizadas por figurones son variantes de las comedias de capa y espada, de las que se alejarán hasta convertirse en otro tipo de comedia, puesto que presentan rasgos tan singulares que es difícil seguir considerándolas lo mismo. Entre esas singularidades, conviene destacar la ruptura del equilibrio entre lo cómico y lo serio de la comedia áurea, así como de la separación de los estamentos sociales; la alteración de la mecánica teatral de la comedia de enredo y la diversificación del humor en distintos personajes.

839Un galán suelto es aquel que, como castigo a su fealdad o carácter difícil, queda sin casar al final de la comedia. De esta manera, rompe con el esquema clásico de final feliz acabado en boda de la comedia de enredo al uso.

advierte y refuerza el carácter egocéntrico, vanidoso y arrogante que muestran ambos príncipes con su comportamiento y forma de hablar, y que reflejan su convicción de que, debido a su valía, jamás tendrán que rebajarse a tener que rogar a nadie por amor. No obstante, a lo largo de la comedia, su *ego* se verá azotado. Y es que la hermosa, desdeñosa y desconfiada Fidelina, esa que jamás se dejaría engañar, que jamás sería un ejemplo de escarmiento y que jamás se rendiría a los encantos del amor ni de ningún hombre, y menos aún del afamado y despreciable por su vanidad Felisardo, sin saber su identidad, se verá totalmente atrapada en sus redes⁸⁴⁰, lo cual resultaría divertido para un espectador que observa cómo Fidelina protege y ama a Felisardo sin saberlo, y maltrata a Rosauero pensando que es el orgulloso príncipe que tanto detesta. Su actitud resulta ridícula, y más aún cuando comienza a sufrir los desprecios de su amado Felisardo, el cual ha tenido que oír cómo la princesa malhabla de Rosauero pensando que es él. No es agradable para nadie oír críticas, pero menos aún para un ser que destaca por su altanería y altivez; de modo que Felisardo, ese joven príncipe vano y presumido⁸⁴¹, que pensaba que sería admirado y amado por todas, comprueba que no es así, algo que le resulta humillante y le hace sentir ridículo.

Si bien, de los dos, quizás el más irrisorio es Fidelina, pues es la que menos se percató de nada de lo que realmente está sucediendo en la historia hasta el final de la comedia, ambos son ridiculizados al hacerlos caer de su pedestal ficticio y al ponerlos frente a la realidad.

Posiblemente, con esta humillación, Hurtado está recreando el tópico, proveniente del *Eclesiastés*, *vanitas vanitatum*, el cual viene a significar que el hombre se mueve por vanidad y olvida que es un simple mortal; idea que, si bien no viene exactamente así expresada en *MMQMA*, Hurtado la refiere al recordar a personajes como Fidelina que debería controlar y rebajar su egolatría, fruto de la autoestima que le brinda su belleza, puesto que, como todo ser humano, envejecerá y su beldad se esfumará, así como su juventud y los pretendientes que esta atrae.

Aunque el mensaje hurtadiano parece centrarse en el reproche al comportamiento desdeñoso, va mucho más allá, puesto que, de alguna forma, aconseja a todos los cortesanos que dejen atrás la vanidad, la soberbia y la preocupación excesiva por lo mundanal que les caracteriza, a no ser que quieran resultar ridículos y/o escarmentados como Felisardo y Fidelina.

Por último, respecto a estos dos personajes, conviene decir que, pese a que reciben un escarmiento, no son plenamente castigados, puesto que se les concede el premio que supone el

840Conviene advertir que Fidelina critica y odio, precisamente, aquello que ella misma encarna.

841Princesa:

Dime,
¿confiesas que estás rendido,
y que neciamente hiciste
en ser vano y presumido,
y que humillarte y ser firme
es merecerme?

(*MMQMA*, f. 213v)

broche final a toda comedia barroca, que no es otro que el casamiento: Felisardo se casa con Felisbella y Fidelina, con Rosauero. No obstante, estos no son los únicos personajes de estas características en las comedias hurtadianas. A lo largo de su dramaturgia, con el fin de reforzar esa crítica a la vanidad, Hurtado incluirá, además de las críticas diseminadas a esa preocupación excesiva por la imagen proyectada al exterior, a otros personajes, esta vez de un rango social más bajo, hidalgos, que también resultarán ridículos por su *ego* excesivo. Nos referimos, por ejemplo, a Julián de *Cada loco con su tema*, llamado en la obra “hidalguete peinado”, el cual se caracteriza por tener un altísimo concepto de sí mismo, por creer que todos aquellos que lo critican le tienen envidia, así como por fingir comportamientos refinados sin serlo. Lo demuestra en ese momento de cobardía cuando el Montañés le aconseja que se aleje del balcón de Isabel⁸⁴². Un verdadero caballero no se hubiera amedrentado y hubiese entrado en reyerta si hubiese hecho falta por el amor de su dama.

Este tipo de prefigurón, pese a que siempre que hace acto de presencia va acompañado de frases del tipo “Don Julián, linda venida”, no es un lindo como el que posteriormente desarrollarán dramaturgos como Moreto, pues, a pesar de su soberbia declarada y de su extravagancia, Hurtado no refiere que lleve afeites ni maquillaje ni otros extremismos como los que caracterizan a lindos como Diego de *El lindo don Diego*. Asimismo, tampoco goza del protagonismo que un lindo al uso suele tener en una comedia, sino que más bien lo contrario, pues en Hurtado aparece como un personaje secundario; sin embargo, esto no quiere decir que su mensaje sea secundario, todo lo contrario, es un elemento más que contribuye a remarcar y criticar aquello que precisa cambiarse en ese sector de la sociedad al que pertenece don Julián: la hidalguía.

Por otro lado, respecto a los personajes que resultan graciosos involuntariamente, cabe mencionar a los que denominaremos “prefigurones primarios”, que son aquellos hidalgos que tienen cierto peso y protagonismo en la comedia, y que resultan ridículos por su carácter. Nos estamos refiriendo a don Juan de *No hay amor donde hay agravio*, cuya actitud confiada lo lleva a empujar a su esposa a cuidar de su amigo Enrique, sin saber que ambos se aman; a Octavio de *Los riesgos que tiene un coche*, que se cree todas las mentiras y tejemanejes de Ángela y Gonzalo, que lo utilizan en su propio beneficio; a Sancho, cuya desconfianza extrema lo hace parecer un loco ridículo⁸⁴³; don

842Esta escena recuerda a otra que se incluye en la comedia lopesca *Los hidalgos de la aldea*, considerada una de las primeras obras en las que se incluyen personajes ridículos. Concretamente, recuerda a cuando el personaje de don Blas, un tipo que, pese a ser un hidalgo, quiere ser tratado como un noble, de ahí que pula ridículamente su aspecto y modales, manifiesta su cobardía justo en ese momento en el que Albano lo encuentra merodeando por casa de su amada Finea.

843Sancho podría ser una prueba fehaciente de la teoría de Víctor García Ruiz, el cual cree que el Quijote pudo ser uno de los fermentos literarios del tipo del figurón; pues, si bien no es un figurón, es un loco sublime. Otra de las influencias que apunta es el *Lazarillo de Tormes*. Por otra parte, cabe decir que

Diego de *Celos sin saber de quién*, que se deja manipular y mentir por su amada Leonor, de quien es un perrito faldero vergonzoso⁸⁴⁴; o al Montañés de *Cada loco con su tema*, un hidalgo empobrecido orgulloso en extremo por su ascendencia noble y obsesionado por la honra, que, en una línea similar al lindo, no entiende que alguien pueda despreciarlo, pues su soberbia, esta vez no por su imagen como el lindo prototípico, sino que por su naturaleza, no le permiten encajar la negativa de las hijas de Hernán a casarse con él⁸⁴⁵, las cuales no le quieren porque lo ven feo, mal vestido y presenta unas formas anticuadas, características que lo acercan al tipo del figurón⁸⁴⁶.

De hecho, debido a la presencia de este personaje, algunos críticos, como Arellano, se han atrevido a etiquetar *Cada loco con su tema*⁸⁴⁷ como una comedia de figurón: “El montañés es personaje figurón, y aunque en general los indianos gozan también de mala fama, con proclividad al tratamiento figuronesco, los indianos en esta obra son otros (el viejo Hernán Pérez y su sobrino Luis), sin que haya contacto de ambos mundos en el mismo personaje” (2004:121)⁸⁴⁸.

Lanot y Vitse en *Éléments pour une théorie du figuron*, exponen que Sancho encaja con los figurones a medias, pues su nombre es propio de bobos, rústicos y graciosos del siglo XVI; es un segundón ridículo, puesto que el hermano mayor es Juan; y se caracteriza por falta de *filis* y cortesía. Por último, también conviene hacer notar que, pese a que Olga Fernández apunta que solo constan comedias de figurón en las que el figurón es el personaje más importante en el siglo XVIII, podríamos ver en *El marido hace mujer* un atisbo de este subtipo de comedia de figurón; pues, como en estas, aparece un personaje extravagante, Sancho, revestido de autoridad que cree amenazado su honor marital y se enfrentará a personajes que considera que se confabularon para deshonorarlo. Si bien el final no coincide, puesto que en las comedias de figurón la pieza acaba con la derrota de los que se opusieron y con la paz conyugal, cosa que no sucede en *El marido hace mujer*, sí comparte la estructura inicial, por lo que podríamos ver la comedia mendoziana un precursor de lo que posteriormente se desarrollará.

844Rodrigo: perrito de Madrid,
 mero engaño de las damas.

845Hasta tal punto llega su orgullo, que el Montañés renuncia a casarse con Isabel. En este punto, recuerda a la pieza dramática *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla. No obstante, hay una diferencia sustancial entre ambas. Si bien en *Cada loco con su tema* el montañés no quería casarse para evitar un matrimonio forzado, de ahí que, finalmente, cuando Leonor accede de buen grado a tomarlo como marido, acepte su mano y no resulte un galán suelto; en la obra de Rojas Zorrilla, el figurón, definitivamente, no se casa y el único motivo es el orgullo.

846Otra de las peculiaridades que lo acercan al figurón es que representa al galán indeseable de un boda pactada sin el consentimiento de la dama, esquema tópico y típico de la comedia de figurón.

847Según Arellano, “comedia de figurón, que tiene cierta importancia en el trazado del tipo” (2004:121). Por su parte, Olga Fernández apunta que, tal como establece Lanot en la edición que preparó para *Cada loco con su tema*, edición que está dactilografiada (no editada por imprenta), es un antecedente del género de figurón (2003:7, tesis leída 1999/7).

848Con esto se está queriendo decir que el tipo del montañés indiano no existe en la comedia, pues, por un lado, tenemos al montañés y, por otro lado, a los indianos, pero no conforman un único personaje como podría llevar a pensar erróneamente el título extenso *Cada loco con su tema o el montañés indiano*.

Sin embargo, si atendemos a las definiciones que existen para el vocablo figurón⁸⁴⁹, realmente, el montañés no es un figurón al uso. Por un lado, sí que es cierto que, con esa actitud pasada de moda que profesa, puede parecer ridículo. No obstante, eso no es lo importante ni el mensaje de este personaje que, lejos de cumplir con la función prototípica del figurón, es decir, criticar el comportamiento que encarna, justamente, hace todo lo contrario, esto es, mostrar cómo ya no están en boga una serie de valores dignos de encomio. Por otro lado, se dice que un figurón suele ser un galán suelto, cosa que no se cumple, pues el Montañés, finalmente, toma la mano de Leonor; y un *dramatis personae* linajudo, presuntuoso, necio y cobarde, calificativos a los que añadiría el de insistente u obcecado, en el sentido de que son de ideas fijas e inamovibles. Sin embargo, en el Montañés no se reconocen estas características, y es que es bravo, bizarro, sencillo y, lo más importante, es capaz de modificar su pensamiento y actitud⁸⁵⁰, cosa que nunca hace un figurón, que, en lugar de rectificar, siempre persiste en los errores⁸⁵¹. El propio Ignacio Arellano, a medida que avanza en su artículo, se da cuenta de ello y remodela su afirmación: “Se subraya, frente a esta dimensión ridícula de su provincianismo de rudas maneras, su esencial hidalguía positiva expresada en su respeto a la justicia, el cuidado con el honor de su familia o la lucidez de recomendar a su tío que no case a sus hijas a disgusto” (2004:121).

Ahora bien, es necesario analizar si podría ser denominado, como apuntan Lanot y Vitse, y suscribe Arellano, “un semifigurón, un hidalgo anticuado... que conserva las virtudes positivas que algunos cortesanos están perdiendo” (2004:122). Desde mi punto de vista, no considero que sea un personaje ridículo *per se*, sino que por la excentricidad de querer ser como ya no se puede porque las reglas sociales han cambiado. Así pues, más que de un figurón, podemos hablar de un “loco”, en el sentido quijotesco de la palabra, que acaba topando con la realidad y, por consiguiente, recobrando la cordura o, mejor dicho, aceptando a regañadientes, abnegado, la realidad, esta sí absurda y ridícula, que no sus valores, que se ha impuesto en la vida cortesana y en la sociedad del

849 *Wordreference*: “Persona a la que le gusta aparentar más de lo que es y ser el centro de atención” y “Protagonista de un tipo de comedia del teatro español del siglo XVII, llamada *comedia de figurón*, caracterizado por ser muy presuntuoso y resultar ridículo.

DRAE: “En el teatro clásico español, variedad de la comedia de carácter que presentaba un protagonista ridículo o pintoresco”.

Diccionario de Autoridades: “Aumentativo de Figura. Figura desmedida y descompasada” y “Se llama también el que se hace reparable, por la afectación que usa de nobleza o riqueza, siendo en la realidad todo lo contrario”.

850 El propio Arellano apunta: “reacciona con sensatez y generosidad” (2004:122).

851 Un figurón es ridículo, pero no farsante, aunque en algún caso particular pueda serlo.

siglo XVII⁸⁵². Una nueva realidad social y unos nuevos valores que Hurtado de Mendoza critica, del mismo modo que lo hizo años ha Quevedo, su gran amigo y coautor de algunas de sus comedias, en obras como *La vida en la Corte y oficios entretenidos en ella*⁸⁵³, donde denuncia, a través de una descripción minuciosa y de una precisión científica, los diferentes tipos sociales cortesanos. Y es que se observa cierta “obsesión” quevediana por retratar la fauna social. Cabe hacer notar que en su juventud prestará atención a cualquier tipo social, mientras que, con el tiempo, centrará el foco de atención en quienes pululan por la Corte, “obsesión” o compromiso sociopolítico que comparte con Hurtado de Mendoza.

Dentro de los figurones primarios, también conviene añadir a don Diego y Marcelo de *Los empeños del mentir*. Diego resulta ridículamente confiado al crear sin ningún tipo de duda a Teodoro y Marcelo, dos fingidores que acaba de conocer en la calle y que acaban de rescatarle de unos bravos⁸⁵⁴ que pretendían robarle por la fuerza parte de su ganancia en el juego. Tal es la

852Realidad social madrileña que cayó en la vanidad y que se critica tanto en *Cada loco con su tema* como en *Los empeños del mentir*. Cabe decir que la crítica ha apuntado que Hurtado de Mendoza fue muy hábil a la hora de captar los distintos ambientes en la Corte madrileña, realidad que conocía muy bien y, muy especialmente, en *Cada loco con su tema* que “si no es la mejor, es una de las mejores en la captación del ambiente de Madrid” (Noemí Ramos, 1980:7-8).

853Se desconoce la fecha exacta de composición de *La Vida de la Corte*. No obstante, se ha dado por bueno que se debió escribir a finales del siglo XVI o principios del XVII. Astrana Marín ha indicado que debió ser en 1599, por lo que es una de las primeras obras de Quevedo. Los numerosos manuscritos conservados dejan patente la importancia o, mejor dicho, la difusión que tuvo en la época y, por consiguiente, la posible influencia que pudo ejercer en otras obras literarias. En su *Vida en la Corte*, don Francisco de Quevedo habla de *figuras*, es decir, de aquellas personas que por su aspecto o actitud resultan ridículos (a este grupo casi todo el mundo pertenece y es que “tengo por cierto que pocos se reservan de figuras, unos por naturaleza y otros por arte”, Rubio:294), y que viven casi al margen de la ley o aprovechándose de los delincuentes; y de *flores de corte*, esto es, de “ardides de mal vivir” (Rubio:291) que se sustentan haciendo cosas claramente ilegales.

854Estos bravos son similares a *rufianes de embeleco*, pues, como esos que se mostraban peligrosos y temibles ante las prostitutas para que les pagaran parte del dinero extraído de su trabajo, los bravos de *Los empeños del mentir* se envalentonan con don Diego para obligarle a compartir parte de su ganancia en los juegos de azar. Sin embargo, lejos de ser una amenaza, son débiles cobardes que, simplemente, usan una máscara con la que poder asustar y conseguir, a través de una apariencia feroz, sobrevivir. Lo vemos porque poco tardan en huir despavoridos cuando aparecen Marcelo y Teodoro para ayudar al azorado don Diego, ese que, como esas mujeres indefensas que se enfrentan día a día a los rufianes, se siente en deuda con sus liberadores y temeroso sin su presencia, algo por lo que resulta ridículo e incomprensible para su entorno.

Teodoro: ¿tres a solo un caballero?
Bravo 2: ¡Huyamos!
Bravo 1: ¡Y yo el primero!
(vv. 195-196)

Don Diego: que yo agradeceros debo
 la vida
(vv. 199-200)

confianza que deposita en ellos, que está dispuesto a creer sin pruebas que son de buena cuna y a ofrecerles la mano de su hermana Elvira.

No son rufianes de embeleco, ni lindos, ni figuras naturales, ni flores de corte. No obstante, sí que participan del uso de las máscaras e intentan medrar mediante las apariencias, no son de fiar, son estafadores y buscan sacar provecho a través del engaño. En realidad, Teodoro y Marcelo son lo que el propio Hurtado en un juego metateatral denomina “protoembusteros”, es decir, prototipos de la figura de ese embustero compulsivo, inventor de trazas e industrias que se ponen al servicio de esa búsqueda de una mejora social y económica.

Teodoro: Protoembustero,
mentir para otro es mentira;
y solo es justo y honesto
el mentir para sí mismo. (vv. 471-474)

Teodoro: Llamóte protoembustero.
¡Qué bien salimos! ¡Ten cuenta
si averiguan la regenta! (vv. 1943-1945)

Un tipo social que no fue minoritario en la sociedad del siglo XVII, pues no fueron pocos los que llegaron a Madrid o a la Corte⁸⁵⁵ con intención de medrar y dejar atrás la complicada vida que les había sido asignada por el destino.

No obstante, cabe decir que la inclusión de personajes cuya elección personal ha sido trasladarse a Madrid para conseguir una mejor vida y cuya profesión escogida ha sido la de embustero, no es exclusiva de *Los empeños del mentir*. Y es que, una vez más, en consonancia con Hurtado de Mendoza, Quevedo también incluye este tipo social en una sus obras: el *Buscón*⁸⁵⁶, obra en la que dos personajes, don Toribio (hidalgo empobrecido) y don Pablos, como Marcelo y Teodoro, se dirigen a la Corte en busca de conseguir ascender socialmente y enriquecerse. Valga decir que Toribio, como Teodoro, tiene la certeza de que se puede lograr su cometido, mientras que don Pablos, como Marcelo, no parten con la misma seguridad en un principio.

Toribio: la industria en la corte es piedra filosofal que vuelve en oro cuanto toca⁸⁵⁷.

855Cabe recordar que, en la época, Madrid y Corte eran casi sinónimos.

856Obra publicada en 1626.

857Rubio, 2005:293.

Paralelismos, semejanzas, coincidencias, concomitancias para nada casuales con Quevedo en las obras de Mendoza, que pueden aducirse a la amistad que mantuvieron, a que pertenecieron al mismo círculo en las Academias literarias, a que escribieron comedias al alimón y, sobre todo, a que compartían una misma idea o misión en su producción literaria: hacer una crítica social mediante la ironía y la comicidad resultantes del contraste entre apariencia y realidad que se refleja en el cuadro de costumbres que construyen en sus obras. En el caso de Hurtado de Mendoza, a esto hay que añadirle la función moralizadora o aleccionadora enmarcada en la política reformista de la que él participa muy activamente debido a su cargo en la corte de Felipe IV⁸⁵⁸.

Por otro lado, es importante hacer notar que, precisamente, aquellos *dramatis personae* que forman parte de las capas sociales hidalgas son los que, mayoritariamente, son susceptibles de ser personajes ridículos. Una clase social que *per se* es ridícula, pues, pretende vivir y seguir siendo lo que fue en el pasado, cuando, en el presente, ya no es lo que era. Así son grotescos aquellos hidalgos empobrecidos que, como el del *Lazarillo*⁸⁵⁹, insisten en aparentar lo que ya no son; o los hidalgos indianos, recién enriquecidos, que, orgullosos de su logro en el Nuevo Mundo, se comportan como grandes hidalgos solariegos. Sin embargo, lejos de ser personajes admirables, tal y como se refleja en las comedias de Hurtado de Mendoza, siguen teniendo baja consideración en la sociedad:

Elvira: (¡Dios nos ayude!) casarse
intenta y está casado
con una dama española,
que aunque de buen gesto y garbo

858 Hay que apuntar que la finalidad aleccionadora es lo que diferencia a un gracioso de un figurón, pues un gracioso aconseja a su amo a partir de lo que le ha enseñado el saber popular y la risa que provoca es natural y nace del desenfado, mientras que el figurón pretende mostrar actuaciones ridículas con el fin de que los espectadores corrijan en su vida los defectos vistos en el escenario.

859 Víctor García Ruiz apunta como embriones del figurón las figuras del hidalgo/escudero de *El Lazarillo de Tormes*, el *Quijote* de Cervantes y el hidalgo don Blas de *Los hidalgos del aldea* de Lope de Vega: “Creo que la trascendencia de esta comedia de Lope consiste en los siguiente: nos muestra la temprana absorción, a la altura de 1618, por parte del género dramático, de dos embriones figurones procedentes del género narrativo, el escudero del *Lazarillo* y don *Quijote*. <Embriones>, no en sí mismos sino en la mente de Lope, que se sirvió de los dos para iniciar una tipificación” (1990:434). Placed apunta que el origen del figurón se encuentra en la novela cervantina, en la picaresca y en el entremés. Kenington añade que también en la comedia latina por la disposición de la trama y el carácter satírico. En cuanto al origen teatral del tipo dramático, Asensio propone el entremés de figuras, un género menor que se amplifica hasta dar lugar a la comedia de figurón. Celsa Carmen García apoya esta tesis. Respecto a cuál fue la primera obra teatral que incluye un figurón o pre-figurón, hay varias propuestas. Kenington defiende que fue *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla; Olga Fernández, *El marqués del cigarral* de Castillo Solórzano; Lanot y Vitse, *La dama boba* de Lope de Vega; mientras que otras opciones son *Los hidalgos del aldea*, *El Narciso en su opinión*, *El mayorazgo figura...* Cabe decir que el teatro de figurón tuvo una gran influencia en Le Grand Siècle Française.

no es más que una honrada hidalga⁸⁶⁰.
(No es corta alhaja lo hidalgo,
con licencia de lo conde).

Diego: En el fuero castellano
no hay más blasón que la hidalguía⁸⁶¹.

Por último, en cuanto a esos personajes que, sin ser criados son generadores de humor, es preciso comentar la presencia de un último subtipo en la dramaturgia hurtadiana: los que denominaremos “prefigurones secundarios”. Estos personajes, a diferencia de los primarios, tienen una presencia ínfima o secundaria en la pieza, y son pasivos, puesto que, más que encabezar una acción, son utilizados por personajes protagonistas para sus propósitos, para los que, a veces, son fundamentales. En este grupo, incluiríamos, por ejemplo, a don Luis de *Cada loco con su tema*, un indiano empobrecido que cree, inocentemente, que su prima lo estará esperando en Madrid para casarse aun su nueva situación de miseria; a la tía Aldonza⁸⁶² de *Cada loco con su tema*, quien se cree, pese a ser vieja y fea, el cortejo fingido de Bernardo, el cual, como bien sabe el espectador, siente rechazo absoluto hacia ella; a Diego de *Los riesgos que tiene un coche*⁸⁶³, el cual será engañado y utilizado por Ángela para quitarse de encima a María en su propósito de conseguir a Alonso; a don Diego de *El marido hace mujer*, un galán necio, próximo a los lindos, que tanto le dará citarse con su amada Leonor que con su hermana Juana⁸⁶⁴; y a Aldonza de *Ni callarlo ni decirlo*, quien creerá en todo momento que la destinataria del amor de su amado don Juan es ella, cuando, en realidad, lo es Elvira⁸⁶⁵.

860Elvira está leyendo lo que el supuesto criado del conde Fabio ha escrito a su señor, el padre del marqués. Como se puede observar, para personajes de alta alcurnia, un hidalgo/a no es suficientemente bueno/a como para tomarlo/a como marido/mujer.

861Tras la lectura de la carta, Elvira y su padre opinan respecto a lo que se ha dicho de su condición social. Una opinión que será muy dispar a la del criado de Fabio.

862Aldonza también cree que se casará con Bernardo, pero, finalmente, descubrirá que ha sido víctima de un engaño y quedará suelta al final de la comedia.

863Diego, finalmente, se casará con María; por tanto, no será un galán suelto.

864La presencia de tantos Diego ridículos con atisbos prefiguronescos en la dramaturgia hurtadiana podría llevarnos a pensar que Hurtado de Mendoza pudo ser fuente de inspiración para Moreto y, más concretamente, para la creación de su lindo don Diego, pues la elección de dicho nombre podría ser un guiño a su referente, del cual, tal como ha apuntado la crítica, también tomó el ejemplo de algunos de sus personajes, como Julián de *Cada loco con su tema*, para configurarlo.

865Cabe decir que, pese a que el rey quiere concertarle un matrimonio a Aldonza, su orgullo no le permite aceptar a nadie tras el desplante de don Juan, así que queda suelta al final de la comedia. Actitud orgullosa que recuerda a la del figurón de *Entre bobos anda el juego*.

CONCLUSIONES

Si hay un dramaturgo que es ejemplo claro de la unión entre arte y poder en el siglo XVII ese es Antonio Hurtado de Mendoza, el poeta de corte por excelencia de Felipe IV y uno de los hombres más poderosos e influyentes durante el valimiento del Conde-Duque de Olivares, cuya caída seguramente propició el olvido del cántabro, el cual, pese a su valía, pasó desapercibido para la crítica literaria durante muchos años y fue injustamente relegado en las historias de la literatura, donde se le infravaloró hasta el punto de ser considerado un simple epígono del gran maestro Lope de Vega, un mero imitador del esquema lopesco, un banal repetidor de la fórmula lopesca. Consideraciones que fueron repitiéndose una y otra vez a lo largo de la historia hasta darlas por certeras sin apenas acercarse a su obra. Todo esto hizo que se obviara la calidad dramática de algunas de sus comedias, la cual, paradójicamente, sí fue altamente valorada por sus contemporáneos, quienes vieron en Hurtado, incluso, un referente, un modelo, una fuente de la que beber para crear sus piezas dramáticas.

Lo hemos visto a lo largo de este trabajo de investigación, que nos ha permitido observar la repercusión de la obra hurtadiana, ya no solo en autores españoles, sino que también internacionales.

A nivel nacional, encontramos alusiones a la obra mendoziana en piezas dramáticas de dramaturgos barrocos de tal renombre como Calderón de la Barca, los cuales supieron advertir en las comedias de Hurtado de Mendoza las innovaciones y toques de originalidad. Se hacen evidentes los referidos ecos mendozianos, por ejemplo, en *Guárdate del agua mansa* o en una obra cumbre de la literatura española como es *La vida es sueño*, así como en piezas de autores de la escuela de Calderón, que, si vieron que el maestro observaba y hacía guiños a Mendoza en sus obras, no sería una insensatez o torpeza hacer lo mismo. Es el caso de Moreto, que, como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo, pudo basarse en algunos personajes mendozianos a la hora de crear a su famoso y lindo don Diego.

Todo ello nos lleva a pensar que el teatro mendoziano, además de contribuir en el afianzamiento de una nueva forma de hacer comedias, la lopesca, preceptiva que Hurtado, así como sus contemporáneos, toman como base creativa de sus piezas dramáticas, participa en la evolución de dicho subgénero. Con esto no quiere decirse que, con su labor teatral, Hurtado de Mendoza llegue a innovar hasta el punto de cristalizar un nuevo subgénero o tipo teatral, algo que, por ejemplo, sí consiguió Calderón; pero sí que con sus aportaciones, destellos más o menos fugaces y

aislados de originalidad⁸⁶⁷ contribuyó, como algunos otros dramaturgos de la época, a su manera, al progreso de la comedia nueva o, lo que es lo mismo, que de este modo participó en el juego de renovación constante en el que se circunscribe la literatura. Y es que la literatura es un *continuum*, esto es, que forma parte de un engranaje que impide que nada nazca *ex nihilo*, por lo que no es aconsejable desatender el estudio de todos aquellos contemporáneos que, como Hurtado de Mendoza, rodearon a los considerados grandes dramaturgos de los Siglos de Oro, y que pudieron hacer aportaciones, en mayor o menor medida, al panorama teatral, pues es vital para tener una panorámica general y entender la globalidad del complejo entramado teatral del siglo XVII.

Es por ello que el análisis exhaustivo de la dramaturgia hurtadiana llevado a cabo en esta tesis cobra sentido e importancia, puesto que, de alguna forma, alumbró un poco más el camino que debió seguir la comedia nueva en el siglo XVII.

Como era lo propio en la época, Hurtado de Mendoza tomará como base principal para escribir sus piezas dramáticas la fórmula innovadora y exitosa propuesta por Lope; no obstante, no se limitará a copiar ese modelo sin más. Si bien muchos epígonos lopescos redujeron su tarea dramática a repetir, cual máquinas, incansablemente la estructura y los argumentos de las comedias de Lope sin introducir apenas cambios, Hurtado de Mendoza no comparte esta forma creativa de proceder, de ahí que consideremos un desacierto incluir al poeta dramático cántabro dentro del grupo de los epígonos de Lope de Vega. Es cierto que, como el maestro, divide sus comedias en tres jornadas y que la disposición del argumento coincide con la propuesta lopesca⁸⁶⁸, que rompe con la regla de las tres unidades, que tiene en consideración el gusto del público a la hora de crear, que mezcla lo trágico y lo cómico, que incluye muchos de los tipos teatrales lopescos, que, como el monstruo de la naturaleza, también da voz a las capas sociales bajas con el fin de mostrar la realidad en sus piezas; que introduce temas imprescindibles en cualquier comedia de Lope como el amor o el honor, y que le otorga cierta importancia al gracioso en sus piezas. Sin embargo, también es cierto que sus obras presentan variaciones respecto a la fórmula lopesca original. Así, por ejemplo, las comedias mendozianas, aunque aparentemente puedan parecer sencillas, ocultan un trasfondo y persiguen un fin que va mucho más allá del simple divertimento; de modo que, si Lope priorizaba dar gusto, Hurtado compagina en su dramaturgia el gusto con un fin didáctico-reformista encubierto bajo la máscara del humor, el cual ya no reside exclusivamente en el gracioso ni en sus banales o destensadores chascarrillos, sino que se repartirá con otros personajes, más o menos secundarios,

867Davies concluye en su tesis que Hurtado no se diferenció en exceso de sus contemporáneos. De hecho, lo considera un autor de segunda línea y tan solo le adjudica cierta originalidad en la creación de graciosos.

868En su *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega aconsejaba que el planteamiento de la comedia se situara en la primera jornada; el nudo, en la segunda y parte de la tercera; y el desenlace, en la parte final de la tercera. Solo así, se podría mantener hasta el final la atención plena y el interés del espectador.

cuya ingenuidad, necedad o actitud ridícula despertarán más carcajadas que el propio gracioso, que, en ocasiones, incluso, puede llegar a quedar en un segundo plano, y reducir su función a la de poner de relieve el comportamiento irrisorio de otro personaje. Por tanto, en Hurtado la risa es múltiple y no solo está en manos de un único personaje, puesto que dicha tarea se reparte entre criados, que cumplen más o menos con la función de la figura del donaire lopesca, y pre-figurones, galanes o caballeros hidalgos que se convertirán en nuevo foco de carcajadas.

Estos, generalmente, no serán encarnados por los tipos teatrales que Lope considera indispensables en una comedia, sino que serán llevados a escena por esos nuevos tipos sociales que han irrumpido y corrompido la sociedad. Mayoritariamente, son hidalgos y ayudan tanto a hacer un “retrato costumbrista” y social de la época, como a llevar a cabo la crítica que subyace en cada una de las palabras que Hurtado escoge para sus piezas. No obstante, llegados a este punto, cabe advertir que, si bien la relación de estas tres diferencias entre Hurtado y Lope pueden defenderse si nos ceñimos *stricto sensu* al *Arte nuevo de hacer comedias*, alguien podría opinar que no puede hacerse con la misma severidad si consideramos el *corpus* teatral lopesco, puesto que en él encontramos, tal como se ha ido apuntando a lo largo de esta tesis cuando ha sido pertinente, obras a las que Lope, movido por la necesidad de mecenazgo, les suma un fin propagandístico y en las que aparecen hidalgos cuya ingenuidad resulta ridícula. Sin embargo, estas características que podemos rastrear en algunas piezas lopescas no son rasgos definitorios de su estilo, mientras que en las dramaturgia hurtadiana son una constante y guardan una segunda intención: la reforma social y moral de tipo olivaresiano.

Otro punto en el que divergen los estilos de Lope y Hurtado es en el lenguaje, que, lejos de ser, como proponía Lope de Vega, natural, espontáneo y sencillo, en las comedias hurtadianas se caracteriza por presentar un estilo conceptista-gongorino, pues, al modo quevediano, Hurtado, en ocasiones, utiliza juegos de palabras y un lenguaje connotativo, dice sin decir y hace uso de una fina sátira y de un humor incisivo e inteligente; mientras que, en otras, siguiendo el modelo de Góngora, de quien Hurtado fue el “aseado lego”, usa un lenguaje culterano e intensamente lírico. Cabe remarcar que el estilo gongorino es más evidente en la primera etapa dramática mendoziana y, más concretamente, en aquellos pasajes protagonizados por el amor o por la naturaleza bucólica; en cambio, el quevediano es más característico de la segunda etapa, cuando la producción hurtadiana adquiere un tono más crítico.

Otro aspecto en el que no confluyen Lope y Hurtado es en el tratamiento de los temas. Pese a que ambos incluyen temas amorosos y de honor y honra en sus comedias, no lo hacen del mismo modo. Y es que, traspasando la barrera de lo banal, Hurtado aprovecha esos temas que sabe que son del gusto del público y que tantos éxitos le hicieron cosechar a Lope, para atrapar al espectador y

hacerle llegar un mensaje al que de otra forma no le hubiera prestado atención, que de otra manera ni tan siquiera se hubiera sentado a escuchar. Sin embargo, de este modo, utilizando el cebo de lo que es de su gusto, el auditorio se presta a oír críticas y sale del espectáculo con el mensaje hurtadiano interiorizado, así como en disposición de poder extrapolar a su realidad lo aprendido en el escenario a partir de temas aparentemente ficcionales, método de crítica vital en esos tiempos en los que indispensable medir las palabras para que nadie se diera por ofendido.

Por tanto, podemos concluir una doble finalidad en la dramaturgia mendoziana: divertir, entretener y dar gusto al público, pero también criticar para enseñar y reformar o recuperar moralmente a una sociedad perdida a través de la *reprobatio* y de un uso más o menos particular de la estructura del *speculum principis*⁸⁶⁹.

Sobre esa finalidad didáctica, que la inclusión de *exempla* y parábolas en la mayoría de comedias hurtadianas permite defender, cabe especificar que ese didactismo esconde el impulso y difusión de las ideas reformistas, esas que, como mano derecha del Conde-Duque de Olivares, Hurtado bien conocía y en las que creía. No es casual, pues, que desde su convicción y fe más absoluta en el proyecto olivaresiano, deje huellas del pensamiento político-reformista en todas sus piezas, las cuales rezuman, tal como hemos ido observando a lo largo de esta tesis, la idea de la necesidad de la recuperación de los valores de antaño, cuya pérdida había dado lugar a la aparición de la hipocresía, de la supremacía de lo artificial y de las falsas apariencias, que tan bien retrata Hurtado en sus comedias⁸⁷⁰, esas en las que algunos acertadamente han visto un cierto aire pre-costumbrista. Asimismo, las piezas dramáticas mendozianas muestran que es menester mantener una actitud de desconfianza para no ser engañado en esa sociedad en la que impera la falsedad, así como conservar la estratificación social, cuya alteración venía desestabilizando y devaluando a la

869Decimos que se hace un uso más o menos particular porque, tradicionalmente, la estructura del *speculum principis* se utilizaba en aquellas obras que iban dirigidas a un joven monarca para que viera reflejado en el comportamiento de su protagonista el modelo de conducta que debía seguir e imitar en la vida real para ser un buen rey. Si bien Hurtado de Mendoza sigue, como sería habitual, este esquema en obras como *Ni callarlo ni decirlo*, pieza protagonizada por un monarca, también lo hace en otras que, pese a que persiguen un propósito similar, tienen como protagonistas y destinatarios a hidalgos, esa nueva clase social a la que nadie le ha enseñado a comportarse como un miembro de la nobleza a la que recientemente se ha incorporado. Como la intención de Hurtado es que dichos tipos sociales vean reflejados comportamientos sociales reales y que tomen o desestimen los positivos y negativos respectivamente, podemos entender que el dramaturgo cántabro hace un uso particular de la estructura del *speculum principis*, la cual combina con la *reprobatio*, es decir, con la muestra de actitudes censurables que, viendo las nefastas consecuencias que generan, llevarán al público a rechazarlas en las vida real.

870La sobrevaloración de la imagen que proyectamos hacia el exterior que caracterizó a la sociedad barroca fue rechazada y estigmatizada por Hurtado, que defendió la naturalidad; de ahí que sus personajes hagan comentarios como el de Hernán de *Cada loco con su tema*, el cual considera algo positivo que su hija Isabel reciba al Montañés sin maquillar.

población de un reino que, si bien tuvo un pasado esplendoroso, en el siglo XVII atraviesa un periodo de decadencia contra el que se quiere combatir mediante las reformas expuestas, y a través de la limpieza y exaltación de la imagen de la monarquía y del imperio español, a lo que contribuye la obra dramática de Antonio Hurtado de Mendoza, lo cual ha quedado demostrado a lo largo de este estudio exhaustivo del teatro mayor mendoziano⁸⁷¹. Si a esta aseveración sumamos que la creación hurtadiana era más o menos prolífica dependiendo de sus compromisos laborales como Secretario Real, obtendríamos, además de argumentos para sustentar el fuerte vínculo entre arte y política en Hurtado, la explicación a su olvido. Quizás la sustitución de valido y el cambio de orientación en la política hizo que se relegara esa obra que tantos guiños reformistas guardaban. Vemos esta explicación más plausible que la que hasta ahora ha ido difundiendo la crítica literaria: la simplicidad de su obra.

Como hemos podido observar, lejos de ser simple, la dramaturgia hurtadiana guarda enjundia y traspasó las fronteras que los autores menores no consiguieron: fue admirado e imitado por autores internacionales de la talla de Molière, y sus obras se publicaban y agotaban en países extranjeros. Por tanto, es un despropósito reducir su obra a la categoría de criatura de epígono lopesco. El ingenio y talento hurtadiano, ese que Gracián supo apreciar, no se redujo a copiar o, al menos, así nos lo hace ver su producción, la cual nos informa indirectamente, como viene siendo habitual en él, del concepto que Hurtado de Mendoza tenía del término *imitatio*, el cual, lejos de entenderlo, como muchos en la época, como repetición exacta de patrones, lo entiende como los clásicos, es decir, como adaptación personal de una fuente. Adaptación que en Hurtado llega hasta el punto de darle la vuelta al modelo, lo que a lo largo de la tesis se ha denominado “volteo a la fuente”, y que se ha considerado sello personal de su estilo dramático.

Entre las fuentes que hemos podido ir rastreando a lo largo de este trabajo de investigación, conviene destacar la presencia de clásicos como Horacio o Virgilio, de la tradición lírica (poesía provenzal, lírica de tipo tradicional o *dolce stil nuovo*), del bucolismo de las églogas y de la novela pastoril, de las aventuras de los libros de caballerías, del pensamiento erasmista, del tono satírico y humorístico de los entremeses, así como de autores como Gil Vicente, Lope de Vega, Tirso de Molina, Cervantes o Quevedo.

⁸⁷¹Conviene advertir una contradicción nada extraña en una época como el Barroco, caracterizada por los juegos de contrastes y paradojas, en el hecho de que se abogue por la sinceridad y naturalidad, y que, en ese propósito de exaltación de la monarquía, se exagere o, incluso, finja la grandeza de un reino decadente. Así pues, la crítica a la ostentación parece no aplicarse siempre por igual, pues, si bien no gusta en las capas sociales intermedias, no se censura cuando sirve para resaltar el poderío de los monarcas. Así lo vimos en *Los empeños del mentir*, donde sin ningún tipo de reparo, se describe toda la fastuosidad y pompa de la ciudad madrileña, la capital de un reino que pretende ser envidiado y admirado tanto dentro como fuera del país. En este caso, lejos de rechazar las apariencias, nos aferramos a ellas.

De todo ello, se sirve Hurtado para tratar los temas que más interés le suscitan: el amor, el sueño, la confianza, las apariencias, la hidalguía, el matrimonio y el honor y la honra, temas recurrentes en la dramaturgia hurtadiana que, de forma más o menos evidente, reman hacia una misma dirección: la reforma de una sociedad degradada y el reflatamiento de un imperio agonizante, aunque lo hará siempre desde la perspectiva del humor.

Si a todo esto añadimos que la elección de las palabras de los personajes y de los espacios de las comedias hurtadianas también guardan estas segundas intenciones encubiertas, obtenemos razones más que suficientes para defender la capacidad magistral hurtadiana a la hora de integrar todos los elementos dramáticos para un mismo fin, sin que ninguno chirríe o interfiera en el hilado perfecto de la construcción de una pieza artística. De ahí que, haciendo alarde de su maestría para hilvanar elementos aparentemente independientes, las obras hurtadianas, principalmente palaciegas y de capa y espada, se caractericen por presentar estructuras que podríamos denominar miscelánicas, pues tanto recrean *imbroglii* y enredos, como esconden propaganda política y recogen críticas, costumbres sociales, la nueva vida en el espacio urbano, así como reflexiones, y todo escondido bajo las risas, ya no solo “graciocómicas⁸⁷²”, sino que también pre-figuronescas.

Atendiendo a todo lo que hemos podido observar, podemos concluir que el estilo hurtadiano no es una simple imitación del lopesco. Si bien Hurtado bebe del maestro y acata su preceptiva, él no será su única fuente, por lo que serán varios los modelos que tomará, refundirá y personalizará hasta conseguir diferenciarse en la medida de lo posible de Lope de Vega. Y es que Hurtado da un paso más allá y no reduce sus comedias a la categoría de simple sucesión de acciones protagonizadas por unos tipos sociales, cuyo principal cometido es agradar y entretener a un amplio auditorio que rechaza un lenguaje complejo que le dificulte el disfrute del espectáculo teatral. Si bien Hurtado de Mendoza también otorga mucho importancia al gusto y al divertimento del público, en el cual buscará la carcajada, guarda otro propósito más enjundioso y didáctico, de ahí que, sin olvidar la importancia de la acción, también ceda cierto protagonismo a la palabra, a la reflexión y al pensamiento. Así pues, las comedias hurtadianas combinan un número importante de escenas y de entradas y salidas de personajes, con el uso de un diálogo que, en ocasiones, adquiere un carácter, si no filosófico, cercano al intercambio de opiniones humanista que invita indirectamente al receptor a la reflexión sobre el tema tratado. Asimismo, los personajes, si bien todavía no son arquetipos universales ni encontramos, como en Calderón, principalmente a un personaje protagonista y muchos secundarios, no siempre son los tipificados por Lope de Vega y advertimos una mayor focalización de los actantes que en las comedias lopescas.

872Con este término, nos referimos al humor generado por los graciosos más prototípicos de la comedia nueva.

En conclusión, tras haber realizado un estudio pormenorizado del teatro mayor mendoziano, podemos corroborar algunas de las hipótesis que pretendíamos probar al iniciar esta tesis. En primer lugar, podemos afirmar que Antonio Hurtado de Mendoza no es un mero imitador de Lope de Vega. Su estilo personal, el cual hemos determinado en el bloque dedicado a las constantes dramáticas de su producción, hace que, pese a que parte de la preceptiva del maestro y gran amigo Lope de Vega, se aleje del grupo de epígonos lopescos, por lo que este trabajo supone un nuevo punto de vista respecto al concepto que hasta el momento se había tenido de la dramaturgia mendoziana.

Por último, conviene decir que también se ha podido probar la finalidad propagandística y político-reformista encubierta de sus piezas, lo cual posiblemente explicaría su olvido y el desinterés por su obra con el transcurso de los años.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Diccionario Akal de términos literarios*, Madrid, Akal, 1997.

AA.VV., *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica*, vol. 3, 2017.

AA.VV., *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

Aguilar Perdomo, R., “Espesuras y teximientos de jazmines: los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista”, *El Humanista*, 16, 2010.

Albuquerque Feliz Filha, C., *Pervivencias del código del “amor cortés” en las secciones de “Canciones” y “Romances” del Cancionero General de Hernando del Castillo*, Universidad de La Rioja, 2012-2013.

Alcalá-Zamora, J., *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid, Centro de Estudios Europea Hispánica, 2005.

Alonso de Santos, J. L., “La comedia de enredo, el enredo de la comedia”, en *XX Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 1997, pp. 17-22.

Alonso Hernández, J. L. y Huerta Calvo, J., *Historia de mil y un juanes (onomástica, literatura y folklore)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

Alvarado Teodorika, T., “El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón”, en *Actas XVI Congreso AIH*, 2010.

Álvarez Sellers, M.^a Rosa, “Peligros de amor y trampas de lenguaje: *Don Duardos* de Gil Vicente”, en *Quadrant*, nº12, 1995, Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise, Université Paul-Valéry-Montpellier III, pp. 5-30.

Álvarez Sellers, M.^a Rosa, «Príncipes disfrazados y estrategias de pasión: *Don Duardos* de Gil Vicente, *El príncipe viñador* de Vélez de Guevara y *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina», en M. L. Lobato, ed., *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2011, pp. 261-277.

Amadel-Pulice, M.^a Luisa, *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, U.K., John Benjamins Publishing Company, 1990.

Amor Meilán, M., *Hurtado de Mendoza y su comedia “El marido hace mujer”*. Estudio literario, Lugo, s.n., imprenta “El Regional”, 1902.

Anónimo, *Cantar de Mio Cid*, Madrid, Austral, 2010.

Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra Base, 2006.

Aragüés Aldaz, J., “Preceptiva, sermón barroco y contención oratoria: el lugar del ejemplo histórico”, en *Criticón*, 84-85, 2002, pp. 81-99.

- Arango, M.A., *Tema y estructura en el teatro del siglo XVI y XVII en Hispanoamérica y España*, Caribbean Studies, vol. 21, Peter Lang Publishing, New York, 2008.
- Arellano, I., “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- Arellano, I., “Cuestiones de edición de textos del Siglo de Oro a propósito de *Cada loco con su tema*, de Hurtado de Mendoza”, en *Hipogrifo* 3.1, 2015, pp. 89-109.
- Arellano, I. y García Ruiz, V., “Calderón y la comedia de figurón” en Calderón de la Barca, *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, Edición crítica, estudio y anotación de las dos versiones de la comedia, Kassel, colección “Teatro del Siglo de Oro”, 23: Edition Reichenberger-Universidad de Murcia, 1990, pp. 42-51.
- Arellano, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Arellano, I., “El teatro de Antonio Hurtado de Mendoza”, en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 115-125.
- Arellano, I., *Teatro breve (loas y entremeses) del Siglo de Oro*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005.
- Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Madrid, Alianza, 2014.
- Aristóteles, *Política*, Madrid, Espasa, 2011.
- Arredondo, M., “Avisos sobre la capital del orbe en 1646: Los peligros de Madrid”, *Criticón*, 63, 1995, pp. 89-101.
- Arribas, F., “Algunos sellos de la villa de Madrid”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Año XII, Abril de 1935, n.º 46.
- Asensio, E., *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971.
- Asensio, E., “Los entremeses de Antonio Hurtado de Mendoza”, en Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente: con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971, pp.111-123.
- Atienza, B., *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009.
- Aubrun, C. *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968.
- Avalle-Arce, J. B., *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1995.
- Avellaneda Gutiérrez, M., “Falacias del amor. ¿Por qué anudamos amor y sufrimiento?”, en *Trabajo social*, nº12, Enero-Diciembre 2010, ISSN 0123-4986, Bogotá, pp. 201-204.
- Bachelor, J., “Don Quijote: una esmerada crítica de la sociedad aún valiosa en nuestros días”, Faculty Scholarship, Noviembre, 2012.

- Badillo O'Farrell, P. y Pastor Pérez, M.A., *Tácito y tacitismo en España*, Anthropos, Barcelona, 2014.
- Bardon, Maurice, "Mendoza, Lesage, Beaumarchais", en *The Tulane Drama Review*, vol. 6, n.º 4 (Jun., 1962), pp. 125-129.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, imp. y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860.
- Bataillon, *Erasmus y España*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- Benítez Claros, Rafael, "Prólogo", en *Obras poéticas de Don Antonio Hurtado de Mendoza*, edición y prólogo de Rafael Benítez Claros, Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1947.
- Bermejo, Jordi, "La expresión caballeresca en las fiestas reales barrocas españolas", en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2015, vol. 33, n.º especial, pp. 29-43.
- Bermejo, J.M., *La vida amorosa en la época de los trovadores*, Madrid, Temas de Hoy, 1996.
- Bernabeu Navarret, Pilar, "El oficio de mujer en la pequeña nobleza urbana del siglo XVII español", en *Revista de Historia Moderna*, n.º 13/14, 1995, pp. 199-209.
- Beteta Martín, Yolanda, "De la amazona a la *virgo bellatrix*: el proceso de cristianización de la mujer salvaje", en AA.VV., *Ser mujer en la ciudad medieval europea*, 2013, pp. 475-490.
- Blanco, J., "La labor erudita de Boccaccio: sus obras en latín", en *Pharos*, vol.12, n.º 1, mayo-junio 2005, pp. 109-177.
- Borrego Gutiérrez, Esther, *Poetas para la Corte: una fiesta teatral en el Sitio Real de Aranjuez (1622)*, AISO, Actas VI, 2002.
- Braga Riera, Jorge, "*The festival at Aranwhez*, una traducción inglesa en verso a mediados del siglo XVII", en *Enlaces: revista del CES Felipe II*, ISSN-e 1695-8543, n.º1, 2004.
- Brioso Santos, H., "De Madrid a Getafe: una comedia de Lope de Vega y un entremés de Hurtado de Mendoza", en *Teatro. Revista de estudios teatrales*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, n.º 11 (junio de 1997), pp. 79-100.
- Brioso Santos, H., "Rasgos entremesiles de la comedia de figurón: Rojas Zorrilla y Matos Fragoso", en *Philologia Hispalensis* 15 (2001), pp. 23-31
- Brown, J., y Elliott, J., *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003.
- Buezo, C., «Hacia una tipología del villano y lo villano en el teatro áureo», *La comedia villanesca y su escenificación*, *Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 10-12 de julio de 2001)*, Almagro, Universidad de Castilla La-Mancha, Festival de Almagro, 2002.

- Bustos, M.^a N., “*Los hermanos de Terencio: un conflicto de caracteres*”, en *Circe*, nº13, 2009, pp. 65-73.
- Cabrero, M., “El Icaromenipo de Luciano de Samósata: la risa, entre el spoudogeloíon y la carnavalesca de Bajtin”, en *Cuadernos De Filología Clásica. Estudios Griegos E Indoeuropeos*, 20, 2010, pp. 215 – 230.
- Calderón de la Barca, *Guárdate del agua mansa*, Barcelona, Lingkua, 2007.
- Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Campbell, Y., *Ecos erasmistas en “La vida es sueño”*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, pp. 99-106.
- Canet Vallès, J., “Literatura ovidiana (Ars Amandi y Reprobatio amoris) en la educación medieval”, *Lemir*, nº 8 (2004), pp. 1-18.
- Cañas Murillo, J., “Corte y academias literarias en la España de Felipe IV”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, ISSN 0210-8178, vol. XXXV, 2012, pp. 5-26.
- Cañas Murillo, J., “En los orígenes del tipo del figurón: el caballero del milagro (1593), comedia del destierro del primer Lope de Vega”, en AA.VV., *En una buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, pp. 159-169.
- Capellanus, A., *Libro del amor cortés*, Madrid, Alianza, 2006.
- Carrascón, G., “Dormir en escena: usos simbólicos del sueño en el primer Lope”, en *Atti del XVII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, Vol. 1, 1998, pp. 101-108.
- Carrascosa, J., *Historia de los escudos de la Villa de Madrid*, Madrid, 1981.
- Carreira, A., “El conde duque de Olivares y los poetas de su tiempo”, en *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo 64, n.º 2, 2016, pp. 429-456.
- Casa, F.P., García Lorenzo, L. y Vega García-Luengos, G., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- Casas, A., “Ficción, pensamiento y gratuidad lúdica en el *Quijote*”, en *Castilla: Estudios De literatura* (16), 1991, pp. 39-60.
- Castillejo, D., *Guía de 800 comedias del Siglo de Oro para el uso de actores y lectores, con el preámbulo “Tres diálogos: estatal, racional y teatral”*, Madrid, Ars Millenii, 2002, pp. 497-498.
- Castro, A., *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica, 1987.
- Cazenave, M., *El arte de amar en la Edad Media*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2000.
- Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Crítica, 2001.
- Cervantes, *El licenciado Vidriera y otras novelas ejemplares*, Madrid, Vicens Vives, 2015.

- Chauchadis, C., “Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología”, en *Criticón*, Núm. 17 (1982), pp. 67-87.
- Chauchadis, Claude, “Nuevo examen del *Examinador Miser Palomo*: cuarenta notas al ingenioso entremés de Antonio Hurtado de Mendoza”, en *Hommage à Robert Jammes I*, Anejos de *Criticón*, 1994, pp. 213-220.
- Chart, Ira, “Antonio Hurtado: Symbol of the Transition Movement in Spanish Literature”, en *Summaries of Theses*, Harvard University (1945), pp. 359-362.
- Chaves Montoya, María Teresa, «El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º IV, Madrid, 1992, pp. 217-230.
- Chevalier, J. y Gheerbant, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.
- Chul, P., “La libertad femenina en los entremeses de Cervantes: *El juez de los divorcios* y *El viejo celoso*”, en *Anales Cervantinos*, XXXV, 1999, pp. 111-125.
- Cirlot, J.E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2003.
- Coduras Bruna, María, *Por el nombre se conoce al hombre. Estudios de antroponimia caballeresca*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2015.
- Colás Latorre, G. y Serrano Martín, E., “La nobleza en España en la Edad Moderna: líneas de estudio a partir de *La sociedad española del siglo XVII* de don Antonio Domínguez Ortiz”, en *Manuscripts*, 14 (1996), pp. 15-37.
- Cortijo Ocaña, A., “Industrias contra finezas de Agustín Moreto”, en *Cincinnati Romance Review*, 41 (Fall 2016), pp. 1-15.
- Couderc, Christophe, “Fronteras genéricas: Lope de Vega ante la tragicomedia”, en *Criticón*, 122, 2014, pp. 67-82.
- Couderc, Christophe, “La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII: transformación de un género”, en *XX Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 1997, págs. 269-283 o en https://previa.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/8_1997/16.pdf
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII ordenada por D. Emilio Cotarelo y Mori*, Madrid, Bailly Bailliére (Nueva Biblioteca de Autores Españoles), tomo I, vol. I, 1911, pp. I-CCCXV.
- Cotarelo y Mori, Emilio, “Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca”, en *BRAE*, 9 (1922), pp. 44-45.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1897.
- Crespo López, Mario, *Cada loco con su tema/Los empeños del mentir*, Madrid, Cátedra, 2012.

Crivellari, D. y Urzáiz Tortajada, H., “Luis Vélez de Guevara y otros entremesistas barrocos” en Huerta Calvo, J. (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Teatro Breve Español III, Siglos XVI-XX, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 202-204.

Curtius, E.R., “Metáforas del Teatro”, en *Literatura europea y Edad Media*, Latina, Madrid, F.C.E, 1999, I, pp. 203-211.

del Amo Horga, Luz María, *Cercas, puertas y portillos de Madrid (s. XVI-XIX)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

De Pineda, Frativan, *Segunda parte de la monarchia ecclesiastica o historia universal del mundo compuesta por Frativan de Pineda, de la Orden del Bienaventurado San Francisco*, a costa de Ioan de Bonilla, mercader de libros de Çaragoça, 1606.

Davies, G., *A poet at court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1971.

Davies, G., “A chronology of Antonio de Mendoza’s Plays”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool University Press, 1971, Vol. XLVIII, n°2, April, 1971, pp. 97-110.

Davies, G., “Antonio Hurtado de Mendoza: Biographical Notes”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 34., n°2, 1957, pp. 79-89.

Davies, G., “Antonio Hurtado de Mendoza. Poemas y fragmentos inéditos”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1957, Vol. 33, pp. 21-38.

Davies, G., “The Country Cousin at Court: A Study of Antonio de Mendoza's Cada loco con su tema and Manuel Bretón de los Herreros's El pelo de la dehesa”, en *Leeds Iberian Papers: Hispanic Drama*, Leeds: Trinity and All Saints College, 1991, pp. 43-60.

Davies, G., “Una carta inédita de Antonio Hurtado de Mendoza al Conde-Duque de Olivares”, en *Revista española de historia*, n°74, 1959, pp. 82-91.

De Azcárate Ristori, Isabel, “La mujer en los *Coloquios* de Erasmo de Rotterdam”, *Anales de la Universidad de Cádiz*, 2, 1985, pp. 279-294.

De la Fuente, M.^a del Mar, “Hacia la nobleza titulada: los “méritos” para titular en el siglo XVII”, en Ponce Leiva, P. y Castillo, A., *Mérito, venalidad y corrupción en España y América, siglos XVI y XVII*, Valencia, Editorial Albatros, 2016, pp. 19-40.

De Rojas, F., *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 2005.

De Rotterdam, E., *Elogio de la locura o encomio de la estulticia*, Madrid, Austral, 1999.

De Rotterdam, E., *Enquiridión o manual del caballero cristiano*, Valladolid, Universidad de Valladolid. Secretariado de publicaciones, 1999.

De Rotterdam, E., “Veinte coloquios de Erasmo. I. Los Coloquios de Erasmo”, en *Boletín de la Academia de la Historia*, Tomo CVIII, Abril-junio, Cuaderno II, pp. 373-551.

- Del Río Barredo, M. J., “La ciudad como corte: La construcción de una capital ceremonial (Madrid, 1590-1630)”, en *Actas XIII Congreso AIH (Tomo IV)*, pp. 214-224.
- De Riquer, M., *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Tomo I, Barcelona, Planeta, 1975.
- De Rougemont, D., *El amor en Occidente*, México, Editorial Leyenda, 1977.
- De Vega, L., *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Cátedra, 2006.
- De Vega, L., *Comedias de Lope de Vega. Parte octava. El despertar a quien duerme*, Lleida, Milenio-UAB, 2009.
- Defez, A., “Unamuno, Descartes y la hipótesis del sueño”, en *Revista de Filosofía*, Vol. 31, nº 1, 2006, pp. 7-20.
- Deleito y Piñuela, J., *La mujer; la casa y la moda (en la España del rey poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Demattè, C., “Teatro caballeresco y segundones: crónica de una pasión no solo literaria por los libros de caballerías”, en AA.VV., *Los segundones : importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 61-73.
- Demattè, C., “Teatro de tema caballeresco del siglo XVII. Hacia una clasificación de las dinámicas transtextuales”, en *Actas XIV Congreso AIH*, Vol. II, pp. 181-186.
- Díaz de Liaño, J. y Díez Ortells, J., *Madrid. Capital de la apariencia. Economía, sociedad y arte en Madrid hasta el siglo XIX*, Ecobook, Madrid, 2016.
- Díez Borque, J. M., *Historia del teatro en España I*, Madrid, Taurus, 1990.
- Díez Borque, J. M., “La comedia de Lope de Vega como propaganda política y militar”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 322-323, 1977, pp. 150-168.
- Díez Borque, J. M., “Palacio del Buen Retiro: Teatro, fiesta y otros espectáculos para el Rey”, en *XIX Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 1996, pp. 167-189.
- Díez Borque, J. M., “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”, en *Teatro y fiesta en el Barroco*, Ediciones del Serbal, 1986.
- Díez Borque, J. M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Díez Taboada, J. M., “Los curiosos impertinentes en el teatro”, en *Revista de Literatura*, vol. 57, n.º 114 (1995 July-Dec), pp. 455-465.
- Di Pinto, E., “Galería de retratos: figura, figurilla y figurón”, en *XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO)*, Almagro, julio de 2005, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 99-110.

Doménech, F. y García Fernández, I., “Coloquio sobre *Los empeños del mentir* de Antonio Hurtado de Mendoza”, en *La comedia villanesca y su escenificación*, Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico. Almagro 10, 11 y 12 de julio de 2001, Colección Corral de Comedias, ed. Felipe Pedraza, Rafael González y Elena Marcello, Almagro, Ciudad Real, 2002, pp. 359-369.

Domínguez Ortiz, A., *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo, 1973.

Domínguez Ortiz, A., *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1963.

Egido, A., Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre *La Galatea*, *El Quijote* y *El Persiles*, Barcelona, PPU, 1994.

Eiroa, S., “Los villanos fingidos en Tirso de Molina: técnicas dramáticas y su representación”, en Pedraza, F., González y Marcello, E., *La comedia villanesca y su escenificación*, Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 10-12 de julio de 2001), Almagro, Universidad de Castilla La-Mancha, Festival de Almagro, 2002, pp. 241-244.

Elliott, J., *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Madrid, Crítica, 2004.

Elliott, J., “Felipe IV, mecenas”, en *AISO. Actas VIII* (2006), pp. 43-59.

Elliott, J. y Brown, J., *Un palacio para el rey*, Madrid, Alianza, 1981.

Ettinghausen, H., “Fasto festivo: las relaciones de fiestas madrileñas de Almansa y Mendoza”, en *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos. (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999, pp. 95-105.

Ezquerria Abadía, R., *Fiestas a personajes extranjeros en tiempo de Felipe IV*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1985.

Farré Vidal, J., “Coches, lodo y amor en el Madrid de Calderón”, *Pygmalion*, 0, 2009, pp. 69-87

Fernández Álvarez, M., *Casadas, monjas, rameras y brujas*, Madrid, Espasa, 2002.

Fernández Fernández, O., *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, tesis leída el 04/05/1999, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

Fernández Fernández, O., “Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre bobos anda el juego*”, en *XXII Jornadas de Teatro Clásico Almagro*, 1999

Fernández Oblanca, J., “La pasión por los coches en el siglo XVII y su reflejo cómico en los entremeses barrocos”, en *AO*, XLI-XLII, pp. 105-124.

Fernández Oblanca, J., *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1992.

Ferrer Valls, T., “La comedia pastoril en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas”, leído en el Congreso Internacional *Teatro Spagnolo e Italiano del Cinquecento*, 30 de mayo y 2 de junio de 1991 en Volterra (Italia).

- Ferrer Valls, T., *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991.
- Ferrer Valls, T., *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudios y documentos*, Valencia, UNED, 1993
- Ferrer Valls, T., “Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa”, en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*, Instituto de Estudios Altoaragoneses: Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2008, pp. 113-134.
- Ferrer Valls, T., “Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro”, en *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, n.º 1, 1, 1995, pp. 355-372.
- Ferrer Valls, T., “Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”, en *Cuadernos de teatro clásico*, n.º 13-14, 2000, pp. 63-84.
- Ficino, M., *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Flores de la Flor, M.^a Alejandra, “Las amazonas en el Nuevo Mundo: un mito por conquistar”, *Ubi sunt?: Revista de historia*, n.º 28, 2013, pp.39-47.
- Florit Duran, Francisco, “La escenificación de lo popular-villanesco en el teatro de Tirso”, en *La comedia villanesca y su escenificación: actas de las XXIV jornadas de teatro clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio*, 2002, pp. 217-236.
- Fray Luis de León, *El Cantar de los Cantares de Salomón: Interpretaciones literal y espiritual*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Fray Luis de León, *La perfecta casada*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Gállego, Julián, “El Madrid de los Austrias: un urbanismo de teatro”, *Revista Occidente*, n.º 73, 1969, pp. 19-53.
- Gallego García, Laura, *Belianís de Grecia (Tercera y cuarta parte), de Jerónimo Fernández: Edición y estudio*, Tesis, Universitat de València, València, 2013.
- García de Enterría, M.^a Cruz, “Introducción”, *Antología poética*, edición del centenario, Santander, Cuévano (La Gala Chinela), 1986, pp. VII-XL.
- García de Enterría, M.^a Cruz, “Pruebas escritas de una amistad. Francisco de Quevedo y Antonio Hurtado de Mendoza”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 199-213.
- García Gómez, Ángel M., “Sir Richard Fanshawe y *Querer por sólo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza”, en AA.VV., *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis, 1999, pp. 120-142.
- García Pradas, Ramón, “La popularización de la erótica occitana y la poesía de los troveros: una reacción del amor carnal ante las imposiciones de la *fin'amors*”, en *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, Vol. I, 2004, pp. 137-150.

- García Ruiz, Víctor, “Cervantes, *Lazarillo* y Lope: En torno al origen literario del figurón”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Vol. 1, 1993.
- García Valdés, C., *Entremesistas y entremeses barrocos*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Georges, D., *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1992.
- Gómez Gómez, J., “La autoridad de Felipe IV a través del arte”, en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Navarra, Universidad de Navarra, 2010, pp. 113-126.
- Gómez Trueba, *Sueño literario en España*, Madrid, Cátedra, 1997.
- González, A., “Creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, *AISO*, Actas VII (2005), pp. 61-75.
- González, O., “Alimento y mujer en un poema de Antonio Hurtado de Mendoza”, en *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, Vol. 6, nº 1-2, 2000, pp. 237-250.
- González Cañal, “El lujo y la ociosidad durante la prinvanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfantes y las guedejas”, en *Criticón*, 53, 1991, pp.71-96.
- González Mas, E., *Historia de la literatura española, Barroco (Siglo XVII)*, República Dominicana, Edit. de la Universidad de Puerto Rico, 1989.
- González, A., *La Junta de Reформación (1618-1623)*, Valladolid, 1932.
- Gracián, B., *Agudeza y arte del ingenio*, Madrid, Castalia, 1969.
- Gracián, B., *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Gracián, B., *El Criticón*, Madrid, Cátedra, 2004.
- Grimal, P., *Diccionari de mitologia grega i romana*, Barcelona, Edicions del 1984, 2008.
- Güntert, G., “Ariosto en el Quijote: replanteamiento de una cuestión”, en *AIH. Actas XII* (1995), pp. 271-283
- Gutiérrez Padilla, M., "Gigantes por artificio en los libros de caballerías finiseculares", en *Medievalia* (46), 2014, pp. 34-42.
- Guzmán García, H., “Pentesilea o el invencible poder seductor de la belleza”, en Cifre Wibrow, P. y González de Ávila, M., *Culturas de la seducción*, Salamanca, Ediciones Universitarias de Salamanca, 2014, pp. 95-105.
- Hernández, A., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1977.
- Horacio, *Epodos. Odas*, Madrid, Alianza, 2005.

- Huerta Calvo, J., *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- Huerta Calvo, J., “Breve historia del teatro breve”, en Javier Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, colección Arcadia de las Letras, 2001.
- Huerta Calvo, J., *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2002.
- Huerta Calvo, J., *Teatro breve español de los siglos XVI y XVII: entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Estudio preliminar, edición y notas de Javier Huerta Calvo, Madrid, Taurus, 1985.
- Hume, M., *La corte de Felipe IV*, Madrid, Espuela de plata, 2009.
- Hurtado de Mendoza, A., *Capítulo de una carta de don Antonio Hurtado de Mendoza, caballero de Madrid a D. Francisco de Calatayud, caballero de Sevilla, criticando las Rimas de Juan de Jaúregui*, Madrid, 29 julio 1618.
- Hurtado, A., *Madrid dramático*, Madrid, Saeta, 1942.
- Janés, Clara, *Guardar la casa y cerrar la boca*, Siruela, 2015.
- Jauralde Pou, Pablo, “El teatro en los palacios”, en *Teatro: revista de estudios teatrales*, n.º 1, 1992, pp. 33-56.
- Jordán, M., *Entre la vigilia y el sueño. Soñar en el Siglo de Oro*, Madrid y Frankfurt-am-Main, Iberoamericana Vervuert, 2017.
- Josa, L., “La doctrina moral y política de Juan Ruiz de Alarcón”, en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua* (Granada, del 5 al 7 de noviembre de 1999), Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 307-318.
- Kagan, R., *Los sueños de Lucrecia. Política y profecía en la España del siglo XVI*, San Sebastián, Nerea, 2005.
- Keen, M., *La caballería. La vida caballeresca en la Edad Media*, Barcelona, Ariel, 2010.
- Kennedy, R., “Quiteria, Comedianta Toledana: Her Importance for the Chronology of Quinones de Benavente and the Other Dramatists”, en *Revista Hispanica Moderna: Columbia University Hispanic Studies*, vol. 37 (1972-1973), pp. 1-28.
- King, M., *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Madrid, Alianza, 1993.
- Köhler, E., *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, Sirmio, 1990.
- Lanot, Jean-Raymond, “El feminismo de Antonio Hurtado de Mendoza: la comedia *El marido hace mujer y el trato muda costumbre*”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Actas del IIº coloquio del grupo de estudios sobre teatro español (GESTE), Toulouse, 1978, pp. 111-132.
- Lanot y Vitse, “Éléments pour une théorie du figuron”, *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 27, 1976, Hommage à Paul Mérimée, pp. 189-213.

Lanot, Jean-Raymond, “Para una sociología del figurón”, en AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (Pa'ris: C.N.R.S., 1980), pp. 131-151.

Lapuente, A. y Moscoso, J., *Madrid, ciencia y corte*, Madrid, CSIC, 1999.

Lobato, M^a Luisa/ García García, Bernardo J., *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.

Lobato, M^a Luisa, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto, I*, estudio y edición de María Luisa Lobato, Reichenberger, 2003.

Lobato, M.^a Luisa, *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor libros, 2011.

Lobato, M.^a Luisa, “Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco, en *En torno al teatro Siglo de Oro*, Jornadas XXI-XXIII, Colección de Estudios Almerienses, Serie: estudios, Diputación de Almería, 2007, pp. 199-219.

López Álvarez, Alejandro, “Coches, carrozas y sillas de mano en la monarquía de los Austrias entre 1600 y 1700: Evolución de la legislación”, en *Hispania. Revista Española de Historia*, 2006, Vol. LXVI, núm. 224, septiembre-diciembre, pp. 883-908.

López Bueno, B., *La égloga. Encuentros internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.

López Castro, Armando, *Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente*, Ediciones Universitarias de León, León, 2000.

López de Hoyos, Juan, *Declaración de las armas de Madrid*, Madrid, El Observatorio, 1995.

López de Hoyos, Juan, “Real aparato, y sumptuoso recibimiento con que Madrid rescibió a la serenissima Reyna D. Ana de Austria”, Madrid, 1572.

López de José, Alicia, “Sobre el modo en que los caballeros han de galantear a las damas y entrar en Palacio y en el aposento de la Reina”, *XX Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 1996, pp. 213-228.

Losada Goya, José Manuel, “La concepción del honor en el teatro español y francés del siglo XVII: Problemas de metodología”, en *AISO*, Actas II (1990), Alicante, Centro Virtual Cervantes, pp. 589-596.

Lozano, Luis, “Moratín y Molière”, en *Actas IV* (1971) AIH, pp. 185-191.

Lozón Urueña, Ignacio, *Madrid. Capital y Corte. Usos, costumbres y mentalidades en el siglo XVII*, Madrid, Consejería de Educación, 2004.

Lucía Megías, J. M., *Antología de libros de caballerías castellanos*, Madrid, Centro de estudios cervantinos, 2001.

Lucía Megías, J. M. y Sales Dasí, E.J., *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Toledo, Ediciones del laberinto, 2008.

- Luelmo Lautenschlaeger, M., “Madrid, villa para la Corte. Arqueología y Edad Moderna: transformación de la ciudad entre los siglos XVI-XVII”, *Revista Historia Autónoma*, 7, (2015), pp. 29-47.
- Madot, P., *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*, Barcelona, Alpha Decay, 2015.
- Madroñal, A., *El “Vejamen” de Antonio Hurtado de Mendoza en Sevilla (1642) y su relación con una carta de Quevedo*, *La Perinola* 8 (Jan 2004), pp. 235-256.
- Maquiavelo, *El príncipe*, Madrid, Austral, 2012.
- Marañón, G., *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Maravall, J.A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2012.
- Maravall, J.A., *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1979.
- Marín Pina, M.^a Carmen, “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94.
- Martí, S., “El oficio de mujer en las obras de Juan Luis Vives y Fray Luis de León”, *Actas XIV. Congreso AIH* (Vol. II), pp. 375-381.
- Martín Romero, J.J., *Espejo de príncipes y caballeros. Guía de lectura*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2001.
- Martín Romero, José Julio, “La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LVII, núm. 2, 2009, pp. 563-605.
- Martinenche, Ernest, “Les sources de l’*École des maris*”, en *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, V (1898), pp. 110-116.
- Martinenche, Ernest, *Molière et le Théâtre espagnol*, Paris, Hachette, 1906.
- Martínez, María Victoria, “A vueltas con la honra y el honor. Evolución en la concepción de la honra y el honor en las sociedades castellanas, desde el medievo al siglo XVII”, en *Revista Borradores*, Vol. VIII-IX, Año 2008, Universidad Nacional de Río Cuarto, nº 1851-4383.
- Martínez López, M.^a José, *El entremés. Radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Martínez Tolentino, J., “El indiano en tres comedias de Lope”, *Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, Número 15, pp. 83-96.
- Mèdel del Castillo, Francisco, “Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos [Madrid, 1735]”, en *Revue Hispanique*, LXXV (1929), pp. 144-369.

- Megías, Lucía, J.M., “Libros de caballerías manuscritos de la Biblioteca del Palacio Real (Madrid). Catálogo descriptivo de libros de caballerías. IV, *Criticón*, 69, 1997, pp. 67-99.
- Megías, Lucía, J.M. y Marín Pina, M.C., *Lectores de libros de caballerías*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.
- Menéndez Pelayo, *Epistolario*, n.º 307, 431, carta de Menéndez Pelayo a Laverde, Santander, 1 de marzo de 1876.
- Montaner, Joaquín, *La colección teatral de Don Arturo Sedó*, Barcelona, Seix Barral, 1951.
- Monteagudo Robledo, M.P., *La monarquía ideal. Imágenes de la realeza en la Valencia moderna*, Universitat de València, Valencia, 1995.
- Montoliu Camps, Pedro, *Madrid. Villa y corte. Historia de una ciudad*, Madrid, Sílex ediciones, 1996.
- Morel-Fatio, “El Quijote considerado como pintura y crítica de la sociedad española de los siglos XVI y XVII”, en E. Julià, *Semana Cervantina: resúmenes y artículos*, Castelló, Biblioteca Escolar del Instituto General y Técnico de Castelló, 1920.
- Moreto, A., *El lindo don Diego*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Morros Mestres, Bienvenido, “Melancolía y amor hereos en *La Celestina*”, en *Revista de poética medieval*, 22 (2009), pp.133-183.
- Muñoz-Alonso López, Agustín, “El Quijote ante las culturas del Barroco”, en Sanz Camañes, Porfirio, *La monarquía hispánica en tiempos del Quijote*, Madrid, Sílex, 2005.
- Nadar, H., *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”, 1985.
- Nash, M. y Tavera, S., *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Barcelona, Icaria, 2003.
- Nowak, Lisa J., “Caricaturizing the Anti-Hero in Hurtado de Mendoza's *To Each His Own*”, en *The image of the hero in literature, Media and Society*, 2004, pp. 446-451.
- Nowak, Lisa J., “Not so <Happily ever after>: Equivocal Ideology in Plays by Calderón, Hurtado de Mendoza, and Rojas Zorrilla”, en *Hispanófila*, 144, 2005, pp. 33-44.
- Nuñez de Castro, Alonso (coronista general de su Magestad), *Libro histórico político Sólo Madrid es Corte y el cortesano en Madrid*, Con licencia en Madrid por Andrés García de la Iglesia, 1658, en *Lemir 19* (2015), pp. 409-582.
- Oleza, J., “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI”, en *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-41.

- Oleza, J., “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo”, en *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 235-251.
- Ontiveros, Adriana, “*El agua mansa* y la reescritura en la comedia de capa y espada de Calderón”, en *Anuario calderoniano*, 6, 2013, pp. 199-209.
- Orozco Díaz, E., *Temas del Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1947.
- Ortiz-Hernán Pupareli, E., “Análisis de los elementos amorosos en tres parejas del *Amadís de Gaula*”, en *Actas XV. Congreso AIH*, Vol. I, 2007, pp. 433-446.
- Ortiz-Hernán Pupareli, E., “El tema de la *virgo bellatrix*. La caballería femenina en algunos libros de caballerías”, en *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia. Trabajos de las IX Jornadas Medievales*, El Colegio de México, México, 2005, pp. 91-108.
- Ovidio, *El arte de amar*, Madrid, Clásicos Selección, Edimat Libros, 2000.
- Ozanam, V., *Pastorelas y serranas: en torno a la definición de los géneros poéticos medievales*, Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales, Année 2001, 24, pp. 431-448.
- Parrilla, Carmen, “La novela pastoril”, en *Orígenes de la novela: estudios: ponencias presentadas al congreso I Encuentro Nacional Centenario de Marcelino Menéndez Pelayo celebrado en Santander los días 11 y 12 de diciembre de 2006*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Sociedad Menéndez Pelayo, 2007, pp. 295-333.
- Pascal, Blaise, *Pensamientos*, Madrid, Tecnos, 2018.
- Parker, A., *La filosofía del amor en la literatura española: 1480-1690*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Parker, Geoffrey, *La Guerra de los Treinta Años*, Madrid, Machadolibros, 2003.
- Peale, George, “*Querer por solo querer*. Un hito en la historia materialista del teatro cortesano”, en Farré, J., *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Navarra, Biblioteca Áurea Hispánica, Universidad de Navarra, 2009, pp. 123-145.
- Pérez-Abadín Barro, S., *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Universidad Santiago de Compostela publicaciones, 2004.
- Petrarca, *Cancionero I*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Piccolomini, Eneas Silvio, *La Europa de mi tiempo (1405-1458)*, Sevilla, Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, 1998.
- Platón, *El banquete*, Barcelona, Folio, 2006.
- Pomer Monferrer, L., “El episodio del encuentro de la Amazona Talestris con Alejandro: fuentes y transmisión”, en *Ianua Classicorum. Temas y formas del mundo clásico*, Madrid, 2015, pp.715-720.
- Ramírez, A., *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606)*, Madrid, Castalia, 1966.

- Ramos, Noemi, *A critical edition of Antonio Hurtado de Mendoza's "Cada loco con su tema"*, Tulane University, University Microfilms International, 1980 (Dissertation Abstracts: Section A. Humanities and Social Science. Vol. 41, 1980).
- Redondo Alamo, M.^a. A., "La figura del hidalgo en la sociedad española", en *Revista de Folklore*, 17, 1982, pp. 152-160.
- Reyes Cano J.M., "Petrarca-Bembo, Garcilaso-Herrera: el proyecto de un nuevo canon", en *AISPI*, pp. 9-30.
- Rico, F., "Humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento" en Rico, F., y López Estrada, F., *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, "Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco", en *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 71-103.
- Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, Madrid, Taurus, 1984.
- Romerojaro, R., *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- Romera-Navarro, M., "Querellas y rivalidades en las Academias del siglo XVII", en *Hispanic Review*, Vol. 9, n.º 4 (Oct., 1941), pp. 494-499.
- Romero Tabares, M.^a Isabel, *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla, Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, 1998.
- Roncero, V., "Conflictos femeninos de poder: damas rivales en tres comedias de capa y espada de Calderón", en *Anuario Calderoniano*, 9, 2016, pp. 195-215.
- Rouane Soupault, I. y Meunier, P., "Alternancia temporal y tensión dramática en La firmeza en la ausencia de Leonor de la Cueva", en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, OpenEdition Books, 2015.
- Rubio Árbuez, Marcial, "De *La vida de la Corte* a *La vida del Buscón*", en *La Perinola*, 10, 2006, pp. 287-296.
- Ruiz, J., *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Ruiz Pérez, P., *Historia de la literatura española 3. El siglo del arte nuevo (1598-1691)*, Madrid, Crítica, 2010.
- Sabik, K., "El teatro de corte en España en la primera mitad del siglo XVII (1614-1636)", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, ed. S. Neumeister, Frankfurt, Vervuert, 1989, Vol. I, pp. 601-610.
- Sabik, Kazimierz, "La problemática del sueño en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVII", en *Atti del XVII Convegno Associazioni Ispanisti Italiani*, Vol. I, 1998, pp. 109-122.

Sabik, Kazimierz, “La problemática de la libertad-destino en el teatro cortesano español de la segunda mitad del siglo XVII”, en *Actas XIII Congreso AIH* (Tomo I), pp. 714-719.

Sabik, Kazimierz, “La problemática ética en el teatro cortesano español de la segunda mitad del siglo XVII”, en *Actas XIV Congreso AIH (Vol. II)*, pp. 501-506.

Sáiz Serrano, J., *Caballeros del rey: nobleza y guerra en el reinado de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, PUV, 2008.

Salinero Cascante, M.^a Jesús, “*Amour cortois y amour discourtois* en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita”, en *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, coord. Por Manuel Bruña Cuevas, María de Gracia Caballos Bejano, Inmaculada Illanes Ortega, Carmen Ramírez Gómez, Anna Raventós Barangé, 2006, pp. 86-96.

San Pedro, D., *Cárcel de amor*, Barcelona, Crítica, 1995.

Sánchez Hernández, S., *De aldeas, villas y palacios. Los espacios dramáticos en el teatro de Juan del Encina*, Navarra, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015.

Sánchez Llama, Íñigo, “La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. por Manuel García Martín, Vol. 2, 1993, pp. 941-948.

Sanz Camañes, Porfirio, *La monarquía hispánica en tiempos del Quijote*, Madrid, Sílex, 2005.

Sarrió Rubio, Pilar, “Representación extraordinaria: algo más que una fiesta (s. XVII)”, *AISO, Actas IV*, Vol. 2, 1998, pp. 1499-1508.

Santoja Hernández, P., “La situación de las mujeres y el matrimonio en la Edad Media y en los siglos XVI y XVII”, en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, n.º 40, 2015, pp. 263-328.

Schwartz, Lia, “De la imaginación onírica y *La vida es sueño*”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

Seguí Marco, Juan José, “El sueño evanescente de Cicerón: el paraíso de los políticos”, *Potestas*, n.º4, 2011, pp. 55-68.

Serralta, Frédéric, “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, en *Criticón*, núm. 42 (1988), Centro Virtual Cervantes, pp. 125-137.

Serralta, Frédéric, “*El lindo don Diego* de Agustín Moreto, en escena: entre figurín y figurón”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (La puesta en escena del teatro clásico), 1995, pp. 141-155.

Serralta, Frédéric, “El pre-figurón “todoterreno” de *La prueba de los ingenios* (Lope de Vega)”, *Criticón*, 122, 2004, pp. 107-115.

Serralta, Frédéric, “El tipo del galán suelto: del enredo al figurón”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 83-93.

- Serralta, Frédéric, “Sobre disparate y comedia burlesca en el teatro de Lope”, *Criticón*, 92, 2004, pp. 171-184.
- Serralta, Frédéric, “Sobre el pre-figurón en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*)”, en *Criticón*, núms. 87-88-89 (2003), pp. 827-836.
- Serralta, Frédéric, “Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar*, de Lope de Vega (¿1606?), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Almería*, eds. Irene Pardo Molina y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, (Colección *Actas*, 41), 2001, pp. 85-93.
- Shaw Fairman, P., “El Madrid y los madrileños del siglo XVII según los visitantes ingleses de la época”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 1, 1966, pp. 137-145.
- Simal López, Mercedes, “El palacio del Buen Retiro (1633-1648)”, en *Librosdelacorte.es*, nº5, año 4, otoño-invierno, 2012, pp. 124-132.
- Soler, Miguel, “La lúcida locura de Don Quijote: una máscara para la crítica social”, *Lemir*, 12(2008), pp. 309-324.
- Soria Olmedo, Andrés, *León Hebreo, el amor entre dos mundos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- Sosa-Velasco, Alfredo, “El huerto de Melibea: Parodia y subversión de un topos medieval”, en *Celestinesca*, 27, 2003, pp. 125-148.
- Soto Caba, Victoria, “Fiestas y fastos: arte efímero y teatro en la España del Barroco (Notas sobre el reflejo de Oriente en los escenarios festivos del Siglo de Oro)”, en *XVI Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 1993, pp. 129-142.
- Souto Espasandín, M. y Gutiérrez García, S., “Contextualización histórica e ideológica de la lírica cortés: el léxico del sufrimiento amoroso y el pensamiento cristiano”, en *Estudis romànics*, n.º 27, 2005, pp. 147-160.
- Stoll, Anita K., “The Dual Levels of Antonio Hurtado de Mendoza’s *Cada loco con su tema*”, *Bulletin of the Comediantes*, XLIV.1 (Jan 1992), pp. 73-84.
- Taravacci, Pietro, *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, Vol. I, Madrid, Castalia, 2010.
- Terencio, *Comedias. Hecira. Adelfos*, Vol. III, Madrid, CSIC, 1992.
- Tilley, Arthur, *Molière*, New York, Cambridge, 1921.
- Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, Madrid, Cátedra, 2009.
- Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 2016.
- Tirso de Molina, *Teatro escogido*, Tomo VIII, Madrid, Imprenta de Yenes, Calle de Segovia, n.º 6, 1840, Sello de la Biblioteca Universitaria de Madrid, Donación de 1894.

- Trambaioli, Marcella, “El galán suelto y el figurón en *Los Ponces de Barcelona*, de Lope de Vega”, en *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo 56, n.º 2, 2008, pp. 489-504.
- Trambaioli, Marcella, “El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca”, en *Revista de Filología Española (RFE)*, XCII, 1º, 2012, pp. 181-210.
- Trambaioli, Marcella, “Variaciones sobre el motivo del jardinero fingido en la escritura de Calderón, Moreto y su escuela dramática”, en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Visor, 2011, pp. 95-111.
- Trueblood, Alan S., “La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro”, *AIH. Actas V* (1974), pp. 829-837.
- Tusón, V., “El sueño y su representación en el barroco español. Estudios reunidos y presentados por Dinko Cvitanovic”, en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 14, 1970, pp. 175-177.
- Ubeda de los Cobos, A. *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado, 2005.
- Urzáiz Tortajada, H. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Vol. I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- Urzáiz Tortajada, H. “Los empeños del mentir” de Hurtado de Mendoza, en *Cuadernos de Teatro Clásico* 22 (Jan 2006), pp. 271-283.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, “Pérez de Montalbán y otros autores de la primera mitad del siglo XVII”, en Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro español. I De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 871-874.
- Valbuena Prat, Ángel, *Las muñecas de Marcela. El Señor de Noches Buenas*, Edición y estudio por Ángel Valbuena, Los clásicos olvidados, Álvaro Cubillo, Vol. III, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1928.
- Vega García-Luengos, G., “Calderón, reescritor de Lope”, en *Anuario calderoniano*, n.º 3, 2010, pp. 371-406.
- Vega García-Luengos, G., “Consideraciones sobre la configuración del legado de comedias de Calderón”, en *Criticón*, n.º 103-104, 2008, pp. 249-271.
- Vega García-Luengos, G., “El Calderón que olvidó o repudió Calderón”, en *Pictavia aurea: actas del IX Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro* (Poitiers, 11-15 de julio de 2011), 2013, pp. 111-142.
- Vega García-Luengos, G., “Imitar, emular, renovar en la comedia nueva: cómo se comunican dos estrellas contrarias, reescritura calderoniana de *Las almenas del Toro*”, en *Anuario Lope de Vega*, n.º 11, 2005, pp. 243-264.
- Vega García-Luengos, G., “La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias”, en *Criticón*, n.º 72, 1998, pp. 11-34.

Vega García-Luengos, G., *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro, actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005, Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 2007.

Vega García-Luengos, G., “Nuevos aspectos intertextuales de *La vida es sueño* (con indicios del Calderón extracanónico)”, en AA.VV., *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras: homenaje a Jesús Sepúlveda*, 2006, pp. 587-608.

Vicente, Gil, *Tragicomedia de Don Duardos*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2006.

Vigil, M., *La vida de las mujeres en los siglos XVI-XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

Vilanova, Antonio, “El tema del gran teatro del mundo”, en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 456-499.

Vilches, Rocío, “Historia caballeresca de Don Claridoro de España, libro de caballerías manuscrito”, *Letras Studia Hispanica Medievalia VIII*, 59-60 (2009), pp. 323-330.

Villarrubia, M., “Sueños, ensueños y apariciones en el Purgatorio de Dante. Su función estructural y significativa”, en *Tenzone: revista de la Asociación Complutense de Dantología*, n.º 1, 2000, pp. 137-158.

Vique Domene, M.^a del Mar, “El sueño como lugar de encuentro con la amada en la poesía del Siglo de Oro”, en *Philologica Urcitana. Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*, Vol. 4 (2011), pp. 121-134.

Vivar del Riego, J.A., “Símbolos heráldicos de Madrid”, en AA.VV., *Paseo documental por el Madrid de antaño*, 2015, pp. 375-397.

Vives, J.L., *Formación de la mujer cristiana*, en *Obras completas*, Tomo I, edición de Lorenzo Riber, Generalitat Valenciana, Valencia, 1992.

Vogt, E., *A Critical Edition of “Ni callarlo ni decirlo” by Antonio Hurtado de Mendoza*, Dissertation, University of Missouri, Columbia, 1988.

Vogt, E., *A Critical Edition of “Ni callarlo ni decirlo” by Antonio Hurtado de Mendoza*, en *Dissertation Abstracts International*, Vol. 49, n.º 9, 1989.

Whinnom, K., *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Duham, 1981.

Zavala, I. M., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV La literatura escrita por mujer. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*, Barcelona, Anthropos, en coedición con la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.

Zugasti, M., “El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega”, en Sáez Raposo, F., *Monstruos de apariencias llenas. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Bellaterra, Grupo Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 73-101.

Zugasti, M., “El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina”, en Casal, F., González, C. y Vitse, M., *El Espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro : homenaje a Frédéric Serralta : actas del VII Coloquio del Geste (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 583-619.