

---

## V. CONCLUSIONES

---

Es la comedia espejo de la vida,  
su fin mostrar los vicios y virtudes  
para vivir con orden y medida<sup>1</sup>.

Llega el momento de finalizar el recorrido que, páginas atrás, y de la mano de los mejores cicerones que podríamos hallar, los personajes guillenianos, *alter-ego* de su autor, iniciábamos en busca de un objetivo fundamental: descubrir, junto a la observancia de la «norma», la «diferencia», esto es, la independencia idiosincrásica de la labor de un dramaturgo como el valenciano Guillén de Castro, injustamente considerado por la historiografía literaria como un simple y mediocre discípulo del celebradísimo «Lope de Vega todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra».

Pues bien, el epígrafe inicial en que se adivina la voz del insigne poeta de la ciudad del Turia Micer Andrés Rey de Artieda nos viene muy bien para cerrar estas últimas reflexiones, ya que define la distinguida esencia «docente», «pedagógica», de la dramaturgia guilleniana en el marco de la alegre y «vil quimera de este monstruo cómico», como es la *Comedia nueva* en su etapa lopesca, en el que tan gustosamente se inscribe<sup>2</sup>. Y es que, en el transcurso de la tesis hemos dado buena fe de ello, la *comedia guilleniana*, aun moviéndose dentro de la «norma», de los parámetros artísticos e ideológicos de la fórmula de la *comedia* forjada por Lope de Vega a instancias «de la vulgar corriente», no consigue impregnarse de su populismo esencial, entre otras cosas, porque conserva, si bien perfeccionados, ciertos rasgos del espíritu y de la técnica de la tradición teatral culta (trágica erudita y cortesana)

---

<sup>1</sup> A. Rey de Artieda, «Epístola al Ilustrísimo Marqués de Cuéllar sobre la Comedia», p. 61.

<sup>2</sup> Recuérdese la «loa» que a Lope y a su *comedia* dedica Guillén en los preliminares de su pieza CI.

valenciana que la viera nacer allá por el último decenio del Quinientos, y de cuyas aguas bebe, muy especialmente, durante su primera etapa (anterior a 1605/1610). Pero vayamos por orden.

Ya comentamos cómo desde los inicios mismos de su andadura dramática, y paralelamente al joven Lope, tan sólo siete años mayor que él, el novel Guillén siente un enorme afán de renovar el teatro de su tiempo, un teatro que declinaba ya entre las paredes de los cenáculos privados donde se hallaba confinado, modernizándolo, dotándolo de una entraña más popular. El propio Guillén, en unos términos muy similares a los enunciados por el autor madrileño en su *Arte nuevo*, declaraba que el fin de sus comedias es «procurar / que las oiga un pueblo entero, / dando al sabio y al grosero / qué reír y qué gustar» (CI, p. 863). Y para lograr un arte popular, interclasista, y, en suma, nacional, Guillén, como su amigo y coetáneo Lope, tiene muy claro que hay que crear un nuevo modelo de espectáculo que, apurando al máximo el principio poético básico y universal de la *mímesis*, resulte más «verisímil», o, lo que es lo mismo, una «quimérica» y confusa mezcla tragicómica capaz de «deleytar aprovechando» al, igualmente quimérico y monstruoso, «pueblo entero» que empezaba a acudir a las representaciones en los corrales. Buena prueba de ello la constituye el esfuerzo que, en la línea iniciada por la atrevida audacia de Plauto que «a la comedia antigua [...] puso dioses<sup>3</sup>», realiza nuestro dramaturgo al condimentar sus *dramatis personae* de acuerdo con el gusto «agridulce» de la nueva sensibilidad barroca, entremezclando la dulce gracia de personajes «de inferior calidad<sup>4</sup>» (recordemos el *gracioso* o los villanos cómicos guillenianos), destinados por Aristóteles a protagonizar las comedias, con la amarga gravedad de figuras «moralmente superiores a nosotros<sup>5</sup>» (tales como el *perfeto caballero* y su *dama*, el *rey justo*, el *padre* ejemplar y «guardián del honor» de su hija, la *madre* modélica...), de naturaleza tradicionalmente trágica.

---

<sup>3</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 67.

<sup>4</sup> Hacemos nuestras las palabras de Aristóteles en su *Poética*, p. 27.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 21.

Podríamos pensar, si atendemos al ingenio del Lope maduro en su famoso opúsculo sobre el «arte nuevo»<sup>6</sup>, que esa «mixtura agridulce» que se estaba gestando en los albores del Seiscientos no es sino un compuesto equilibrado de los dos ingredientes puros, *tragedia* y *comoedia*, que la preceptiva clásica destinaba a mover «los afectos suaves», ya de los «sabios» y encumbrados, en el caso del primero, ya de los «groseros» y plebeyos, en el caso del segundo. Sin embargo, eso es más bien teoría; en la práctica, el deseo de agradar más a un sector que a otro del amplio y difuso «vulgo», en el sentido de colectividad nacional con que lo emplearía el «Fénix» en su *Arte nuevo*, hace que nuestros dos jóvenes comediógrafos, Lope y Guillén, desnivelen la balanza hacia uno de los dos componentes de la nueva «máquina confusa» teatral que estaban contribuyendo a consolidar, y que acabaría fijando, en sus líneas definitivas, el fecundo ingenio del primero. Es entonces cuando empiezan a gestarse esas «diferencias» o peculiaridades estilísticas que conferirán su sello personal a la obra dramática del supuesto discípulo Guillén, aun cuando, hacia 1605/1610, decida abrazar la fórmula de la *Comedia nueva* forjada por «un hombre / monstruo de naturaleza» (CI, p. 862).

En efecto, el plebeyo Lope, que, hacia finales de la década del Quinientos, aspira ya a vivir de su oficio de poeta, considera que el único fin del arte es el éxito, es decir, el «vulgar aplauso»<sup>7</sup>. Por eso, no duda en «hablarle en necio»<sup>8</sup> al común del vulgo, al «grosero» que decía Guillén, el cual, indiferente a los preceptos clásicos, paga por ver divertidas representaciones que le permitan evadirse, al menos momentáneamente, del presente gris y decadente de una España que, parafraseando las conocidas palabras de Cadalso, dejaba traslucir ya buena parte del «esqueleto del gigante» que fue antaño. De ahí que, según advierte Joan Oleza, buen conocedor del teatro del «primer Lope», opte por conceder primacía a la parte dulce, deleitosa, del hibridismo constitutivo de la *Comedia*, desarrollando el macrogénero que

---

<sup>6</sup> En su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope recomienda que estén mezclados «lo trágico y lo cómico [...], / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula» (p. 67).

<sup>7</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 63.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

acabará confiriendo su identidad cómico-lúdica al nuevo arte seiscentista, la *comedia cómica* o *comedia lírica*<sup>9</sup>:

La propuesta dramática del primer Lope, en que cuaja la ruptura de la *Comedia nueva* con el teatro anterior, se verifica más a lomos de comedia que a pechos de tragedia o tragicomedia, y es ésta su primera y más llamativa señal de identidad...<sup>10</sup>

De muy distinto signo será la «señal de identidad» que defina la esencia del quehacer de nuestro insigne «caballero-dramaturgo», quien, pese a vivir una precaria situación económica que lo llevaría a profesionalizarse como dramaturgo, siempre «blasonaba, por ser de buena cuna, de trabajar sólo por la gloria y por placer<sup>11</sup>». Y es que Guillén, pequeño terrateniente valenciano, y uno de los últimos representantes de la selecta pléyade de aristocráticos escritores de la Valencia virreinal del 1500 que se reunían en torno a la famosa «Academia de los Nocturnos», no se muestra tan dispuesto como su contemporáneo Lope a «dejarme llevar de la vulgar corriente<sup>12</sup>», haciendo demasiadas concesiones a ese «vano viento del vulgo», tal como lo calificara su maestro Virués, cuya presencia, a fin de cuentas, era mínima en el Coliseo de «La Olivera»<sup>13</sup>. Es más, sin despreciar al «grosero» que engrosa las filas del «pueblo entero» al que aspira a deleitar e instruir, lo cierto es que Guillén se

---

<sup>9</sup> Marbete de uso frecuente entre los tratadistas de la época tales como Pellicer en su *Idea de la comedia de Castilla*, donde define la *comedia lírica* como aquella «que contiene la maraña amorosa y dulce, debe armar la traza en la novela y para adorno vestilla de episodios trágicos y heroicos».

<sup>10</sup> Véase el estudio preliminar de Joan Oleza a la edición crítica que sobre la comedia lopesca *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* realiza Donald McGrady en Barcelona, *Crítica*, 1997, pp. IX-LV. En dicho estudio, concretamente en las pp. XVI-XIX, Oleza matiza, muy acertadamente, que el hecho de que, en su «primera manera» teatral, el joven Lope visite más los subgéneros propiamente cómicos del «arte nuevo» (principalmente *comedias urbanas* como *Los locos de Valencia*, *La viuda valenciana*, *El maestro de danzar*, *El mesón de la corte...*, o bien *comedias palatinas* tales como *El nacimiento de Ursón y Valentín*, *El príncipe inocente*, *Los donaires de Matico*, y *Las burlas de amor*) no significa que no cultivara también el subgénero del *drama* en algunas de las diversas modalidades que «serán las que en buena medida alimenten la imagen de Lope en el futuro». He aquí una breve muestra de los subtipos de *drama* más significativos, esbozados por Lope antes de 1599: *dramas de la honra*, ya sean de naturaleza imaginaria palatina (*Carlos el perseguido*, *Laura perseguida* y *El favor agradecido*, ya sean de cariz historial español (*El casamiento en la muerte*, *Los comendadores de Córdoba...*) o extranjero (*La reina Juana de Nápoles*, *La condesa Matilde...*); o bien *dramas de hechos famosos* inspirados en la tradición literaria (*Los celos de Rodamonte*, *El marqués de Mantua...*) o histórica (*Las justas de Tebas*, *Roma abrasada*, *Los hechos de Garcilaso*, *El remedio en la desdicha*, *El cerco de Santa Fe*, etc.).

<sup>11</sup> Palabras de Henri Mérimée en *El arte dramático en Valencia*, tomo II, p. 479.

<sup>12</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 73.

<sup>13</sup> Así se ha visto en el apartado IV.1. «De las *dramatis personae* a la estructura social de los personajes» de la presente tesis.

dirige más al «sabio», al discreto, por considerarlo más apto para aportar a la representación de sus comedias «ingenio para entendellas / y prudencia para oíllas» (CI, p. 864). Asimismo, recordemos que, de acuerdo con el ideario ideológico de nuestro ilustre dramaturgo, ese sector sapiente del público no es otro que la nobleza, y, muy especialmente, la periférica nobleza valenciana, su propio grupo social, a la que Guillén decide prestar su voz para defender sus intereses de clase y sus valores sociales (honor, valor, lealtad, amistad...), popularizándolos, en unos momentos terriblemente adversos a causa del afianzamiento de una nueva clase social, la burguesía, así como por la creciente absolutización y centralización del poder en manos de la alta aristocracia de Castilla.

Desde el primer momento, entiende Guillén que el mejor modo de favorecer a sus correligionarios de la pequeña y mediana nobleza, rescatándolos del sopor de la atonía a que los habían conducido los nuevos tiempos, estriba en esgrimir la pluma para ensalzar, ante los ojos del «pueblo entero», los valores de la sangre como la única garantía posible de redención de la esterilidad de un siglo huérfano de «hombres buenos», sobre todo entre las capas que rigen los destinos político-económicos de España, la alta nobleza y la oligarquía, y que, por eso mismo, según nuestro «caballero-dramaturgo», son más proclives a dejarse seducir por el falso brillo de los valores emergentes: el poder y el dinero. Concibe, entonces, Guillén un proyecto ideológico-dramático presidido por una idea fundamental: la necesidad de reformar la sociedad española del momento a partir del reforzamiento y la modernización de los antiguos ideales aristocráticos. Y aunque su destinatario no es tan popular como el de Lope, pues se dirige principalmente a los distinguidos conductores de la pretendida reforma social, las nuevas generaciones de la nobleza a las que conviene reeducar, el optimismo del programa ideológico guilleniano encuentra su mejor aliado en el cauce formal de la populista *Comedia nueva*: su «esquema consolador<sup>14</sup>», así lo entiende el valenciano, presidido por el principio de la «justicia poética», facilita no sólo la denuncia de unos tiempos yermos, como sucedía en la *tragedia clasicista*, sino también, y sobre todo, la posibilidad de superarlos,

---

<sup>14</sup> Empleamos la voz acuñada por Chr. Faliu-Lacourt en su artículo titulado «Sacrificios y redención, o de la fatalidad al libre albedrío en el teatro del Siglo de Oro», p. 61.

invitando a sus ilustres interlocutores a emular el catálogo de figuras nobles ejemplares en un doloroso «camino de perfección» que siempre acaba torciendo el funesto destino y transformando la desdicha inicial en felicidad.

Sea cual fuere el talante social e ideológico de su destinatario, está claro que la dramaturgia guilleniana nace con una marcada intencionalidad adoctrinadora, lo cual condiciona, en gran medida, la elección del autor respecto a las modalidades genéricas que le ofrecía la *Comedia nueva*. De hecho, si nos remontamos a los comienzos de su singladura<sup>15</sup> hacia la conquista de un arte nacional nuevo, vemos cómo Guillén, aunque a veces se desvía por la «dulce» senda de la *comedia cómica* o *comedia pura* abierta por su maestro Tárrega, tal como testimonia la creación de LMV, pieza considerada por la crítica como «la cima de la primera formulación de la comedia barroca ofrecida por Tárrega<sup>16</sup>», siempre acaba tornando al camino «recto», grave, despejado por los trágicos Artieda y Virués. Así lo corroboran piezas de la talla de EDD, ECA o ENM, que, lejos de las típicas tragedias de final triste del «arte viejo» intelectualista y minoritario, responden ya al perfil de una «tragedia de final feliz», muy en la línea de la *tragedia mixta* que los italianos del Quinientos<sup>17</sup> forjaron a partir del modelo de *tragedia compleja* de Aristóteles. Pues bien, este temprano interés que, por los géneros serios, en perjuicio de los propiamente cómicos, caracteriza la «primera manera» de nuestro comediógrafo valenciano permanece incólume a lo largo de su carrera dramática, incluso cuando, hacia 1605, se incorpora al magisterio de Lope. En este sentido, la escasa gama de subgéneros de funcionalidad puramente lúdica (*comedias de enredo* o *urbanas*: DQM, LFS, CI, PCP, VA...<sup>18</sup>), frente a la mayor variedad de subgéneros de misión grave y

---

<sup>15</sup> Singladura realizada al calor de las «novedosas» enseñanzas de sus predecesores valencianos (los trágicos Artieda y Virués; y el comediógrafo Tárrega), quienes, recordemos, pese a sus continuos esfuerzos por renovar el teatro haciéndolo más popular y cercano al «uso y plática Española», no consiguen crear un arte nuevo, verdaderamente popular, debido a que, en palabras de Francisco Ruiz Ramón, «ninguno de ellos sabe poner de acuerdo la pieza teatral con las necesidades teatrales de todos los espectadores, la forma y el fondo o la técnica y la temática o la materia y el espíritu del drama con el sistema de ideas, creencias y sentimientos del público, entendido éste como colectividad nacional». Véase Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, p. 148.

<sup>16</sup> J.L. Ramos, «Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca», p. 180.

<sup>17</sup> Nos referimos tanto a preceptistas (Giovan Giorgio Trissino, Giraldo Cinthio, Ludovico Castelvetro o Giason Denores) como a poetas (Cinthio, Torelli...).

<sup>18</sup> Notemos la insólita ausencia de subgéneros cómicos tan emblemáticos del nuevo arte seiscentista como la *comedia palatina*, la *pastoril* o la *picaresca*...

moralizadora (dramas de honor [MC I], del deber [DYE], palatinos o de conflictos del poder tiránico [PYF, CSH, LJP, EPC, MC II...]) evidencia que Guillén, las más de las veces, se desmarca de la propensión al entretenimiento fácil y a la diversión de la temprana *comedia lopesca*, y prefiere desarrollar la vertiente seria y amarga, pero más útil moralmente hablando, de la mixtura compositiva de la nueva *Comedia* que se usa en España, contribuyendo con ello a la consolidación del subgénero, doblemente «tragicómico», de la *tragicomedia* o *comedia trágica*<sup>19</sup>, y que nosotros, siguiendo la terminología establecida por Joan Oleza, hemos denominado *drama ideológico*.

En resumidas cuentas, el universo dramático guilleniano se halla presidido, fundamentalmente, por una *comedia* de perfil serio, asentada sobre ese pilar básico del *docere* o *prodesse* que, en opinión del trágico Artieda, dignifica al género cómico haciéndolo «por extremo bueno<sup>20</sup>». En términos de poética, ello implica la subordinación de todos los componentes formales (en todos los niveles: morfosintáctico, léxico-semántico...) de la *comedia guilleniana*, verdadero ejemplo de *speculum consuetudinis*, al eje principal de la enseñanza. Así lo hemos comprobado nosotros a partir del estudio de uno de los constituyentes más importantes del engranaje estructural de la *comedia*, los personajes, convertidos por Guillén en la encarnación más viva de la doctrina «cabalresca», mediante la cual propone a la contemplación admirativa de su ilustre senado un modelo ideal de «noble» (en todas sus facetas «socio-morales»: *perfeto caballero*, *perfeto padre*, *madre ideal*, *buen*

---

<sup>19</sup> Así la denominan preceptistas coetáneos como Pellicer, quien, en su *Idea de la comedia de Castilla*, dice que la *comedia trágica* «se funda en lo melancólico y fúnebre de la lástima que dispone, aunque cargue todo el artificio sobre el horror, para suspensión del auditorio, debe mezclalla de episodios heroicos y líricos».

<sup>20</sup> A. Rey de Artieda, «Epístola Al Ilustrísimo Marqués de Cuéllar sobre la Comedia» [1605], p.61. Seguramente deslumbrado por la comedia seria cultivada por sus paisanos Tárrega, Aguilar o Guillén, el trágico Artieda no duda en defender el nuevo arte «deste tiempo», apelando a su valor didáctico, de «espejo o escuela de costumbres», diferenciándose así del común de los partidarios de la *Comedia nueva*, para quienes una de las mayores virtudes del género estriba precisamente en su neutralidad moral. He aquí una breve muestra del argumento utilizado por Artieda en su defensa del «uso y plática Española»:

Es la comedia espejo de la vida,  
su fin mostrar los vicios y virtudes  
para vivir con orden y medida;  
remedio eficazísimo, no dudes,  
para animar los varoniles pechos  
y enfrenar las ardientes juventudes... (p. 61).

rey, y dama discreta), cuyo ejemplo asegura la enmienda de los vicios adquiridos por ciertos sectores de la aristocracia (principalmente la alta).

En el curso de la presente tesis hemos visto cómo el hecho de que las criaturas de ficción guillenianas nazcan con una finalidad utilitaria, didáctica y moralizadora muy precisa condiciona su diseño o trazado interno, ya sea para adecuarlo a la «norma» claramente expuesta por el «Fénix» en los versos 269-289 del *Arte nuevo*, ya sea para enriquecerlo con aportaciones personales del dramaturgo valenciano, superadoras, en muchos casos, de los cánones establecidos en lo que a paradigmas tipológicos se refiere. Y éstas son las conclusiones a las que hemos llegado:

### **I. La silueta de los personajes-tipo guillenianos y su encaje en la «horma» lopesca.**

Digna exponente de la *Comedia nueva* lopesca, la *comedia guilleniana* nace sobre una paradoja esencial, definida por J.G. Weiger como «facilidad fingida<sup>21</sup>»: su espíritu natural y vital, el mismo que, obediente a la única ley del gusto del «natural» o «pueblo entero», clamaba orgulloso contra el «artificio» de la vieja preceptiva clásica («¡Bueno es que Plauto difunto / nos dé ley en su Alcorán!<sup>22</sup>»), se materializa en la aparente espontaneidad de la fórmula

---

<sup>21</sup> J.G. Weiger, «Facilidad fingida: un aspecto de la originalidad frente al paradigma de la comedia», en *Segismundo*, 1983, 37-38, pp. 9-25. Dice Weiger que «al destacar lo natural de su arte, al insistir en lo verosímil de su teatro, al recalcar en el haberse apartado del “arte”, a la vez que se fue creando un nuevo paradigma, Lope y sus secuaces contribuyeron a la creación de un mito: una comedia se compone veloz y fácilmente, tan libre de leyes anacrónicas, pero rígidamente limitada en cuanto a temas y personajes se refiere [...], todo lo cual resulta inviolable e imprescindible. De hecho, nos hallamos ante una fórmula...» (pp. 9-10).

<sup>22</sup> Guillén de Castro, CI, p. 863. Estas palabras, proferidas por uno de los voceros guillenianos en CI (publicada en 1618), remiten directamente al grito de libertad con que nace el «arte nuevo» (1609) de Lope:

...y, cuando he de escribir una comedia,  
encierro los preceptos con seis llaves;  
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,  
para que no me den voces [...],  
y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron,  
porque como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto (p. 63).

Recordemos, asimismo, que unos cuantos años antes, en 1585, el trágico Rey de Artieda, considerado por el propio Lope como uno de los «primeros inventores» de la *Comedia nueva*, declaraba que «ya no queremos tanta hebilla, y pernos; / bastan los que nos sirven a la justa, más bien garbados, llanos y modernos...». (Véase su «Epístola Al Ilustre Señor Don Tomás de Vilanova», p. 8.).

restrictiva, perfectamente codificada en lo que atañe a temática, personajes, configuraciones estróficas o disposición estructural, que diera a luz el ingenio de un hombre curiosamente celebrado por sus coetáneos como «monstruo de naturaleza». Pues bien, el mejor ejemplo de la adaptación de la *comedia guilleniana* a la «norma», a la «poética invisible», de Lope lo encontramos en los personajes, que, al ser concebidos por el valenciano como auxiliares básicos de la *comedia* en su misión «trascendente» o moralizadora, son contruidos con unas técnicas caracterizadoras que participan de los «mecanismos descendentes», es decir, de los «recursos de comunicación inmediata, fácil y de buscado impacto populista<sup>23</sup>» propios de la modalidad grave y útil del *drama*. Entre los principales recursos «normativos» que intervienen en el proceso de configuración de los personajes guillenianos, haciéndolos tan accesibles al público como el resto de figuras que desfilan por el universo ejemplar del *drama seiscentista*, en particular, y de la *Comedia nueva*, en general, hemos descubierto los siguientes:

[1.1] El «verisímil» tejido «agridulce» de las *dramatis personae*. La *voluntas docendi* y el deseo de agradar, a un mismo tiempo, al «sabio» y al «grosero» que integran el nuevo y multiforme público aurisecular llevan a nuestro dramaturgo a fijarse en la utilidad del *delectare* como vía eficaz del *docere* o *prodesse*. Y como el principio estético que mayor deleite (y, por añadidura, mayor posibilidad de aprovechamiento) genera en ese quimérico «pueblo entero» de incipiente mentalidad barroca no es otro que el de la «variedad» o el «contraste», nuestro dramaturgo confecciona sus *dramatis personae* siguiendo paso a paso la receta «agridulce» elaborada por su admirado Lope, consistente en mezclar «lo trágico y lo cómico [...], / y Terencio con Séneca» de tal manera que resulte un fascinante «Minotauro de Pasife» capaz de mover los afectos suaves de toda suerte de público. Así lo hemos comprobado en el subapartado III.1.2. («Presentación de los agonistas: las *dramatis personae*»), donde un pequeño recorrido por las listas iniciales de las diferentes comedias de factura guilleniana nos ha servido para tomar conciencia de la heterogeneidad de los ingredientes de base (los personajes concretos, «circunstanciales», que, bajo una amplia gama de antropónimos,

---

<sup>23</sup> Palabras de Joan Oleza en su artículo «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», pp. 154-156.

protagonizan cada una de las piezas: hombres y mujeres; niños, jóvenes y ancianos; nobles y plebeyos; seres anónimos y «particulares» o figuras ejemplares consagradas por la mitología, los romances y las crónicas...) sobre la que trabaja Guillén para elaborar un «hermafrodito» elenco de figuras que atraiga por igual al «sabio» que abstrae el meollo (lo grave y útil) de la representación, y al «grosero» que se conforma con la corteza cómica.

**[1.2] Los «artificiosos» límites de la variedad en las *dramatis personae*.**

En el seno de esa confusa maraña, pretendidamente «verisímil» y natural, de datos onomásticos, sociológicos o numéricos que entretengan las *dramatis personae*, destaca la presencia de unas constantes que revelan el «artificio», el formulismo, que subyace a la confección de los agonistas guillenianos, y los definen como entes ficcionales de la «útil» y «divertida» *Comedia nueva*. He aquí algunas de esas constantes o variables fijas que intervienen en el diseño de los personajes del valenciano, revelando la funcionalidad didáctica y utilitaria que se deriva de su esencia «cómico-nueva»:

*a) Identificadores tipológicos y funcionales: el esquematismo psicológico.*

Concretando la heterogeneidad de nombres propios que conforman las *dramatis personae* guillenianas, hemos descubierto, en el citado subapartado III.1.2., una serie limitada de nombres comunes o marbetes fijos, repetidos sistemáticamente en la mayoría de las listas iniciales: *caballero/galán, dama, padre* (raras veces, *viejo*) *y/o hermano, rey, criado/gracioso*, y, muy esporádicamente, *criada*.

La presencia reiterada, incluso en una misma lista, de esas etiquetas «identificadoras», codificadas por el uso de la época, como bien demuestra Juana De José Prades en su famosa *Teoría de los personajes de la Comedia nueva*, trasluce algo que nos ha tenido ocupados a lo largo del capítulo 5 («Tipos y caracteres guillenianos»): la naturaleza funcional y tipológica que asiste al común de los personajes guillenianos, sea cual sea su grado de participación en la intriga (primario, secundario o puramente incidental). A grandes rasgos, hemos visto cómo los agonistas dibujados por Guillén, en tanto que entes dramáticos de nuestro Siglo de Oro, heredan de sus antepasados grecolatinos ese carácter secundario, subordinado, con respecto a la acción dramática que ya señalaba Aristóteles en su *Poética*: «...los

personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben los caracteres como algo accesorio a causa de sus actos. Así, acción y argumento constituyen el fin de la tragedia y el fin es lo más importante en todo<sup>24</sup>». Y es que, como el Estagirita, y al igual que sus compañeros de viaje en la aventura de la *Comedia*, Guillén concibe a sus criaturas de ficción no tanto como individuos complejos y únicos, sino más bien como actancias o funciones puras<sup>25</sup> al servicio del desarrollo de una trama que pretende *enseñar deleitando* al «colérico» español sentado. Dicho de un modo más poético, para nuestro dramaturgo valenciano, los personajes no son sino los peones privilegiados de ese gran tablero de ajedrez que es su teatro, y que ofrece, gustoso, al juego «elevado» y reflexivo del «sabio» (los jóvenes aspirantes a «perfeto caballero», «buen rey» o «dama discreta», y sus nobles progenitores-tutores), así como al juego «llano» y despreocupado del «grosero» (el público plebeyo e inculto). Ahora bien, para que todos, sabios y groseros, en la medida de sus posibilidades, disfruten del juego dramático que se les plantea en el escenario, y, lo que es más importante para nuestro dramaturgo, puedan acceder a la «dulce píldora» de la doctrina final, es necesario que sepan desentrañar las reglas que rigen dicho juego dramático. El concepto de «claridad» debe presidir, pues, la normativa interna de la *comedia*, y muy especialmente aquélla que regula el diseño de los personajes, claros puntales de la dramaturgia aurisecular en general, y guilleniana en particular, debido a su relevante función estructural como «piezas» generadoras de los diferentes «movimientos», por seguir con la metáfora del ajedrez, que trenzan y destrenzan la intriga. Eso explica que Guillén, en aras de la temprana vocación docente que anima su teatro, concebido como un auténtico «catecismo nobiliario», procure delimitar los caracteres de sus «quiméricos» personajes «particulares», construyéndolos

---

<sup>24</sup> Aristóteles, *Poética*, p. 30.

<sup>25</sup> Funciones que A. J. Greimas, en su conocido trabajo *Semántica estructural: investigación y metodológica* (Madrid, Gredos, 1976), resume como: sujeto/objeto; destinador/destinatario; y adyuvante/oponente. En nuestra tesis nos hemos centrado más en el análisis «semántico» (descriptivo, tanto a nivel literario como sociológico) de los personajes guillenianos, y sólo alguna vez hemos aludido a su papel «sintáctico», lo que, por cierto, nos ha permitido observar una correspondencia entre *función* y *tipo*. Porque, aunque ya tendremos tiempo de estudiarlo en otra parte, es evidente que Guillén tiende a reservar los mejores atributos o cualidades para los tipos que desempeñan las funciones de «sujeto/objeto»: nos referimos al *galán* y a la *dama* primarios, sobre todo los que protagonizan los dramas ideológicos, y no tanto los que intervienen en las comedias de enredo, que presentan un perfil menos idealizado y más cercano a la realidad. Por el contrario, los vicios y los defectos morales suelen ser patrimonio de los tipos que desempeñan las funciones de «oponente» a los deseos de los enamorados, ya sean *padres*, *reyes injustos*, o *galanes* y *damas* secundarios.

sobre la base elemental de los tipos funcionales que le proporciona la poética de Lope, base tipológica que, recordemos, presentaba la ventaja añadida de ser bien conocida por el auditorio valenciano, gracias al hecho de haber sido esbozada años antes por el comediógrafo Tárrega. En el subapartado III.2.1. («Figuras codificadas por la fórmula de la *Comedia nueva*»), nos hemos centrado en el análisis «semántico», atributivo, de los cinco tipos o papeles convencionales recurrentes (*galán/caballero; dama; padre y/o hermano; rey justo; y criado/gracioso*) que sustentan buena parte del juego dramático guilleniano, lo que nos ha permitido comprobar que cada uno de ellos viste la misma «máscara», sencilla y pobre, que lucen sus congéneres de la llamada *Comedia nacional*. De este modo, los **galanes** o «perfetos caballeros» guillenianos son siempre jóvenes linajudos, apuestos, valerosos, sinceros, liberales y caritativos, buenos cristianos, y fieles a la amistad y al deber de honor; por su parte, las **damas** acostumbran a ser también jóvenes aristócratas, hermosas, recatadas, discretas y, sobre todo, constantes en el amor; los **padres** responden al perfil de un anciano caballero, caracterizado por su prudencia y su preocupación absoluta por la educación de sus hijos y por la guarda del honor familiar, preocupación esta última que comparte con su variante escénica: el **hermano** de la dama; los **reyes justos** suelen hallarse encarnados en un poderoso, normalmente de aspecto anciano, que ejerce con ecuanimidad y prudencia sus funciones de monarca absoluto y juez supremo; y, finalmente, los escasos **graciosos** dibujados por Guillén se caracterizan por su donaire, su cobardía, y su natural inclinación hacia los placeres de la vida regalona (la buena comida y bebida, el descanso...).

#### b) *Constantes onomásticas*

Aunque menos perceptible a nuestros ojos, debido a que el nombre no es una de esas atribuciones tipológicas pertinentes estipuladas por la preceptiva del «arte nuevo», existe también una «artificiosa» constante en el tratamiento onomástico dado por el valenciano a sus entes de ficción. Concretamente, en el subapartado III.1.3. («La antroponimia en los personajes guillenianos»), hemos visto cómo la asombrosa «facilidad fingida» que permite a nuestro comediógrafo tejer sus *dramatis personae* con toda suerte de antropónimos (de raíz italiana, española, e incluso algunos nacidos de la imaginación fabulosa) esconde una clara preferencia, curiosamente

compartida con la mayoría de los cultivadores del arte lopesco, por los nombres propios de tradición hispánica. En este sentido, una detenida revisión de la antroponimia guilleniana facilitaba los siguientes datos concluyentes: **Álvaro, Diego, Gonzalo Juan, Luis, Rodrigo y Pedro** son los nombres que suelen lucir los agonistas masculinos, independientemente del papel que desempeñen en la acción; por su parte, la reiteración de nombres como **Ana, Elvira, Hipólita, Inés, Isabel/Isabela, Leonor/Leonora, María y Margarita** demuestra que la nominación hispánica predomina también entre los actantes femeninos, sea cual sea el tipo al que se hallen adscritos. Pero es en la nominación del *gracioso* donde nos sorprende nuestro «poeta» valenciano llevando a sus máximas consecuencias esa tendencia «oficiosa», común entre los dramaturgos de su tiempo, consistente en bautizar a los personajes con nombres habituales españoles. Y es que, a diferencia de coetáneos de la talla de Tirso de Molina o Agustín Moreto, Guillén no derrocha su ingenio en coloristas apodos chistosos para denominar a los escasos graciosos que desfilan por sus páginas; antes al contrario, prefiere aplicarles nombres de uso frecuente, generalmente entre los sectores menos favorecidos de la sociedad (española o extranjera): **Benito, Cotaldo, Galindo, Gonzalo, Pierres, Ramón, Sancho...** En definitiva, y salvando la excepción de ciertos antropónimos de apariencia extranjera que favorecían la «verisimilitud» de las obras ambientadas allende las fronteras españolas, está claro que la *comedia guilleniana* maneja un código onomástico vigente en la época, tanto dentro como fuera de las tablas, lo que, sin duda alguna, redundaría en una mayor cercanía y complicidad entre Guillén y el auditorio al que aspiraba a «enseñar deleitando».

## II. La «diferencia» en el diseño de los personajes-tipo

### guillenianos: el enriquecimiento y la superación de la «norma»

Decíamos, páginas atrás, que la finalidad utilitaria con que son concebidos los personajes guillenianos condiciona sobremanera su trazado interno, ajustándolo, ingeniosa y originalmente, al codificado paradigma tipológico de la *Comedia nueva*. Ello no podía ser de otra manera en un dramaturgo «poco convencional», en palabras de Menéndez Pelayo, como Guillén de Castro, uno de cuyos principales méritos estriba en lo siguiente:

...Guillén transforma su dramaturgia sin arrinconar nunca el oficio aprendido en sus primeros años, aunque dotándolo de su peculiar imprenta ideológica y técnica. En este sentido, es el único autor [de la llamada «Escuela valenciana»] capaz de dar una respuesta satisfactoria al dilema que agitaba a los epígonos de Tárrega: **conservar lo específico y adaptarse a la renovación a un mismo tiempo, de aquí que sea el único que logre «triunfar» sin despersonalizarse**<sup>26</sup>.

En efecto, términos aparentemente contradictorios como **formulismo** («norma»/«lo convencional») y **originalidad** («diferencia»/«lo específico») se hallan muy bien armonizados en el seno de la dramaturgia guilleniana, que se muestra así especialmente habilidosa en su proceso de integración en el molde lopesco de la *Comedia*. Y es que, como buena hija de la «humildad soberbia» de la pluma de nuestro insigne «caballero-dramaturgo», la *comedia guilleniana* sabe aprovechar la elementalidad de base que sustenta la poética del «nuevo arte» de natural apariencia forjado por el «Fénix» a despecho de los teóricos aristotélicos, convirtiéndola en la mejor excusa para enriquecer la «norma» lopesca con aportaciones originales, que no revolucionarias, reveladoras de la personalidad idiosincrásica de su autor. El proceso de configuración de los agonistas guillenianos es sumamente revelador al respecto. Acabamos de ver cómo Guillén diseña a sus personajes, máximos baluartes de su doctrina caballeresca, sobre el populista patrón tipológico de la *Comedia nueva*, pues entiende que su limitada variedad de tipos de naturaleza funcional y rígido esquematismo psicológico lo hacen fácilmente accesible al «sabio» y al «grosero», garantizando así la perfecta transmisión del dogma al «pueblo entero». La conformidad esencial (en su sentido etimológico) de los entes de filiación guilleniana con el paradigma tipológico aurisecular es una evidencia. Ahora bien, ello no significa que los personajes guillenianos sean férreas e inmutables reproducciones literales de unos arquetipos inflexibles codificados por el arte lopesco. Antes al contrario, tras la universalidad de la forma (esencia) que hermana a los personajes guillenianos con sus homólogos de la *Comedia nueva*, descubrimos la singularidad de la materia o encarnadura «trágica/tragicómica» típicamente guilleniana. Y es que la misma simplicidad o abstracción caracteriológica de

---

<sup>26</sup> Palabras de J.L. Sirera en su artículo titulado «La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral», p. 184.

los arquetipos legislados por la poética lopesca permite a Guillén completar la creación de sus criaturas de ficción, individualizándolas, esto es, dotándolas de un insólito perfil «serio», gracias a una serie de rasgos definidores y técnicas de caracterización propios de ese peculiar estilo grave y sentencioso que mereciera el calificativo de «trágico» por parte del maestro Lope<sup>27</sup>. He aquí algunos de los principales recursos caracterizadores empleados por nuestro poeta de la ciudad del Turia para consagrar a sus personajes en su papel «didáctico» de transmisores privilegiados del mensaje dramático:

**[2.1] Ennoblecimiento generalizado de los personajes.** Los resultados del estudio realizado en el apartado IV.1. («De las *dramatis personae* a la estructura social de los personajes») a propósito de la procedencia social de los personajes guillenianos en un *corpus* representativo de dieciséis comedias son determinantes: salvo una pequeña masa informe, representada en un 18%, de agonistas indefinidos socialmente («un espía», «un agorero», «una enana», «dos gabachos...»), algún que otro villano u oligarca, y ciertos representantes del mundo intelectual y/o religioso, y el 82% de los personajes pertenece al mundo señorial, significativamente representado por un más que generoso 50% de señores (un 32% de reyes y nobles titulados, y un 18% de hidalgos y caballeros urbanos), frente a un 32% de siervos y auxiliares suyos (ya sean soldados, alabarderos, criados, porteros de Palacio, camareros, damas de honor...). La lectura social de estos datos revela que, pese a la variada gama de siervos que acompañan a un muy nutrido grupo de nobles de diversas capas y pelajes, el mundo ficcional dibujado por Guillén no acaba de enraizarse del todo en el abigarrado y bullente teatro de la vida social de la España del momento, en cuyo escenario nobles y criados compartían protagonismo tanto con las capas productivas de la incipiente burguesía (mercaderes, comerciantes...), como con los sectores marginales de la sociedad (moriscos, judíos...). Quiere ello decir que el trasfondo social que trasluce la *comedia guilleniana* no es, en absoluto, real y completo, sino más bien «verisímil» y fragmentario, pues ofrece la imagen deseable, por parte de las clases dirigentes en el régimen monárquico-señorial vigente, de una sociedad capitalizada, representada únicamente por las capas dominantes de la nobleza y el grupo dominado de sus auxiliares.

---

<sup>27</sup> Véase la p. 112 (nota 176) del subsubapartado III.2.1.2. «*Dama*».

En términos literarios, esa visión «aristocratizante» que, de la sociedad de su tiempo, nos transmiten los ojos «ideológicos» y, por ende, «deformantes» de nuestro distinguido «caballero-dramaturgo» se traduce en un mundo de ficción de apariencia seria, «amarga», y, en definitiva, trágica, muy en la línea del ofrecido por las *comedias trágicas* o *tragicomedias* auriseculares, caracterizadas, según López Pinciano en su *Philosophía Antigua Poética*, porque «...no tienen lo ridículo que a una pura comedia conviene, y que faltan burlas muchas y palabras de donayre mucho en essas acciones por guardar el decoro a los dioses, reyes y personas principales, a los quales es desconveniente la plática que engendra risa». Semejante estilización grave del tragicómico y agridulce «Minotauro de Pasife», como es el universo tipológico de figuras de la *Comedia nacional* en su primera época o etapa lopesca, unido al hecho de la ya consabida rareza de la figura cómica del *gracioso* en las piezas guillenianas, todo ello, decíamos, es una prueba más del hábito selecto y culto (clasicista) que, insuflado por sus predecesores valencianos, envuelve el quehacer poético de Guillén, otorgándole un marcado acento docente elitista que lo distingue del «modo» dramático, más llano y populista, del maestro Lope. Ya comentamos en su momento (véase el Capítulo IV de esta tesis) cómo Guillén, siguiendo las directrices del trágico Virués, quien, partiendo de la poética aristotélica, recomendaba vestir el «traje trágico» a los protagonistas para reforzar la moraleja de las obras, orienta el «espejo» de su *comedia* hacia la luz ejemplar que desprenden los personajes graves y encumbrados, y ello con el objeto de proyectar sobre las tablas la ilusión de un mundo nobiliario ideal, capaz de despertar la «simpatía» del ilustre senado que ocupaba los aposentos de «La Olivera» y que, al disfrutar con la recreación escénica de sus propios modos de vida, asimilaría más fácilmente el catecismo nobiliario diseñado por nuestro linajudo comediógrafo.

**[2.2] El contrapunto o desdoblamiento de personajes: el contraste y el paralelismo en el origen de la creación de nuevos tipos funcionales.** Debido al influjo de la tradición teatral culta valenciana en cuyo seno se gestó, la *comedia guilleniana* intensifica aún más su íntima contradicción, heredada de su naturaleza barroca, de ser un arte nuevo de estructura anticlasicista y antiaristotélica, si bien animado por ese espíritu «político-social», en el sentido de «moralizante», que tanto reclamara el Estagirita para el teatro. Y

es que, tal como exigía el código poético establecido por el maestro griego, y en gran medida respetado por la *tragedia valenciana* del Quinientos, la *comedia guilleniana* nace con el objeto de ser una auténtica «escuela del ciudadano» o «espejo de la vida» destinado a reforzar los cimientos político-morales de la sociedad del momento. De ahí que, emulando el proceder pedagógico de sus predecesores, los trágicos humanistas valencianos, para quienes vale más aprender en cabeza ajena que a base de los propios errores vitales, Guillén se valga de un recurso didáctico fundamental: el *ejemplo*, de gran efectividad, según el propio Virués, a la hora de enseñar a los hombres a imitar un modelo deseable de comportamiento, así como a rechazar una conducta considerada como reprobable. Los personajes, protagonistas indiscutibles del *speculum consuetudinis* de la *comedia guilleniana*, se convierten, pues, en la encarnación viva del ejemplo propuesto por el autor desde las tablas, bien para su asunción, bien para su desprecio. Eso explica, una vez más, el esfuerzo de nuestro dramaturgo valenciano por hacer comprensibles ante los ojos del «pueblo entero» a sus criaturas de ficción, describiendo y analizando minuciosamente, cual si fuese un pintor de la época, la luz y la sombra, el haz y el envés, de los escasos rasgos atributivos que, dada su naturaleza funcional y tipológica como entes de la *Comedia nueva*, las caracterizan. Una consecuencia inmediata de esta técnica descriptiva de claroscuros es, como se ha visto en el subapartado III.2.2. «Figuras típicas y peculiares de Guillén», la creación de nuevos tipos funcionales que, ya sea por su paralelismo (en los casos relevantes de *madre-padre*, y *caballero montaraz-caballero-galán*), ya sea por su contraposición (*lindo vs. caballero-galán*; *rey injusto vs. rey justo*) con respecto a los tipos establecidos por la «norma» lopesca, vienen a enriquecer considerablemente la galería tipológica de la *Comedia nueva*, sorprendiendo gratamente al espectador.

Pues bien, una vez confirmado el «rumor de las diferencias<sup>28</sup>» que, de la dramaturgia guilleniana en el pretendidamente homogéneo y unívoco marco de la *Comedia aurisecular*, animaba nuestra investigación, sólo nos resta despedirnos, si se nos permite la licencia, imaginando a nuestro insigne

---

<sup>28</sup> Empleamos aquí un término acuñado por Joan Oleza en su conocido artículo titulado «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias».

comediógrafo valenciano dirigiendo a todos aquellos críticos que, durante siglos, le han regateado su «diferencia», su voz propia, en el concierto teatral dominado por el «todopoderoso» Lope las palabras pronunciadas por su «humilde, pero soberbio» protagonista de ECB: «yo soy yo, / porque de suerte nací / que a mí, para levantarme, / nadie puede compararme / a otra cosa sino a mí<sup>29</sup>».

---

<sup>29</sup> Guillén de Castro, ECB, p. 188.