

Algunas notas sobre la autoría de *El nieto de su padre*

por Fausta ANTONUCCI

I. Título singular y por eso mismo atractivo, el de esta comedia, para el estudioso de hoy así como probablemente para el espectador de ayer, y que desde el comienzo suscita una primera pregunta: ¿cómo puede ser uno nieto de su propio padre? La respuesta está en una relación incestuosa: el protagonista ha nacido de un rey de España y de la hija de éste, desconocedores de los vínculos de sangre que los unían. Si la ignorancia justifica en parte al rey Boemundo, del todo injustificable es el comportamiento que le lleva al incesto: "cuidados lascivos" que se adueñan de él frente a las mujeres hermosas, a las que quiere gozar atropellando, con "tiranas injurias", todo respeto humano y divino. Aborrecido de sus súbditos por esta conducta, el rey ve levantarse contra su corona los ejércitos rebeldes de dos vasallos suyos, Ataúlfo y Alarico, que ambicionan, cada uno para sí y en lucha con el otro, el reino. Surge en esta disputa otro actor, el verdadero protagonista de la comedia: el joven salvaje Avido, que ha crecido en el aislamiento de la selva e ignora el secreto de su nacimiento, y que es rústico y falto de experiencia de vida, pero lleno de nobleza y de sabiduría natural. Él acepta ser elegido rey por los campesinos de la tierra, pero cuando Boemundo, vencido por Alarico, se refugia en el campo, Avido lo toma bajo su protección y vence a su vez al vasallo rebelde, restituyendo así a Boemundo su corona. Al final, se descubre que Avido es el hijo/nieto de Boemundo y éste, arrepentido, le cede el reino.

El único testimonio que nos queda de la comedia es el texto publicado en la parte X de las *Nuevas escogidas*, y allí atribuido a Guillén de Castro¹. En ninguna de las ediciones de comedias del dramaturgo valenciano que se hicieron durante su vida aparece *El nieto de su padre*; pero en marzo de 1624 la comedia figuraba en el repertorio de Roque de Figueroa, y resulta que se representó en Palacio antes del 1 de enero de 1623². ¿Por qué, entonces, no la incluyó Guillén en la

¹ *Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores. Dezima parte. En Madrid; en la Imprenta Real, A costa de Francisco Serrano de Figueroa, Mercader de libros, Año 1658, ff. 86r.-106r.*

² *El Caballero Bobo* y *El Amor Constante* fueron publicadas en *Doze Comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia* (Valencia, Aurelio Mey, 1609); en 1618 apareció la *Primera Parte* de las comedias de Castro, que se volvió a publicar en 1621 (en Valencia, por Felipe Mey); y en 1625 (en Valencia, por Miguel Sorolla) apareció la *Segunda Parte*. El dato sobre la representación

Segunda parte de sus comedias, cuya aprobación es de 1624? Esta circunstancia, a la que se añaden las falsas atribuciones tan frecuentes en la circulación de textos teatrales por aquel entonces, y la cantidad de errores y de pasajes oscuros en el texto impreso que nos queda de la comedia, ha llevado a muchos estudiosos a dudar de la autenticidad de *El nieto de su padre*.

Esta duda la expresa por primera vez C. Bruerton, en su estudio sobre la cronología de las comedias de Castro, basado en el análisis métrico y comparativo entre comedias certeramente auténticas y comedias dudosas. *El nieto de su padre*, según Bruerton, no puede ser anterior por su versificación a 1620; pero el elevado porcentaje (38,6%) de pareados en el largo pasaje en endecasílabos sueltos al final del tercer acto, y la asonancia "u-a" en el primer romance del primer acto, son fenómenos que no se dan en las comedias claramente auténticas de Castro. Por eso, concluye Bruerton, "the comedia is undoubtedly 1620-1622, but I do not think it can be attributed definitely to Castro without further proof"³.

Para establecer la autoría de comedias dudosas se han ensayado también otros criterios, todos de carácter estadístico, cuyos resultados no siempre son fehacientes, si se considera que los textos de muchas comedias pueden haber sido manipulados en mayor o menor medida, por exigencias de representación, respecto a su formulación original. Comparando el uso de algunas formas verbales y morfológicas en comedias auténticas y comedias dudosas de Castro, W. Wilson ha llegado a la conclusión que "the data... suggest that Castro did not write" *El nieto de su padre*⁴. Sin embargo, los resultados de la evaluación de los datos ofrecidos por Wilson no son de una evidencia tan abrumadora como para descartar definitivamente la autoría de Castro. Por ejemplo, la relación entre formas con asimilación de la -r en el infinitivo seguido por pronombre enclítico de tercera persona (-ll), y formas no asimiladas (-rl), es de 22 a 20 en *El nieto de su padre*, con un porcentaje (de 1,1 a 1) que es inferior en poco al porcentaje más bajo entre todas las comedias auténticas de Castro (*Don Quijote de la Mancha*, 47 a 38, es decir 1,23 a 1); la relación entre la forma del subjuntivo imperfecto en -ra (preferido por Castro) y la forma en -se, en *El nieto de su padre* (57 a 16, es decir 3,56 a 1), queda igualmente muy poco por debajo de los porcentajes más bajos de *Los mal casados de Valencia* (52 a 12, es decir 4,3 a 1) y *El conde de Irlos* (59 a 18, es decir 3,7 a 1).

Por lo demás, el mismo Wilson, en un trabajo posterior, que estudia la frecuencia de diéresis y diptongación en algunas palabras-clave en comedias auténticas de Castro, concluye que, en comparación con éstas, *El nieto de su padre* pertenece a un grupo de comedias dudosas las cuales "may be Castro's, for they show no great deviations from his preference for dieresis or diphthong in the key words"⁵. En efecto, si se profundiza en el análisis, tomando como base las palabras elegidas por Wilson, se ve que en *El nieto de su padre* sólo hay un caso que difiere de la norma, y es "desconfiados" (226a)⁶ en final de verso y diptongado: mientras Wilson ha fichado en las

en Palacio está tomado de *El Averiguador*, I, 1871. El dato sobre la presencia de la comedia en el repertorio de Roque de Figueroa, de H. Mérimée, *Spectacles et comédiens à Valencia*, Toulouse 1913, p. 170. Véase: H. A. Rennert, *Notes on the chronology of the Spanish Drama*, en *Modern Language Review*, III, 1907-1908, pp. 43-55.

³ C. Bruerton, *The chronology of the "comedias" of Guillén de Castro*, en *Hispanic Review*, 12, n. 2, 1944, pp. 89-151 (143).

⁴ W. E. Wilson, *A note on fifteen plays attributed to Guillén de Castro*, en *Modern Language Quarterly*, 8, n. 4, 1947, pp. 393-400.

⁵ W. E. Wilson, *The orthoëpy of certain words in the plays of Guillén de Castro*, en *Hispanic Review*, 21, 1953, pp. 146-150 (149).

⁶ Todas las referencias a *El nieto de su padre* están tomadas de la edición de E. Juliá Martínez: Guillén de Castro, *Obras*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1925-1926-1927, 3 vols. *El nieto de su padre* se encuentra en el tercer volumen: por eso, en las citas se omite la indicación del tomo, para dar solamente

comedias auténticas un 100% de casos de diéresis de "desconfiar/desconfianza", y ha notado la preferencia del dramaturgo hacia la diéresis en palabras finales de verso. Todas las demás palabras-clave, sin embargo, responden al uso preferente de Castro: "criarle" (208a), "criado" (221b, 225a), "criados" (225b), "quieta" (212a), "inquieta" (210a), "huir" (224a), "rehuir" (224b), "ruido" (224b), "jüez" (231a), "confianza" (226a), "confiado" (228a).

Otro elemento de interés en la fijación de la autoría puede ser el epílogo. El de *El nieto de su padre* ("...y del padre de su nieto / aquí la comedia acaba"), tan breve y escueto, con la rememoración del título, pertenece al tipo iniciado por Tárrega (el que Wardropper llama "Tárregalike")⁷, y es prácticamente igual a la mayoría de los epílogos de las comedias auténticas, en los cuales nunca aparece mencionado el autor, nunca se solicitan los aplausos, y muy raramente se pide perdón a los espectadores por las faltas de la comedia.

En conclusión, si todos estos estudios no permiten aceptar sin rastro alguno de duda la autoría de Castro, tampoco prueban que haya que descartarla por completo. Nuevos datos podría ofrecerlos un análisis del "contenido" de la comedia. Por ejemplo, uno al menos de los núcleos temáticos de *El nieto de su padre* (un rey tirano, hasta incestuoso en su libertinaje, cuestionado por sus vasallos) ofrece muchos puntos de contacto con comedias auténticas del dramaturgo valenciano centradas en el tema del "poder injusto". Pero ninguno de los que han analizado más específicamente este tema, tan característico de Castro, ha citado ni siquiera de paso a *El nieto de su padre*⁸.

Y no es sólo por el tema del rey tirano por el que se acerca esta comedia a otras comedias de Castro, sino también por otros muchos elementos. *El nieto de su padre* pertenece, como escribe Ch. Faliu-Lacourt, a ese grupo de comedias dudosas de Castro que sin embargo "présentent des similitudes, dans le fond et dans la forme, avec des comedias écrites par le Valencien"⁹. Por lo demás, Faliu-Lacourt, que excluye de su estudio sobre Guillén de Castro los textos que pueden no ser de él, deja estos parecidos sin especificar.

Sin embargo, la cuestión de la autoría de *El nieto de su padre* merecería ser desentrañada más a fondo, siquiera para sacar del limbo en que ha permanecido hasta ahora a una comedia que presenta muchos motivos de interés. El camino que seguiré en esta tentativa será pues, principalmente, el de sacar a luz y analizar los parecidos que unen *El nieto de su padre* a las comedias auténticas del dramaturgo valenciano, trazando un inventario de unidades temáticas, unas más amplias y complejas, otras más reducidas.

II. Dos son los temas narrativos fundamentales de *El nieto de su padre*. El primero —que abre la comedia— es el del rey tirano y de las tentativas de sus vasallos y súbditos para liberarse de él. Para legitimar su rebeldía, Ataúlfo, sobrino del rey Boemundo, y Alarico, hijo de un vasallo suyo, pretenden a dos mujeres vinculadas con el rey: Armesinda, su sobrina, y Teosinda, la hija con quien el padre tuvo relaciones incestuosas. Otro hombre encabeza un tercer núcleo de rebeldía, en cuanto ha sido elegido como rey y jefe por los campesinos de la tierra: es Avido, quien aspira

la página y, si necesario, la columna. En cambio, para las demás comedias de Castro a que me referiré, indicaré también —en las citas— el tomo de la edición de Juliá en números romanos.

⁷Cfr. B. W. Wardropper, *The dramatic epilogue in Golden-Age Spain*, en *Modern Language Notes*, 101, 1986, pp. 205-219.

⁸ Cf. J. M. Roca Franquesa, *Un dramaturgo de la edad de oro: Guillén de Castro. Notas a un sector de su teatro*, en *Revista de Filología Española*, 28, n. 4, 1944, pp. 378-427; M. Delgado, *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Puvill, 1984; J. Crapotta, *Kingship and tyranny in the theater of Guillén de Castro*, London, Tamesis Books, 1984.

⁹ Ch. Faliu-Lacourt, *Guillén de Castro*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1989, p. 58.

también a la mano de Armesinda, pero sin que este amor ciegue su sentido del honor. Aquí entronca el segundo tema narrativo de la comedia: la trayectoria vital del joven salvaje desde la marginación y la ignorancia casi completa hasta la legitimación por la corona. Estas dos temáticas, que vertebran la intriga de *El nieto de su padre*, son muy frecuentes en la obra del valenciano, y lo que es más, en muchos casos aparecen recíprocamente conectadas, como en nuestra comedia.

En efecto, en *El amor constante*, en *El nacimiento de Montesinos*, en *Progne y Filomena*, en *El conde Alarcos*, el joven que sucederá en el reino al rey tirano ha crecido en el aislamiento de la selva y presenta muchos rasgos salvajes. Sólo en *El nieto de su padre*, sin embargo, este joven llega a ser un verdadero protagonista, más que el Leonido de *El amor constante* (que aparece sólo desde el segundo acto), o que el Driante de *Progne y Filomena*, el Montesinos de *El nacimiento de Montesinos*, y menos aún el Carlos de *El conde Alarcos* (quienes aparecen sólo en el tercer acto). Muchos rasgos que definen al Avido de *El nieto de su padre* son iguales o muy parecidos a los de los jóvenes salvajes o semisalvajes arriba citados. Con todo, en este examen comparativo hay que tener en cuenta que el tema del joven salvaje de noble cuna no es privativo de Guillén de Castro, sino que se encuentra también en otros dramaturgos de la misma época, y en primer lugar en Lope de Vega¹⁰. Por eso, sólo las características de este personaje exclusivas de Castro podrán tomarse como base para suponer una autoría común entre *El nieto de su padre* y las comedias auténticas del valenciano que presentan rasgos de afinidad.

El habla defectuosa, por ejemplo, es una característica que falta por completo en los salvajes de Lope de Vega y de los demás dramaturgos contemporáneos que utilizan este personaje, encontrándose solamente en una comedia, titulada *La Lindona de Galicia* y posiblemente de Montalbán, pero atribuible a una fecha mucho más tardía (1631-1635)¹¹. Avido no sabe hablar bien ("Un hombre solo me enseña / y así, hablo poco y mal", 205a) y, en la segunda escena del I acto, repite con efecto muy cómico todos los insultos que ha oído a los dos villanos Turbo y Pindo (203b-204b), creyendo que son fórmulas para pedir de comer. En esto, nos recuerda al Driante de *Progne y Filomena*, que no sabe hablar porque ha crecido solo con su madre Filomena (a quien Tereo cortó la lengua después de haber tratado de violarla) y que repite en eco las palabras que le dirige Arminda, quien le enseñará finalmente a hablar (I, 153a-b).

El encuentro con la mujer, la admiración por su belleza, antes ignorada, el descubrimiento del amor y de los celos –proceso fundamental en la evolución del joven salvático– no son privativos de Avido y de los demás salvajes de Castro, sino que son también explotados por Lope de Vega y otros dramaturgos contemporáneos. Pero un rasgo peculiar de Castro –que se encuentra también en

¹⁰ Tres son las comedias de Lope en que aparece un joven definido como "salvaje" –ya que ha crecido en la selva en el más completo aislamiento, hasta el punto de aterrorizar con su vestido de pieles a villanos y cortesanos– ignorante de muchas realidades de la vida, tal como el Avido de *El nieto de su padre: El nacimiento de Ursón y Valentín* (1588-1595), *El animal de Hungría* (1608-1612), y *El hijo de los leones* (1620-1622). Personajes idénticos se encuentran también –por los mismos años– en *El Aquiles* (1611-1612) de Tirso de Molina, y en *Virtudes vencen señales* (1621?) de Luis Vélez de Guevara. Muchas más son las comedias de Lope y de sus contemporáneos protagonizadas por un joven de noble cuna que ha vivido como villano entre villanos, ignorando el secreto de su nacimiento; personaje que por algunas características (esencialmente la de la identidad oculta) colinda con el salvaje.

¹¹ En cuatro sueltas y en un manuscrito, esta comedia se atribuye a Pérez de Montalbán; en un manuscrito con grafía del siglo XVIII, se atribuye a Lope, pero G. Morley-C. Bruerton, en *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (1940), Madrid, Gredos, 1968, excluyen que sea suya. Cfr. M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi, Facoltà di Economia e Commercio, 1976, pp. 459-462. No faltan sin embargo casos de habla defectuosa en personajes que pertenecen más bien al tipo del "noble desclasado" que ha vivido entre villanos.

El nieto de su padre— es el descubrimiento simultáneo de dos tipos de amor, para dos mujeres distintas, cuya diferencia el joven no llega a explicarse hasta saber que una de las dos mujeres es su madre. Esto le pasa a Avido, con Armesinda y después con Teosinda (cfr. 210b-211a); y lo mismo le pasa a Leonido en *El amor constante*, cuando, después de haber mirado el retrato de Nísida (que es su madre), mira el de la Infanta: "Tuve un tierno sentimiento / sin interés, ni disgusto; / pero ya en el pecho siento / el interés para el gusto, / y para el alma el tormento" (I, 18a-b).

Otros parecidos en la presentación del salvaje ponen en relación *El nieto de su padre* con otras comedias auténticas de Castro. El primero se refiere al aspecto físico del personaje. En su primer encuentro con Avido, Armesinda le dice: "quita el cabello a la cara, / quita, ni es fea ni hermosa, / así en el hombre ha de ser" (207a). En *Progne y Filomena*, Arminda, al encontrarse con Driante, comenta para sus adentros: "Del rostro aparta el cabello. / ¡Qué curtido y qué tostado / del aire y sol! No ha llegado / a ser malo ni a ser bello. / Así es bien que el hombre sea, / pues tan tibio y enfadoso / es un hombre muy hermoso / como una mujer muy fea" (I, 152b). Y la Infanta Leonor en *El amor constante*, al mirar a Leonido dormido: "el rostro no me ha ofendido, / ni erraré cuando le mire, / aunque a su esperanza aspire, / porque yo querría al hombre, / ni tan feo que me asombre, / ni tan bello que me admire" (I, 18a). Del mismo estilo son las preferencias con respecto a la belleza del hombre que muestra la Princesa de Biarne en *Engañarse engañando* (III, 172a). Ningún comentario parecido se encuentra en cambio en Lope ni en Vélez, a propósito de personajes masculinos y, más específicamente, salvajes¹².

Otro parecido se nota al leer la escena en la que Avido, atraído por la espada de Alarico, quiere tocarla e, ignorando cómo hay que manejarla, se corta; a la pregunta preocupada de Teosinda ("¿Es algo?") contesta: "No; / con tierra me curo yo / otras heridas mayores" (209b). Y Montesinos en *El nacimiento de Montesinos*, contesta así a la madre que quiere vendarle una herida: "La paciencia que he perdido / es más que sangre y herida. / Así las suelo curar [Pónese tierra en la mano] / ... Quiero añadir / tierra y dejaréla estar" (I, 437b).

Estos detalles, aunque importantes por lo que se refiere a la autoría de la comedia, por cierto no son muy relevantes en la construcción del personaje. En este sentido, una de las características más interesantes de Avido es —en contraste con su inicial ignorancia del amor en todos sus aspectos— su sabiduría en materia de ciencias naturales (cuarta escena del II acto) y su conocimiento innato de los principios del honor (sexta escena del I acto) y del buen reinar (segunda y quinta escena del III acto). Estas características dibujan en Avido, en oposición al rey malo y tirano, una figura de rey "natural" y perfecto cuyos rasgos definitorios se acercan mucho al paradigma mítico del héroe, tal como podía notarse —en menor medida— para el Leonido de *El amor constante*¹³.

Esta definición de Avido como protagonista se construye, en muchas escenas, a través de una interrelación dramática con los personajes campesinos: en diálogo con éstos el salvaje revela su ignorancia acerca de la mujer y de sus relaciones con el hombre (205), en diálogo con éstos expresa su sabiduría natural (217a-219a) y su conocimiento de las reglas del buen reinar (225-226; 228-229). Aquí, aunque la presencia de personajes campesinos sea mucho más relevante en comparación con la de las comedias auténticas de Castro, igual es su papel escénico, que sirve

¹² Algo parecido sólo se encuentra en la descripción del salvaje (en realidad príncipe en desgracia) Sigismundo, protagonista de *El príncipe de los montes*, comedia de Montalbán, posiblemente compuesta en 1633 (M. G. Profeti, *op. cit.*, pp. 318-325). Aquí la dama Clavela al describir Sigismundo dice: "su rostro no [es] muy hermoso / pero no desagradable".

¹³ Cfr. G. Pappanastos, *The heroic ideal in Guillén de Castro's first play*, en *Kentucky Romance Quarterly*, 23, n. 4, 1976, pp. 421-437.

exclusivamente para poner de realce la figura del protagonista, o para dar un toque de comicidad rústica (segunda, tercera, última escena del I acto; quinta y novena escena del II acto).

Por lo demás, escenas entremesiles protagonizadas por villanos –aunque mucho más breves que en *El nieto de su padre*– no faltan en el teatro de Castro. La disputa entre Turbo y Pindo en el primer acto de *El nieto de su padre* ("¡Ah, borracho! ¿Yo he de hacer / el oficio de los dos? / – Borracho pluguiera a Dios, / pero, ¿cómo sin beber? /...– Desatinan / tus cosas, bestia... / – Démonos cuatro puñadas", 203b-204a) se parece por ejemplo a la disputa entre Sancho y el villano en *Don Quijote de la Mancha* ("– ¡Este asno no nos dijera / que era furioso!... ¡No fuera!... / – ¿Yo no lo dije, borracho? / – ¿Borracho a mí? Mientes, ¡cuero! / – ¿Yo miento? Aguárdate... – Espera... [*Danse de puñadas*]", II, 363a). El miedo hacia Avido y su bastón, expresado cómicamente en la última escena del primer acto, recuerda una escena parecida en el tercer acto de *El conde Alarcos*, donde el Conde, loco de dolor, persigue con un bastón a un tropel de villanos que huyen de él amedrentados (II, 37b).

En fin, la rebelión de los villanos con motivo de la guerra que destruye cultivos y ganados, se encuentra también en *La humildad soberbia*, donde se trata de "villanos de una aldea" con nombres catalanes (Arnau, Pierres, Ramón) que, como los campesinos de *El nieto de su padre* (222a-b), reniegan de la guerra en un diálogo de matices cómicos, y se encierran en su villa por temor a los enemigos, negándose a servir al rey; pero al final eligen como capitán a Don Rodrigo, que los vuelve a la obediencia (I, 470b-473a). Sin embargo, mientras Don Rodrigo se pone a la cabeza de los villanos con la precisa voluntad de volverlos a la debida obediencia, en el marco de un orden regio existente y aceptado –deseando con esto recobrar el perdido favor del rey–, Avido decide encabezar a sus seguidores porque cree asentar las bases de un orden regio nuevo, ya que el viejo ha venido a menos con la rebeldía de Ataúlfo y de Alarico y la tiranía de Boemundo.

Hay que notar aquí que la escena de la elección de Avido, en la que a una pregunta ("Pues decid luego: / ¿queréisme por vuestro rey?") todos contestan "Sí queremos, sí queremos" (227a), se parece mucho a la escena en que Don Rodrigo, en *La humildad soberbia*, pide a los villanos que le elijan su capitán ("– Decid sí todos. – Sí, sí", I, 473a). Y más aún se parece a la escena de *El amor constante* en la que Leonido, después de haber matado al tirano, es aclamado rey por los grandes del reino: "– Pues que vimos sus extremos / gobernará nuestra grey. / ¿Queréisle por vuestro rey? / – Por nuestro rey le queremos" (I, 43a).

Pero con este motivo de la elección de Avido a rey ya hemos entrado en el área de superposición entre los dos temas dramáticos de *El nieto de su padre*: el del salvaje y el del rey tirano.

III. Como consecuencia de su condición de jefe de un grupo rebelde, Avido llega a encontrarse –en la cuarta escena del tercer acto– en una posición de fuerza, en la que ve al rey tirano rendírsele sin condiciones. Una situación parecida es la de los protagonistas de *El amor constante*, *Progne y Filomena*, *El nacimiento de Montesinos*, donde el joven que sucederá al monarca tirano ha vivido en el aislamiento de la selva, y se encuentra, al final de la comedia, en posición de fuerza frente a los culpables. Esta situación dramática no es privativa de Castro, encontrándose también en unas comedias de Lope de Vega en las que el joven protagonista de sangre noble ha vivido como villano entre villanos¹⁴. Pero en Castro sólo se da este tipo de situación, mientras que en Lope, y específicamente en las tres comedias en que aparece un joven definido de manera explícita como "salvaje" (al par de Avido), éste, aunque consigue conocer al final de la comedia su nacimiento

¹⁴ Recordemos por ejemplo *Lo que está determinado* (1613-1619) y *Lo que ha de ser* (1624).

noble, y heredar el reino, nunca llega a este momento en una posición de fuerza: por el contrario, llega a palacio preso o termina acusado, y será condenado por la justicia del rey. Tampoco es tirano o injusto el rey al que el salvaje sucederá; si en algo este rey ha faltado, es por haber sido engañado de unos traidores que serán debidamente castigados al final de la comedia.

Por el contrario, en las tres comedias citadas de Castro –así como en *El conde Alarcos* donde también quien heredará el reino es un niño salvaje– el rey es culpable, y no se le justifica con el engaño de un traidor. El monarca de *El conde Alarcos* da al Conde la orden despiadada de matar a su mujer, cegado por el demasiado amor a su hija, así como en *El nacimiento de Montesinos* ordena el destierro de Grimaltos y de la Infanta por amor a su segunda mujer Isabela, y por credulidad hacia sus mentiras. Diferente es el amor que ciega a los reyes de *El amor constante y Progne y Filomena*, transformándolos en tiranos: desentendiéndose de las leyes humanas y divinas, olvidados de su esposa, se dejan llevar por el amor "lascivo" y lo atropellan todo por el ansia de gozar a una mujer que resulta ser su cuñada, es decir la esposa de su hermano. Esta misma debilidad para con los impulsos del amor "lascivo", que los inclina hacia las mujeres de los vasallos, es la que caracteriza a otros reyes y príncipes injustos de Castro, en *La piedad en la justicia*, en *Cuánto se estima el honor*, en *El perfecto caballero*, en *La humildad soberbia*, en *La ingratitud por amor*. Y es el mismo pecado del Boemundo de *El nieto de su padre*, pecado amplificado aquí por el incesto¹⁵.

El mal gobierno del reino que nace de esta conducta, lleva a la rebelión de los vasallos, si no de todos, por lo menos de los que se sienten afrentados: son las rebeliones fallidas de Celauro en *El amor constante* y del príncipe de Hungría en *El conde Alarcos*, las guerras civiles contra Tereo en *Progne y Filomena*, la insurrección que invoca Celia en *Cuánto se estima el honor*, las críticas y el desasosiego populares en *La piedad en la justicia*, las mismas críticas y desasosiego que explotan Ataúlfo y Alarico en *El nieto de su padre*, pero no con miras al bien común o para vengarse de una afrenta, sino por sus ambiciones personales. Estas son, para Ataúlfo, el conseguimiento del amor de Armesinda, que pone como condición para casarse el que su marido sea rey; la ambición de reinar para Alarico, que no quiere a Teosinda por su hermosura, sino sólo por ser la hija de Boemundo y tener así derecho a heredar el reino (213b).

Frente a Ataúlfo y Alarico el dramaturgo nos presenta a Avido como un ejemplo de desinterés y de lealtad. Él no quiere el título de Rey por ambición, sino por deseo de regir rectamente a sus súbditos, pues prefiere la soledad de su vida salvática a un poder insatisfactorio: "porque yo, poco ambicioso / de ser vuestro Rey, más quiero, / pues se hace de vasallos / mal regidos un mal reino, / y de un mal reino un mal Rey, / y de todo un mal suceso, / volviendo a mis soledades / en un espacio pequeño, / ya que no opulenta mesa, / ocupar seguro lecho..." (226b-227a).

Tampoco quiere sustituir al rey legítimo, y por eso antes de aceptar su nombramiento pregunta tres veces: "En fin, ¿era rey tirano / vuestro rey?... ¿Y otros dos del mismo modo / cada uno para sí / quisieron serlo?... / Oíd: luego de esos tres, / ¿ninguno, en empresa igual, / es vuestro Rey

¹⁵ El motivo del príncipe o rey enamorado de la mujer del vasallo, ya presente en formas muy conflictivas en Virués, Juan de la Cueva, Miguel Sánchez, está resuelto por Lope de manera mucho menos dramática: el rey o es engañado por el vasallo rival (*El Molino*, *El desdén vengado*) o renuncia espontáneamente a su amor (*El lacayo fingido*, *El hombre de bien*). Una rápida visión de conjunto de la evolución de esta temática en el teatro de la época, en S. Arata, *Miguel Sánchez il "divino" e la nascita della "comedia nueva"*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1989, pp. 50-55. Una conducta parecida a la de los reyes y príncipes tiranos de Guillén de Castro, en Lope la tienen en cambio los señores feudales, y el rey resulta ser la autoridad justiciera de sus desmanes: como en *Fuenteovejuna*, en *El mejor alcalde, el Rey*, en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.

natural, / ni legítimo?" (225a). Al final, cuando sabe que Boemundo "sucesivamente hereda / España a veinte y tres reyes, / cuya clara descendencia / luce en [su] sangre" (230a), reconoce que no podía llamársele tirano, como dijeron los campesinos (230b) y se apresura a rendirse a sus pies y a devolverle la corona, aun cuando esto le cueste la renuncia al amor de Armesinda. A este rasgo de suprema lealtad, se acompaña una reflexión sobre la licitud de la rebelión al rey, aunque injusto, que suena así: "¿A vuestro Rey natural / llamáis tirano? Aunque fuera / cruel, injusto, incapaz / de razón y de clemencia. / ¿Y le perseguís, villanos? / De los reyes las enmiendas / se han de pedir sólo al cielo, / que es solamente en la tierra / su Juez; fuistes vasallos / traidores..." (230b-231a). Esta postura es uno de los elementos que más podrían llevar a dudar de la autoría de Castro. Aquí se mantiene, en efecto, que el rey es tirano sólo si ha usurpado el reino, y que al rey malo sólo le puede juzgar Dios, pero nunca sus vasallos: opinión coherente con el principio de no resistencia, sustentado entre otros por los partidarios de la teoría del Derecho Divino de los reyes¹⁶. Es un cambio considerable con respecto a posturas más cercanas a las de un Juan de Mariana, que se expresan sobre todo en una comedia como *El amor constante* (1596-98), donde se dice "que a un rey, en siendo tirano, / pueden quitalle ese nombre" (14b), y donde la tiranía del rey no nace de usurpación, sino de su mala conducta (33b)¹⁷. El problema de la licitud de la rebelión al rey se presenta también, bajo otro prisma, en *El caballero bobo* (1595-1605), donde Anteo, el protagonista y a claras luces el héroe de la comedia, mantiene –frente a los hermanos tachados de cobardes– que el rey que afrenta al vasallo agravia, y como tal el vasallo puede y debe vengarse de él (I, 61). Y Anteo lo hará, rebelándose y saliendo al final victorioso.

Pero, con el pasar de los años, las posturas de Castro se van haciendo más difuminadas. En realidad, ya en *El amor constante*, y a pesar de que el rey sea presentado aquí como un tirano endurecido en su maldad, no faltan pruebas de lealtad de parte de los vasallos, antes del desastroso final. Cuando Leonido (en el segundo acto) se enfrenta con el rey la primera vez, al conocer que se trata del monarca le pide perdón ("¡El Rey! Perdona / a tus pies estoy rendido", I, 24a) y le defiende de la furia de Celauro (I, 25b). Tampoco el duque padre de Nísida desnuda su espada para ofender al rey, sino sólo para defender su honor, y a cambio de éste le ofrece la vida al monarca injusto (I, 15a). Y hay que notar que la tentativa de alzamiento de Celauro fracasa, igual que la de Teosindo en *Progne y Filomena* (1608-1612), y la del Príncipe de Hungría en *El conde Alarcos* (1600-1602). En *El nacimiento de Montesinos* (1595-1602), Grimaltos, que ya sabe que por las traiciones de Isabela y de Tomillas ha caído en desgracia con su suegro el rey, lejos de aprovecharse del tumulto

¹⁶ Vid. L. García Lorenzo, *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 56, y M. Delgado, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁷ La posible derivación del tema de *El amor constante* (licitud del tiranicidio) desde las teorías de Juan de Mariana, propuesta por primera vez por J. M. Roca Franquesa, *op. cit.*, ha sido retomada por M. Delgado, *op. cit.* E. Juliá Martínez (*Sobre "El amor constante" de Guillén de Castro*, en *Revista de Filología Española*, 30, 1946, pp. 118-123), objetó a Roca Franquesa que el tema del rey tirano y del regicidio, mucho antes de publicarse la obra de Mariana, era propio de dramaturgos como Virués, que fue uno de los modelos de Castro en su primera época. Sea como fuere, hay que citar una frase de la obra de Mariana, en la que se considera lícita la rebelión al rey "natural" (es decir, no usurpador) solamente en casos muy graves: "Mas si el Príncipe reina por consentimiento del pueblo o por derecho hereditario, tengo para mí que ha de sufrírsele con todos sus vicios, mientras no huelle las leyes a que se sujetara a su encumbramiento..." (trad. citada en J.M. Roca Franquesa, *op. cit.*, p. 421). Es una frase que viene muy al caso para demostrar que la postura adoptada por Castro en *El nieto de su padre* (de ser suya la comedia) no desdice de su conocimiento de las teorías de Mariana, suponiendo que efectivamente las conociera. Un buen resumen de las controversias críticas con respecto a la postura de Castro frente al rey tirano en J. Crapotta, *op. cit.*, pp. 12-17.

popular que se ha levantado en su defensa, reduce los rebeldes a la obediencia y –ejemplo de lealtad– prefiere el destierro a la traición (I, 429-431). En *El perfecto caballero* (1610-1615), nos encontramos con dos personajes que encaran de manera muy distinta el problema de la injusticia de un rey que es a la vez tirano por usurpador y por lascivo, y de la manera de reaccionar a esta situación. Por un lado está Ludovico, quien al final mata a su rey, más por deseo de casarse con la reina que por amor a los destinos del reino. Por otro Don Miguel de Centellas, "el perfecto caballero" del título, quien, a pesar de que el rey quiere deshonorarle quitándole la esposa, se niega a rebelarse, y al final declara "que el perfecto caballero / sólo sabe adorar reyes, / mas no dar ni quitar reinos" (II, 167b). Aunque se quiera leer algo de ironía en la presentación de este personaje, también es verdad que, frente a él, Ludovico no es un ejemplo de desinterés y de caballerosidad, como debería ser el noble que llegará a ser rey¹⁸.

Por lo demás, esta actitud de rechazo de la rebelión al monarca injusto volvemos a encontrarla en el personaje del Duque, padre de Celia, en *Cuánto se estima el honor* (1615-1624), quien prefiere matar a su hija, para no mancharse de traición al rebelarse contra su Príncipe y futuro rey (II, 114a); mientras que la misma Celia había exhortado a la rebeldía a los nobles sicilianos, "pues heroicas lealtades / no obligan a sufrir reyes tiranos" (II, 113a). La misma exhortación, muy parecida a la frase ya citada de Nísida en *El amor constante*, la pronuncia Arcinda, mujer ultrajada por el rey en *La justicia en la piedad* (1615-1620): "Venganza, venganza os pido; / haceldo, considerando / que ha dejado de ser rey / un rey en siendo tirano" (III, 130b). Pero nadie recoge esta incitación a la rebeldía, porque el rey se arrepiente de su mala conducta, aleccionado por los ejemplos de emperadores romanos matados en tumultos populares: "Matáronle [a Nerón] los rigores / de muchas traidoras manos; / que hacen los reyes tiranos / a los vasallos traidores" (III, 128b). Si el rey es tirano, nos dice aquí el dramaturgo por boca del consejero del rey, el vasallo que se rebela no deja por esto de ser traidor; es, en lo esencial, la misma postura que se nota en *El nieto de su padre*, cuando Avido acusa a los villanos rebeldes de haber sido "vasallos traidores" (231a), lo mismo que Alarico y Ataúlfo. Y es igual la postura expuesta en la *Segunda parte de Las mocedades del Cid* (1610-1615) donde se insiste en que Bellido Dolfos, aunque con su tiranicidio ha ejecutado la justicia divina, no por esto deja de ser traidor ("que no porque el castigo es justo, es bueno, / deja de ser el instrumento malo", II, 229a). "¿Traición es poner la mano / en un rey que fue tirano?", pregunta Bellido a los zamoranos que le llevan preso. "Nunca es tirano el señor", le contestan (II, 232b). Y no hace falta subrayar que ésta es la misma actitud de Avido en *El nieto de su padre*.

Es patente, pues, que la visión de Guillén de Castro con respecto al tiranicidio y al derecho de resistencia va cambiando, con el pasar de los años, desde una primera fase más favorablemente inclinada a la rebeldía –que se encarna sobre todo en *El amor constante* y en *El caballero bobo*– a una fase en que la rebeldía es vista como traición, aunque el dramaturgo no cese en sus críticas a los malos reyes¹⁹.

¹⁸ L. García Lorenzo, *op. cit.*, p. 64; M. Delgado, *op. cit.*, p. 133.

¹⁹ Nótese que *El amor constante* y *El caballero bobo* son las comedias publicadas, fuera de las partes Primera y Segunda de las obras de Castro, en *Doze comedias varias...* (1608). El estudio citado de M. Delgado no concede la mínima atención, en su análisis, a la presencia de esta evolución en la obra de Castro. La nota en cambio J. Crapotta (*op. cit.*, p. 38): "In the earliest plays, modeled to some degree after those of Virués, this *dramatis personae* is torn between resistance and obedience... In the latest plays, closer to the patterns set by Lope, the code of 'perfect' honorable behavior effectively and totally enslaves the subject to the will of the King".

Por otro lado, estas críticas, explícitas en las palabras de los personajes, e implícitas en la puesta en escena de las maldades del tirano, están sin duda suavizadas por el hecho de que el tirano mismo se arrepiente de sus fechorías, recobrando así parte de su dignidad real. Muere arrepentido el rey de *El amor constante*, tan obstinado en su crueldad ("Justo castigo me envía / el cielo", I, 45a); del mismo modo pide perdón el rey Sancho moribundo en *Las mocedades del Cid, Parte segunda* ("Fui hijo inobediente, estuve ciego, / y el cielo me castiga", II, 229a). Se arrepiente Tereo al final de *Progne y Filomena* (I, 163a); reconoce su culpa la Infanta de *El conde Alarcos* (II, 38b); se arrepienten los príncipes tiranos de *Cuánto se estima el honor* y de *La justicia en la piedad*, y el rey padre de esta última comedia, que por su lascivia tanto se parece, al comienzo, al rey Boemundo de *El nieto de su padre*. Boemundo también, al final, se arrepiente de su mala conducta: "Yo confieso que reiné, / siguiendo la ligereza / de las mocedades mías, / con indómita soberbia, / lascivamente inclinado / a mujeriegos ternezas, / y a rigurosos castigos / dando apasionadas fuerzas, / y que el curso de los tiempos / no ha sido parte a que tenga / en los rigores piedad, / ni en las costumbres enmienda. / Fui mal Rey, ya lo conozco, / yo lo pago" (230).

Tampoco los rasgos de respeto y de piedad de Avido para con el viejo rey en desgracia son ajenos a las demás comedias de Castro. En *El conde Alarcos*, por ejemplo, Elena, hija del Conde, ruega al príncipe que no mate al rey tirano "Tente, señor: / ten respeto, por mi amor, / a estas venerables canas" (II, 37a), mientras su hermano Carlos impide a su madre poner las manos en la Infanta. Y el detalle de Avido que pone a salvo a Boemundo (es decir su padre) en sus hombros, nos recuerda al episodio famoso de Eneas y Anquises, retratado en *Dido y Eneas* (I, 169b-170), donde además volvemos a encontrar la incertidumbre angustiada del hombre combatido entre la piedad filial y el amor a su esposa y su hijo (I, 169b), que es la misma de Avido cuando no sabe si quedarse con Boemundo o ir a socorrer a Armesinda ("¡Que amor me inflama! / Y, ¡que piedad me llama!", 232b).

Algo hay que decir en fin sobre la ambientación de *El nieto de su padre*. Todas las comedias citadas de Castro que tratan el tema del poder injusto se desarrollan fuera de España: en Hungría o en Sicilia o en Nápoles o en la antigua Grecia o en Francia. En cambio, *El nieto de su padre* se desarrolla en España, caso único si se prescinde de *Las mocedades del Cid, parte segunda* y de *El conde Alarcos*, cuya ambientación es obligada por tratarse de temas del Romancero. El alejamiento típico de esta clase de comedias se obtiene, en *El nieto de su padre*, desplazando la acción fuera de Castilla (se habla dos veces del Betis, río en el que beben los caballos de los personajes, 214a, 222a) y alejándola en el tiempo. Esto por lo menos se supone, dado el uso de nombres godos (Boemundo, Ataúlfo, Alarico, Teosinda) y el referirse a las regiones de España con las denominaciones romanas (Tarraconense, Bética, 214b). Podría objetarse que la ambientación andaluza es muy rara en Castro; pero no única, ya que en *La verdad averiguada* (1608-1612), el comienzo del primer acto se desarrolla en Granada, y hay referencias a Córdoba.

Además, muy propia de Castro es la dinámica espacial de los personajes y de la acción: el joven salvaje no va a palacio preso o en condiciones de inferioridad —como en Lope— para encontrarse con un rey en la plenitud de su poder, sino que se queda en su espacio natural, como Driante en *Progne y Filomena*, como Carlos en *El conde Alarcos*. Es el rey quien, saliendo de su palacio, ingresa en el espacio del salvaje, como Tereo en *Progne y Filomena* (quien huye igual que Boemundo) o como el rey de *El conde Alarcos*.

Pero, quizás más que los elementos temáticos hasta aquí reseñados, algunos de ellos muy tópicos de cierta clase de comedias y por ello no necesariamente individualizantes, cuenta una imagen metafórica, presente en el segundo acto de *El nieto de su padre*, que me parece decisiva para argumentar en favor de la efectiva autoría de Castro. Se trata de la imagen de la corona que se

transforma en instrumento de pena, utilizada por el rey Boemundo al amonestar a los rebeldes: "Y si perturbáis la paz, / corona os daré de suerte, / que se os baje al cuello al punto / y las gargantas os siegue" (216a). Esta misma imagen volvemos a encontrarla repetidas veces en comedias auténticas de Castro. En *El amor constante*, Leonido, encarándose al rey tirano, le dice: "Al que estas leyes pregona, / merecería por ello / que se le bajase al cuello, / a ser lazo, la corona" (I, 25a). Y el rey de *El perfecto caballero*, para expresar su tormento por el amor adúltero hacia Diana: "Todo me aflige y me ahoga, / me atemoriza y me espanta; / la corona, a la garganta / se me ha bajado, a ser sogá" (II, 150b). En el mismo sentido utiliza la imagen Briseida, en *Los enemigos hermanos*, al ceder su amado Otón a la Infanta: "La corona y la alteza / que por mí te apercibe, / en mi nombre recibe, / aunque de tu cabeza / baje entre pena tanta, / no menos que a ser lazo en mi garganta" (III, 24a).

IV. Puede ser que en el único testimonio impreso que nos queda de *El nieto de su padre* haya pasajes suprimidos o alterados, con respecto al original; el mal estado del texto, en efecto, hace pensar en su derivación de una copia para cómicos. Por lo demás, los elementos hasta aquí expuestos –temáticos y de detalle– permiten considerar muy favorablemente la hipótesis de la efectiva autoría del dramaturgo valenciano.

El nieto de su padre corresponde además, en su globalidad, a las características generales del teatro de Guillén de Castro: ausencia del gracioso en sentido estricto, ausencia o escasa vertebración de historias paralelas, utilización preferente de personajes elevados, fuerte didactismo. Como la mayoría de las comedias de Castro, *El nieto de su padre* pertenece pues a lo que Oleza define como macrotipo del "drama": por su intención ideológica y didáctica, por su carga mitologizante, por la centralidad de la figura del héroe y de sus hazañas, más importantes que la cuestión de su identidad. Es, en suma, un drama ideológico –según lo define J. L. Ramos– en cuya intriga coexisten en mayor o en menor medida conflictos de honor, de poder y de deber²⁰.

Del "tipo" drama, *El nieto de su padre* tiene también la estructura técnica derivada del teatro de aparato: número muy bajo de escenas, pocos personajes y casi todos protagonistas, fuerte organización en cuadros, elevada densidad de palabra, pausas en el enredo ligadas al humorismo rústico (diálogos cómicos con los villanos) o al didactismo cortesano (lecciones sobre el amor o sobre el arte del buen reinar).

Estas peculiaridades estructurales en una comedia que ya no pertenece al primer período de la producción de Castro podrían deberse, quizá, al hecho de que *El nieto de su padre* se hubiera escrito para una representación palaciega, "de salón", presentando así muchos rasgos del teatro cortesano aunque no de gran aparato en sentido estricto: en efecto, los únicos elementos de espectacularidad son el desfile del acompañamiento del rey en el II acto, y el de los villanos "en alarde" en el III acto; la gran utilización de efectos especiales de sonido; la cueva en el final del III acto.

Es verdad que la comedia titulada *El nieto de su padre* y representada antes de enero 1623 en Palacio hubiera podido no ser de Guillén de Castro, ya que no se nos documenta el nombre del dramaturgo sino sólo el del "autor" (Juan de Villegas); pero efectivamente Castro hubo de escribir

²⁰ Cfr. J. L. Ramos, *Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca*, en: AA.VV., *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, London, Tamesis Books, 1986, pp. 229-248, de quien también están tomados los datos de comparación con la técnica teatral de otras comedias de Castro. En lo que concierne al análisis de la técnica teatral y la clasificación en tipos, J. L. Ramos trabaja siguiendo las sugerencias de J. Oleza, *La propuesta teatral del primer Lope de Vega* (1981), en *ibid.* También me refiero a este trabajo al hablar de las características técnicas del teatro de aparato y de los dos "macrotipos" de drama y comedia.

para la Corte, o cuanto menos estar relacionado con ella, si en agosto de 1628 existe el testimonio de un pago real a su nombre²¹. Con esta circunstancia podría también estar conectada la progresiva y relativa normalización ideológica del teatro del dramaturgo valenciano, cuya huella es más acentuada que nunca en *El nieto de su padre*.

Frente a la suavización, operada en esta comedia, de las problemáticas relativas al derecho de resistencia al poder injusto, hay que destacar por lo demás la permanencia de un interés muy vivo y típico de Castro por la problemática del rey perfecto, en oposición al rey malo. Avido, con su desinterés, su desprendimiento, su capacidad de no dejarse condicionar en sus acciones por el amor a una mujer, su lealtad, su conocimiento de cómo se rige un reino, es un rey perfecto, todo lo contrario de Boemundo (y también de Ataúlfo y de Alarico). Lo dilatado de las escenas en que Avido muestra esta sabiduría y enseña a sus vasallos los principios del buen reinar (segunda, cuarta, quinta escena del III acto) recuerda el mucho espacio dedicado en *La justicia en la piedad* a ilustrar los nuevos (y buenos) métodos de gobierno del rey arrepentido. Responde, en suma, a una preocupación didascálica muy propia de Castro, que se refleja también en los numerosos "catecismos" impartidos en sus comedias a los jóvenes protagonistas nobles por sus padres: la "lición" de Grimaltos a su hijo en *El nacimiento de Montesinos* (I, 438-439), la de Margarita a Carlos en *El conde Alarcos* (II, 26), los consejos del padre a Don Miguel en *El perfecto caballero* (II, 139).

Ahora, dando ya por asentados los vínculos que unen *El nieto de su padre* a las comedias certeramente auténticas de Castro, y tratando en cambio de enfocar su relación con la producción teatral contemporánea, se comprueba una singular coincidencia. En los mismos años en que probablemente fue compuesta *El nieto de su padre* (1620-1622), es decir en el período que vio la muerte de Felipe III y la sucesión de Felipe IV (1621), fueron compuestas también probablemente otras dos comedias que muchos parecidos guardan con *El nieto de su padre*. Se trata de *El hijo de los leones* (1620-1622) de Lope, y de *Virtudes vencen señales* (1621?) de Luis Vélez de Guevara²², ambos dramaturgos amigos entre sí, y el primero muy amigo de Guillén de Castro. Protagonista de las dos comedias es un joven de características algo abnormes y espantosas para los demás personajes (fiero y "salvaje" el primero, negro y "monstruoso" el segundo), que –según el paradigma mítico del héroe– ha vivido aislado hasta su adolescencia (el primero en la selva, el segundo en una torre), que va demostrando en el curso de la acción su nobleza y su entendimiento, y que al final heredará la corona.

En Lope, como en Guillén de Castro, la temática del salvaje no era una novedad: pero en *El hijo de los leones* –así como en *El nieto de su padre*– por primera vez este personaje cobra relieve de verdadero protagonista, apareciendo en la acción desde el primer acto, y mostrándose casi perfecto en su manera de actuar y en su trayectoria evolutiva. Lo mismo se puede decir respecto del Filippo (¿será mera casualidad la elección de este nombre?) de *Virtudes vencen señales*, quien, al par de Avido, experimenta su elección a capitán y rey por un grupo de bandoleros, enfrentados a los ejércitos del verdadero rey, padre de Filippo, al que éste se rinde cuando reconoce el llamado de la sangre.

²¹ Shergold-Varey, *Some palace performances of seventeenth-century plays*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 40, 1963, pp. 212-244: "8 aug 1628: to D. Guillén de Castro 'que asiste a sus pretensiones, 1.000 reales, con que S. M. le mando socorrer por decreto de 10 de mayo deste año" (p. 243).

²² Para la probable fecha de composición de estas comedias, véase G. Morley-C. Bruerton, *op. cit.*, y la introducción de M. G. Profeti a su edición de *Virtudes vencen señales*, Pisa, Edizioni dell'Università, 1965.

En las tres comedias, además, se da la repetición de otra secuencia muy significativa: la renuncia, por parte del joven protagonista, al amor, cuando se revela la incompatibilidad de este sentimiento con las exigencias del honor. Leonido, en *El hijo de los leones*, renuncia a Laura cuando sabe que a la mujer querida (que se revelará ser su madre) ya le debe su honor el príncipe Lisardo; Filipo, en *Virtudes vencen señales*, tiene que renunciar a la amada Leda cuando sabe que se trata de su hermana; y recordemos la renuncia (sin embargo sólo momentánea) de Avido a Armesinda, cuando se da cuenta de que el conservar la corona –por la que la mujer acepta quererle– sería transformarse en vasallo traidor. Singular es también que en las tres comedias se repita el fantasma del incesto, exorcizado en *El hijo de los leones* y en *Virtudes vencen señales*, como un mérito más del príncipe perfecto, realizado en *El nieto de su padre*, como una culpa más del rey malo²³.

El parecido de motivos y situaciones dramáticas lleva a considerar como posible una efectiva cercanía cronológica de las tres comedias, y su relación, cronológica e ideológica, con el advenimiento al trono de Felipe IV. De hecho, su consonancia con el ideario ético e ideológico de la "segunda generación" del teatro del siglo XVII, tal como lo describe eficazmente M. Vitse (preeminencia del honor sobre el amor, y eventual incompatibilidad de los dos sentimientos, fracaso de la figura paterna, reconquista heroica de su identidad por parte del príncipe-hijo) es indudable²⁴. Por eso, estas tres comedias podrían ser consideradas como tempranos ensayos e inauguraciones de las problemáticas que constituirán –diez años más tarde y con mucho mayor aliento dramático– el núcleo de *La vida es sueño*, es decir de la obra más representativa de la segunda época de la Comedia²⁵.

Todo lo dicho no pasa, claro está, de ser mera hipótesis, dado lo inseguro de las fechas de composición de las comedias, y la escasez de documentos referentes a representaciones y autorías de obras de teatro en el Siglo de Oro. Pero es una hipótesis sugestiva, que al explicar el porqué de parecidos muy puntuales entre comedias de distintos autores, daría cuenta del peculiar enfoque y modo de tratar el argumento aun dentro de la obra del mismo dramaturgo. Ya hemos dicho de paso que *El hijo de los leones* difiere de las demás comedias "de salvajes" de Lope; y, por lo que atañe en especial a *El nieto de su padre*, es nueva en Guillén de Castro la figura del joven salvaje protagonista absoluto y ejemplo de príncipe perfecto (el otro modelo de realeza, el rey padre arrepentido de *La justicia en la piedad*, es precisamente un rey y no un príncipe).

Por lo demás, datos textuales e ideológicos incontrovertibles acercan *El nieto de su padre* a comedias auténticas del dramaturgo valenciano. Por eso, si se acepta la autoría de Castro para *El nieto de su padre*, podría considerarse esta singularidad temática como el resultado de una presión ejercida por las circunstancias. Es decir, la comedia podría haber sido compuesta (al par, quizás, de

²³ Recuérdese a este respecto que en Guillén de Castro hay otro personaje que –además de faltar de respeto a un vasallo– no vacila frente al incesto: es el príncipe Lotario de *El caballero bobo*, quien, al descubrir que la mujer amada es su hermana (noticia en realidad falsa), lejos de renunciar a su amor, se propone casarse con ella, explotando a este fin su parecido con el prometido de la (falsa) hermana, a quien mata y cuyo lugar ocupa en el desposorio.

²⁴ M. Vitse, *El hecho literario*, en J. M. Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1986, pp. 521-525, especialmente el párrafo 3, "Un teatro de la modernidad (segundo cuarto del siglo XVII)", pp. 560-570.

²⁵ Muchos motivos comparte *La vida es sueño* con las tres comedias citadas. Entre los más significativos: el vestido de pieles de Segismundo; su reclusión en una torre por orden del padre, como el Filipo de *Virtudes vencen señales*; su declaración de haber aprendido la política de los animales y "medido los círculos de los astros" (segunda escena del primer acto), como Avido; su rebelión en armas y su enfrentamiento final con el padre, al que devolverá la corona; su renuncia a la mujer amada.

El hijo de los leones y de Virtudes vencen señales) inmediatamente después de la subida al trono de Felipe IV –en un momento de grandes esperanzas suscitadas por este cambio– basándose en temas y problemas caros al dramaturgo valenciano, pero más explícitamente con miras a exaltar al joven monarca bajo la figura de héroe salvaje, quizá deseando que se pareciera a este personaje en su perfección ejemplar.

*

ANTONUCCI, Fausta. *Algunas notas sobre la autoría de "El nieto de su padre"*. En *Críticón* (Toulouse), 51, 1991, pp. 7-20.

Resumen. Muchos estudiosos han puesto en tela de juicio la atribución a Guillén de Castro de *El nieto de su padre*. El presente trabajo trata de demostrar la efectiva autoría del dramaturgo valenciano, mediante el análisis comparativo de segmentos temáticos e imágenes entre *El nieto de su padre* y comedias auténticas de Guillén de Castro. Se intenta además contestar a unas preguntas acerca de las circunstancias de composición y representación de la obra, escrita probablemente en los años 1620-1622 y puesta en relación con obras contemporáneas de argumento parecido.

Résumé. Essai d'attribution à Guillén de Castro de la paternité de *El nieto de su padre*, à partir de l'analyse comparée d'éléments thématiques et d'images que l'on retrouve dans des pièces authentiques du dramaturge valencien. Sont également examinées les circonstances de rédaction et de représentation de cette œuvre, replacée au sein d'un ensemble de pièces écrites à la même époque et traitant d'un sujet identique.

Summary. Many scholars have questioned the attribution to Guillén de Castro of *El nieto de su padre* (probably written between 1620-1622). This study tries to demonstrate the valencian dramatist's authorship, through a comparative analysis of themes and images between *El nieto de su padre* and Guillén de Castro's authentic comedias. The study also makes some hypothesis about the circumstances of composition and representation of *El nieto de su padre*, in relation to other contemporary theatrical works, whose subjects was partially similar.

Palabras clave. Guillén de Castro. Comedia. "Salvaje" en el teatro. El Rey en el teatro.