



Fausta Antonucci

El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro

. Historia de un tema
de Lope a Calderón

Índice

Introducción

I. Icono y significación del salvaje: una tentativa de definición previa

I.1. Las raíces míticas y folclóricas

I.2. Las raíces filosóficas. Bárbaro y salvaje

I. 3. Una ojeada a la fortuna del tema en la iconografía y en la literatura (siglos XIV - XVI)

I. 3. 1. El salvaje agresivo de la tradición

caballeresca. El salvaje como figura alegórica

I. 3. 2. El salvaje como ayudante; el salvaje como máscara

I. 3. 3. El salvaje como antagonista del caballero y espantajo del villano

I. 3. 4. El salvaje raptor de niños. El salvaje: un

- niño que se ha criado en la selva
- I. 3. 5. El estado salvaje como resultado de un trauma afectivo o de una transgresión pecaminosa
- II. El salvaje en las comedias de Lope de Vega
 - II. 1. Tipologías y funciones del personaje teatral del salvaje: la herencia de la tradición y las innovaciones de Lope
 - II. 2. El nacimiento de Ursón y Valentín
 - II. 3. El animal de Hungría
 - II. 4. El hijo de los leones
 - II. 5. El tema del salvaje y su relación con otras comedias de Lope
 - II. 5. 1. Héroe-salvaje y héroe-villano: parecidos y diferencias
 - II. 5. 2. Conexiones entre tema y género teatral
- III. El salvaje en los dramaturgos de la generación de Lope de Vega
 - III. 1. El «hombre salvaje»: el modelo temático en el teatro de Guillén de Castro
 - III. 2. La configuración del tema del salvaje en El nieto de su padre, comedia atribuida a Guillén de Castro
 - III. 3. Rastros del tema del salvaje en dos comedias de Tirso de Molina: El Aquiles, Todo es dar en una cosa
 - III. 4. Virtudes vencen señales, de Luis Vélez de Guevara: la ejemplaridad del «monstruo» y su relación con el «salvaje» de El hijo de los leones, de Lope, y de El nieto de su padre, atribuida a Guillén de Castro
 - III. 5. La «mujer salvaje» en tres comedias de autoría incierta: El satisfacer callando y princesa de los montes, Amor es naturaleza, La Lindona de Galicia
- IV. Las reelaboraciones del tema en el teatro de Calderón y la estrategia de las refundiciones
 - IV. 1. Algunas observaciones acerca de la fortuna del tema del salvaje en el teatro de Calderón de la Barca
 - IV. 2. Una refundición de El nacimiento de Ursón y Valentín: La reina más desdichada y parto de las montañas, de Juan Cabeza
 - IV. 3. Leoncio y Montano, de Diego y José de Figueroa y Córdoba
- V. Reflexiones para la conclusión de un itinerario
 - V. 1. La especificidad del tema y su evolución histórica
 - V. 2. El salvaje, «figura» del hijo
 - V. 3. El tema del salvaje, los géneros teatrales y el problema de la ortodoxia o heterodoxia de las soluciones de la comedia
- Bibliografía
- Índice de nombres y de títulos de obras

Introducción

Una presencia fantástica e inquietante recorre a menudo el imaginario europeo desde la Edad Media, hasta por lo menos el siglo XVII: se trata de una criatura vestida sólo de pieles o de su mismo vello, con un bastón como arma en la mano, que se deja guiar sólo por sus instintos llegando a veces hasta la crueldad, y que vive en los bosques, lejos de los poblados, fuera de la sociedad humana organizada. En general, es de sexo masculino, y entonces se le llama «hombre salvaje», o «salvaje» a secas; pero las mismas características pueden encontrarse en una criatura de sexo femenino, y entonces se hablará de «mujer salvaje». Ambos despiertan temor y atracción a la vez, como puede verse en las tradiciones populares que protagonizan (cuentos folclóricos, rituales festivos), en las que no es difícil rastrear ecos de mitos antiquísimos. De todas formas, el hombre salvaje ocupa en nuestro patrimonio imaginario un lugar mucho más amplio y relevante que su homólogo femenino: de ahí que se hable preferentemente del salvaje en masculino.

En la Edad Media -tan aficionada a monstruos y prodigios y a su simbolismo- el salvaje goza de gran fortuna¹; su presencia en el folclore, en la iconografía, en la literatura europeas, ha sido escudriñada por muchos estudiosos, a veces con ambiciones de totalidad², más a menudo desde perspectivas más reducidas³. En especial sobre la presencia del salvaje en la literatura española de los siglos XV al XVII, existe una buena cantidad de trabajos, en los que se aprecian el acopio de datos y la tentativa de sistematizarlos e interpretarlos⁴. Mucho ha sido dicho en estos meritorios estudios pioneros, y sin embargo mucho queda todavía por decir, aclarando previamente algunos problemas metodológicos fundamentales.

La importancia extraliteraria del salvaje, y su presencia en la serie literaria en un ámbito diacrónico singularmente amplio, suponen un primer problema. Un segundo e importante problema, conectado con el primero, es la definición del objeto de investigación: es decir, desde qué perspectiva hay que abordar un estudio de la presencia de esta figura en la literatura española, y cuáles son los cortes que hay que efectuar en la línea diacrónica para profundizar en el análisis.

A la formación de la figura del salvaje literario contribuyen indudablemente rasgos procedentes del mito y del folclore, así como de las artes figurativas; recíprocamente, elementos literarios pueden influir en la representación del salvaje que se aprecia en las artes figurativas, así como en las descripciones que nos quedan de fiestas cortesanas y populares. Se trata de un complejo fenómeno de circulación cultural difícil de desentrañar en todos sus mecanismos, del que sin embargo hay que tener un conocimiento previo, porque constituye el contexto cultural de la fortuna literaria del salvaje.

Ahora bien, aunque algunos de los rasgos que caracterizan al salvaje literario llegan sin duda del mito y del folclore (a veces por el intermedio de las artes figurativas), una vez instalados en la obra literaria éstos forman ya parte de una estructura propia, que no es homóloga a la del mito o del folclore o de las artes figurativas, ni por lo tanto puede compararse mecánicamente con éstas. En una perspectiva

diacrónica, la utilización repetida del salvaje en la literatura crea una tradición literaria, que a su vez determina relaciones intertextuales que se superponen -modificándola y aprovechándola para otros fines- a la posible matriz folclórica y mítica del personaje.

Las muchas y diversas obras que contribuyen a formar esta tradición, en dos siglos abundantes de literatura española, ya han sido señaladas en su mayoría en los estudios citados antes. Falta todavía, sin embargo, una lectura diacrónica de este conjunto de obras, que evidencie -en lo que a la presencia del salvaje se refiere- la dialéctica tradición/innovación típica del empleo literario de los materiales temáticos⁵.

En esta perspectiva diacrónica, el salvaje puede considerarse en efecto un tema o un motivo: es decir, una de esas «unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o en un grupo de textos y capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes» para descifrar la significación de eventos y acciones en la perspectiva del discurso ideológico de la obra⁶. Consciente de las vacilaciones existentes en el uso y la definición de los términos «tema» y «motivo», creo que se puede aceptar como hipótesis de trabajo la propuesta de Segre, según la cual entre tema y motivo existiría sólo una diferencia jerárquica: el tema es una serie dada de secuencias narrativas, por lo tanto se estructura como una fábula y es más complejo que el motivo, elemento sencillo (icónico, simbólico, narrativo...) que sirve a su vez para la construcción de fábula o intriga⁷.

Esta definición resulta sumamente útil a la hora de trazar tipologías y deslindes entre los salvajes de nuestra serie literaria, y de recortar dentro de esta serie un corpus homogéneo para un análisis más profundizado.

La clasificación puede abordarse en realidad desde distintos puntos de partida. Una posible opción es empezar por un recuento de los que podríamos definir «rasgos característicos» del salvaje literario: aspecto exterior, vestido, naturaleza humana o sobrenatural, acciones y comportamiento... Esta operación más bien descriptiva, lleva a subrayar las conexiones con la tradición mítico-folclórica y los préstamos de las artes figurativas⁸, y evidencia unas tipologías que dependen a menudo del ámbito genérico en que se inserta la obra literaria, pero que pueden cruzarse y contaminarse recíprocamente.

Otra opción posible es interesarse por la funcionalidad del salvaje en la economía estructural de la obra: esta segunda opción no contradice la primera, y es sin duda más rentable en términos de interpretación y comprensión del texto literario y de la dialéctica tradición/innovación en la que cada texto se mueve. Los textos de la literatura española en los que se rastrea la presencia del salvaje, desde finales del siglo XV hasta finales del XVII, tienen en su mayoría un común componente diegético. Dentro de estos textos, el salvaje es por lo tanto, genéricamente, un personaje. Deslindes posibles son entonces los que diferencian entre el salvaje como personaje estático (cuyo carácter no evoluciona a lo largo de la intriga) y como personaje dinámico (cuyo carácter en cambio evoluciona); entre el salvaje como personaje principal y como personaje secundario; entre las distintas tipologías actanciales del personaje del salvaje...

En la mayoría de los textos que conocemos, el salvaje no aparece como personaje principal, ni como sujeto de la acción; a veces reviste el papel de oponente, a veces el de ayudante, y a veces es una mera presencia decorativa, sin relieve en el desarrollo de la acción. De todas formas, las secuencias narrativas en las que aparecen los salvajes son en la mayoría de los casos mínimas, y no llegan a configurarse nunca como temas, sino más bien como motivos («el salvaje que lucha con el caballero», «el salvaje ayudante de un dios», «el salvaje que rapta una doncella», etc.). Por lo tanto es también imposible que el salvaje pueda aparecer como personaje dinámico, ya que no se le concede el «tiempo narrativo» necesario para evolucionar; en realidad, es precisamente su carácter estático lo que interesa, en cuanto vehículo de valores simbólicos sancionados por la tradición y que funcionan en el universo ideológico de la obra.

Se dan sin embargo otros casos en los que el salvaje aparece como personaje dinámico, sujeto de la acción: en perspectiva diacrónica, las secuencias narrativas protagonizadas por él -bastante amplias- llegan a configurarse como tema, que goza de gran fortuna en un lapso bastante limitado, con respecto al ámbito cronológico amplísimo al que hemos hecho referencia hasta ahora. Esta segunda e importante tipología del salvaje literario se define a partir de un reducido corpus de obras de teatro: tres comedias de Lope de Vega (quien por primera vez construye un tema alrededor del salvaje), comedias de dramaturgos contemporáneos del Fénix como Guillén de Castro y, en menor medida y con algunos rasgos diferenciales, Vélez de Guevara y Tirso de Molina. El recorte de este corpus, justificado por las características homogéneas que reviste en su interior la presencia del salvaje, permite un análisis más detenido en dirección sincrónica y en dirección diacrónica. También este tema llega a configurar una tradición literaria -re-semantizada en cada nueva utilización- que influirá notablemente en el mismo Calderón de la Barca. Sin embargo la obra del autor de *La vida es sueño*, por pertenecer de hecho a otra generación teatral con respecto a la de los dramaturgos antes citados, queda fuera del corpus escogido para el análisis, y sólo me limitaré a señalar las líneas de prolongación que -por lo que hace a nuestro tema- unen a los dos mayores dramaturgos del Siglo de Oro español. Por lo que concierne, en cambio, a las reelaboraciones del tema del salvaje en las generaciones teatrales sucesivas a la de Lope, es interesante profundizar en su análisis, exclusivamente para redondear nuestra percepción de la evolución diacrónica del tema. Por lo tanto, las refundiciones existentes de las tres comedias de Lope constituirán el último tramo de nuestro recorrido.

Hablo de 'recorrido' porque el corpus analizado permite evidenciar variaciones bastante significativas en el tratamiento del tema, incluso en el ámbito de la obra de un mismo dramaturgo. Esto no debe extrañar si se considera que tanto Lope como Guillén de Castro retoman el tema del salvaje a lo largo de un lapso de muchas décadas. Obviamente, para apreciar las variaciones del tema en la diacronía, primero hay que escudriñar cómo se organizan y funcionan en el ámbito de cada obra las secuencias que forman el tema. Este análisis sincrónico no puede menos que enfrentarse -en algún momento- con la especificidad de un texto concebido

no sólo para la lectura sino también, y sobre todo, para la representación.

A un nivel de abstracción máxima, en lo que atañe a la fábula de la obra, a los materiales tradicionales con los que esta fábula se construye, a las funciones narrativas que se evidencian en la fábula y al esquema actancial de los personajes, nos encontramos evidentemente en un plano de organización diegética que todavía no tiene ninguna específica marca de teatralidad⁹.

Ésta llega en cambio a apreciarse a nivel de lo que podríamos definir -en términos narratológicos- como intriga, o, en términos retóricos tradicionales, como dispositio: es decir, cómo el texto teatral en su organización específica elige llevar a la escena la fábula. Aquí se presenta el problema crucial de cómo segmentar el texto teatral para el análisis. Sabemos en efecto que los dramaturgos españoles del Siglo de Oro no dividían sus comedias en «escenas» (cambio de lugar y/o de personajes), como solían hacerlo en cambio sus contemporáneos italianos y franceses: las únicas señales de división que podemos rastrear dentro de cada jornada o acto -como se aprecia por ejemplo en algunos manuscritos de Lope de Vega- marcan los cambios totales de lugar y de personajes (cambio de «cuadro»)¹⁰. Hay que reconocer, por lo tanto, que la fragmentación de la obra teatral en escenas es algo ajeno a la voluntad creadora de los dramaturgos del Siglo de Oro; por otro lado, no puede negársele a la escena su estatuto de unidad mínima y al mismo tiempo fácilmente reconocible en la articulación diegética y escénica del texto teatral. Por esto, y sólo por esto, he adoptado una segmentación en escenas que resulta especialmente cómoda y adecuada a la hora de establecer comparaciones entre distintas obras teatrales, en el ámbito de un análisis que se interesa por la transmisión y la elaboración de temas en un arco diacrónico¹¹.

De forma todavía más evidente se aprecian las marcas de la teatralidad en el nivel del discurso o (si queremos mantener la doble terminología narratológica y retórica) de la elocutio. Es en las palabras de los personajes donde se manifiesta la deixis típica del lenguaje teatral, y donde toma relieve una descripción del escenario que muchas veces trata de sortear la pobreza de recursos de la puesta en escena¹². Es en las palabras de los personajes donde se refleja -según la gradación de estilos necesaria para el decorum de la preceptiva, reforzada sobre todo en Lope por los distintos usos métricos- la colocación social de cada uno de ellos; pertenencia estamental que a su vez se pone de manifiesto, a nivel icónico, en el vestido (indicado en las acotaciones o en las palabras de los demás personajes)¹³.

Un análisis del tema del salvaje puede -y debe- llevarse a cabo en cada uno de estos tres niveles: cada nivel revela peculiaridades interesantes que pueden utilizarse sea para valorar la obra en sí, sea para cotejar las distintas obras estudiadas con miras a apreciar la evolución en el tratamiento teatral del tema¹⁴.

El estudio del tema del salvaje propone sin embargo otros problemas que no pueden soslayarse. Por ejemplo, ¿goza este tema de una autonomía específica en el acervo temático que nos proporciona la Comedia del Siglo de Oro? Una respuesta a este interrogante requiere una visión sincrónica

del corpus, que señale -más allá de las diferencias entre las obras- las invariantes que permitan definirlo en relación con el sistema de la Comedia al que dicho corpus pertenece. Esto llevará forzosamente a plantear el espinoso problema de la taxonomía: es decir, si las comedias que llevan a la escena el tema del salvaje pertenecen todas a un mismo tipo o subgénero. No se trata evidentemente de una ociosa obsesión clasificatoria, sino de la exigencia de ampliar (dentro de lo posible) el conocimiento de los códigos de referencia del dramaturgo a la hora de construir su obra. La eventual convención genérica constituye un molde que proporciona materiales a distintos niveles (sobre todo el de la organización diegética a nivel de la fábula y la intriga, y el de la praxis espectacular), y que se caracteriza en su conjunto por una determinada actitud hacia el público, por una precisa orientación ideológica¹⁵.

Podamos o no insertarlo con seguridad en un molde genérico preciso, ¿cuál es la posible significación ideológica que vehicula el tema del salvaje? El deseo de encontrar una contestación a esta pregunta es lo que me ha guiado a lo largo de toda mi investigación. ¿Es posible -por ejemplo- que este personaje que por definición pertenece a «otro» mundo, extraño y a menudo hostil al mundo civilizado, del que desconoce las normas, no sirva también para proponer un enfrentamiento entre la «alteridad» y la «norma»? Y, ¿con qué resultados? No es el salvaje el único personaje teatral que propone este enfrentamiento, en formas distintas, en el teatro del Siglo de Oro; entre muchos otros, también se sitúa el bárbaro, el indígena de tierras recién descubiertas y todavía no sometidas a España. Desde el punto de vista de la estructuración del tema y de las convenciones genéricas, sin embargo, el salvaje no es homologable al bárbaro, sino a otros tipos de personajes. A éstos tendremos que hacer referencia para deslindar las características específicas de nuestro tema, y avanzar propuestas acerca de su significación.

I. Icono y significación del salvaje: una tentativa de definición previa

En la estepa [la diosa Aruru] modeló al valiente Enkidu, vástago del silencio... Su cuerpo está todo cubierto de pelo, sus cabellos son como los de una mujer, tupidas como Nisaba brotaban sus guedejas; no conoce a los humanos ni conoce país civilizado y va vestido como el dios Sumuqan [es decir, de pieles].

Como las gacelas se alimenta de hierba, con las manadas abreva en las aguadas, con las bestias salvajes su corazón se deleita bebiendo.

(Poema de Gilgamesh)

Todas las lenguas europeas poseen en su vocabulario un término que significa «hombre salvaje», o «salvaje» a secas: Wild Man, Wilder Mann, Sauvage, Selvaggio... En la familia lingüística románica, la raíz del nombre deriva del latín *silva*, la selva, el bosque inculto.¹⁶ En la familia lingüística germánica, la conexión con *wald* (selva) es menos segura, y más probable en cambio una derivación de la misma base indoeuropea que dio origen al latín *ferus*¹⁷. Ya en la etimología de su nombre, el salvaje es por lo tanto -como el Enkidu de la Epopeya de Gilgamesh citada en epígrafe- un ser que vive lejos de la sociedad humana, en compañía de los animales salvajes, en una naturaleza no cultivada, no «civilizada» por el hombre. Los rasgos definitorios del salvaje subrayan esta relación con la naturaleza inculta, con el mundo de los animales: un espeso vello cubre todo su cuerpo (en ocasiones, se le representa vestido de pieles), tiene una fuerza extraordinaria, lleva como arma una maza o un árbol desgajado, puede ser cruel y agresivo con los hombres y lujurioso con las mujeres, pero también puede ofrecer consejos y ayuda a los seres humanos. Son éstas las características que destacan del conjunto de creencias folclóricas acerca del salvaje, y de sus representaciones iconográficas documentadas a partir del siglo XIII. Hombres salvajes aparecen en fiestas de ambiente cortesano y popular, y en obras de literatura culta y popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Una fortuna tan amplia no puede explicarse sólo por un reflejo de la existencia real y efectiva de hombres que, habiéndose retirado en las montañas y en los bosques, vivieran lejos de la comunidad humana en estado salvaje.¹⁸

En busca de una explicación más adecuada, hay que profundizar en las raíces de este tema iconográfico, folclórico y literario. Esto nos llevará al encuentro con mitos y ritos y creencias que van desde la antigüedad clásica hasta prácticas folclóricas atestiguadas aún en nuestro siglo, en una variedad de tipologías que se relacionan unas con otras por algunos rasgos comunes importantes. La reconstrucción del mapa de este complicado itinerario se hace -hay que tenerlo en cuenta- a posteriori, interpretando multitud de testimonios de origen y género muy distinto, lo que deja amplio margen a la posibilidad de errores. La presencia del salvaje se rastrea en las artes figurativas y decorativas, en los textos religiosos, en las enciclopedias medievales, en obras literarias cultas, en los cuentos de tipo tradicional, en obras de reflexión filosófica y etnográfica... Un acervo, en suma, en el que es a veces muy difícil distinguir entre culto y popular, entre el núcleo mítico y folclórico originario y las elaboraciones sucesivas, propiciadas por la situación histórica y cultural del momento. Echaremos una rápida ojeada -sin ninguna pretensión de exhaustividad- a esta selva de testimonios, lo que nos servirá de introducción a un examen más detenido de la tradición literaria e iconográfica del tema en ámbito hispánico.

I.1. Las raíces míticas y folclóricas

En las leyendas y tradiciones populares, vivas todavía hoy sobre todo en las regiones alpinas y pirenaicas, el salvaje es un ser cuya naturaleza no se percibe como plenamente humana; una entidad a veces bondadosa, a veces

malvada en su comportamiento hacia los hombres.¹⁹ La actitud benéfica se explica por la relación que existe entre la criatura salvaje y la naturaleza, cuyos secretos conoce y puede revelar al hombre. Así, el salvaje de la tradición popular suele enseñar a los hombres cómo se hace el queso, o cómo se extraen los metales preciosos, o cómo se recogen las hierbas saludables, etc. Debido a esta relación íntima con los secretos de la naturaleza, se atribuye además al salvaje un poder directo sobre la fertilidad. El bastón o maza, arma típica del salvaje en la iconografía, puede fácilmente interpretarse como símbolo de virilidad;²⁰ así como el vello abundantísimo, que según la mayoría de los testimonios constituye el solo vestido del salvaje.²¹ No extraña por lo tanto que -en ocasiones- se le atribuya también una sexualidad agresiva, que lo impulsa a raptar y violentar a las mujeres, y a enfrentarse con crueldad a los rivales humanos. Incluso se le achacan -en algunas tradiciones- raptos de niños y costumbres antropófagas: rasgos terroríficos que marcan en sentido negativo la «diversidad» del salvaje.

Muchos de los rasgos que definen al salvaje en las tradiciones populares, guardan sorprendentes parecidos con la imagen mítica de seres divinos o semidivinos del panteón griego y latino. Se trata, en todos los casos, de divinidades relacionadas con el culto de la fecundidad y de la vegetación: Silenos y Sátiros, semidioses griegos con patas de cabra y cuerpo velloso, que pertenecían al cortejo de la Gran Madre, y al séquito triunfal de Dionisos; Pan, el lascivo dios de los rebaños y de los pastores, de los bosques y de la fecundidad; los Centauros, salvajes habitantes de los bosques mitad hombres mitad caballos, raptos de mujeres, cazadores y conocedores de hierbas y de medicamentos naturales; y, entre las divinidades latinas, Silvano y Fauno. Rasgos comunes de estos seres mitológicos son la apariencia exterior mixta de hombre y de animal, la lujuria, y una actitud generalmente bondadosa hacia el hombre, que sin embargo puede ser en ocasiones agresiva y cruel.²²

El triunfo del Cristianismo en Europa como religión de Estado, después del edicto de Tesalónica (380 d. C.) no supuso -como se sabe- la desaparición en el acto de los cultos paganos a estas divinidades. La actitud de los escritores cristianos (y de las autoridades eclesiásticas) al respecto fue entonces la de negar y borrar las características positivas de estas figuras míticas, para realzar sólo esos aspectos negativos, demoníacos, que pudieran despertar miedo y terror en los fieles y apartarlos por lo tanto de su veneración.²³ La interpretación de los autores cristianos anula por tanto las diferencias entre las figuras míticas, y en esta mezcla de divinidades caídas encontramos a menudo también al salvaje.

Así San Jerónimo, en la Vulgata (Isaías, XIII, 21; XXXIV, 14) traducía el término hebraico «se'irim», que indica una especie de demonios del desierto, con la palabra latina «pilosi» (que indica el aspecto velloso).

La glosa daba como equivalentes de la palabra sátiros (los semidioses del mito griego), íncubos (demonios parásitos del hombre), y hombres salvajes, cuyo común denominador serían por lo tanto el aspecto velloso, el carácter demoníaco y el comportamiento lascivo.²⁴ El mismo tipo de superposición volvemos a encontrarla en San Isidoro de Sevilla, para quien los «pilosi» se identificarían con Pan y los íncubos y otros tipos de demonios cuya característica común sería un apetito sexual desenfrenado e «inmundo».²⁵

Además, San Isidoro, y con él Bartolomé Anglico, seguían a San Jerónimo cuando identificaban a los «homines silvestres» con los «fauni»; es decir, los conectaban con la imagen mitológica del Fauno.²⁶ Fauno, Pan o Sátiros, como ya hemos visto, se caracterizaban por tener cuernos en la frente, patas de cabra, y vello animal en el cuerpo. Si se tiene en cuenta la connotación demoníaca que los autores cristianos confieren a estas divinidades gentílicas de la fertilidad, no extrañará el hecho de que los rasgos de su imagen clásica hayan pasado a caracterizar la iconografía del diablo en las artes figurativas del Occidente cristiano.²⁷ Tampoco extrañará la superposición que se comprueba en ocasiones entre la imagen del salvaje y la del diablo.²⁸

Con esto no se quiere decir que antes del cristianismo no se atribuyeran en absoluto caracteres «demoníacos» o por lo menos inquietantes a los seres míticos con rasgos salvajes: baste pensar en el significado del sustantivo «pánico», etimológicamente un adjetivo formado sobre el nombre del dios Pan. Lo que diferencia la lectura cristiana es la atribución de una sola cara, negativa, a la criatura salvaje.

Por el contrario, bondad y maldad, o, dicho de otro modo, cara «luminosa» (dispensadora de vida) y cara «oscura» (dispensadora de muerte) coexisten en las representaciones míticas y folclóricas de los seres salvajes.²⁹

Esto no debe extrañar, si se considera la conexión estrecha que existe entre vida y muerte en el mito y en el rito; lo cual se pone de manifiesto en los rituales y simbologías iniciáticas o relacionadas con el ciclo vegetacional, cuando la muerte es necesaria premisa para la renovación de la vida. La imbricación de aspectos luminosos y oscuros es especialmente evidente, por ejemplo, en el mito griego de Dionisos. Esta compleja figura divina presenta importantes caracteres salvajes, sobre todo en la primera fase de su «historia mítica»: según algunas versiones, el dios -hijo del rey de los Infiernos- tenía entonces aspecto bestial y cuernos de cabra, y en su actividad venatoria (se le llamaba Zagreus el cazador) mataba no sólo cabritos sino también hombres. Pero los Titanes mataron al joven y despedazaron su cuerpo, comiéndolo y dejando sólo los huesos, de los cuales nació la vid. El vino que los hombres aprenden a extraer de los racimos con la ayuda del dios, es, junto con el pan, uno de los fundamentos de la civilización agrícola, medio de superación del estado selvático. No extraña por lo tanto el que en algunas versiones del mito Dionisos sea también el que enseña a los hombres cómo utilizar el arado para aliviar y mejorar el trabajo agrícola.³⁰

En las versiones del mito que hemos resumido se detectan algunos rasgos estructurales básicos que vamos a comparar muy pronto con las tradiciones populares relativas al salvaje: se trata de una entidad divina que llega del mundo de los muertos (es hijo del dios de los Infiernos), vuelve al más allá después de haber sido sacrificado, y renace de sus huesos para llevar a los hombres un don importantísimo. Se comprueba en este paradigma un cruce entre dos líneas míticas (que quizás sean una sola): la del dios que con su muerte fecunda la tierra y después renace, y la del héroe cultural (semidiós, como Prometeo o Heracles) que viaja al más allá para volver con un don necesario para los hombres.³¹ En ambos casos el personaje mítico sirve de intermediario entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos; en ambos casos, el paradigma muerte-resurrección está

estrechamente vinculado con los rituales iniciáticos, que también prevén para el iniciando una muerte simbólica que le permita renacer después en la sociedad de los adultos. Y si leemos los estudios etnológicos que se han llevado a cabo al respecto, nos encontramos con que el escenario más habitual de los rituales iniciáticos es el bosque, imagen del más allá en cuanto cara «oscura» e intrincada de la naturaleza.³² El bosque -y la caza, en cuanto actividad cuyo ejercicio se desarrolla principalmente en los bosques- representan por lo tanto un territorio marginal, donde reinan fuerzas oscuras y amenazantes. Recordemos a este respecto que Dionisos-Zagreo el cazador, antes de beneficiar a los hombres con sus dones, podía en ocasiones matarlos, era -en suma- un ser temible por su posible crueldad.

Los mismos rasgos estructurales básicos se encuentran en ceremonias festivas tradicionales de muchas regiones europeas, protagonizadas por el salvaje, que se desarrollan durante el Carnaval o para la Pascua de Pentecostés. El núcleo fundamental de estas mascaradas puede resumirse así: el salvaje, que vive en los bosques, llega al pueblo de los hombres, espontáneamente o porque los hombres le han dado la caza y lo han capturado, muchas veces gracias a la intervención de una mujer; en el pueblo, el salvaje encadenado constituye por algún tiempo la diversión principal de la fiesta; después, se le mata y se le entierra, pero hay casos en que el salvaje renace después de la muerte. Otras veces, la estructura del rito es distinta, porque se trata de ahuyentar al salvaje, de echarlo fuera de los límites del poblado.³³ En este caso está muy claro que el salvaje representa fuerzas negativas que hay que alejar de la comunidad: es como si el rito retomara, aceptándola, la demonización cristiana del salvaje. El caso del paradigma ritual «caza - captura - muerte - y eventualmente resurrección» del salvaje es algo menos transparente. La alegría que se apodera de los habitantes del pueblo frente al comportamiento agresivo y a menudo obsceno del salvaje, la acogida triunfal que se reserva en muchos casos al prisionero, y la misma posibilidad de su resurrección después de la muerte, parecen excluir una homología entre el salvaje de estos rituales festivos y el «bouc émissaire» de tantos rituales de purificación colectiva.

El vestido de hojas y musgo, o de líquen, o de flores, que caracteriza al salvaje en muchas de las ceremonias festivas observadas, parece apuntar a la relación existente entre el personaje y el mundo vegetal: el salvaje sería entonces algo así como un espíritu o un dios de la vegetación, cuya captura y muerte garantizarían una buena cosecha, igual que el entierro de la semilla garantiza el nacimiento de la espiga.³⁴ Se trataría, entonces, de fiestas que guardan el recuerdo de antiquísimos ritos agrícolas de fertilidad.

En otros casos, el salvaje aparece vestido de pieles, según su iconografía más tradicional, que lo conecta con el mundo de los animales de la selva. Aparece entonces más clara la homología con el oso, protagonista de ceremonias festivas cuyo núcleo es esencialmente el mismo, organizado alrededor del paradigma «caza - captura - muerte - y, eventualmente, resurrección».³⁵ De este paradigma ritual se han ofrecido distintas interpretaciones: podría tratarse de la destrucción simbólica del «demonio invernal» (eco de ritos estacionales), en los casos donde falta la

resurrección del oso-salvaje, o también de la evocación, en el rito, de la secuencia mítica de la llegada entre los hombres de un ser poderoso y temible, y de su muerte, premisa necesaria para ir a buscar en el más allá los dones que llevará a los hombres después de su resurrección. Nótese que, en el mito, el oso -como el salvaje- presenta caracteres típicos del héroe cultural, encargado de transmitir a los hombres cierto tipo de conocimientos. El salvaje no sería por lo tanto sino el doble -apenas humanizado, y de abolengo mucho menos antiguo- del oso: símbolo por excelencia de la vida salvaje de los bosques, trofeo ambicionado por los cazadores, temido por su fuerza poderosa y terrible, inquietante por su lejano parecido con el hombre.

Si dejamos la secuencia narrativa del ritual festivo, y consideramos los rasgos caracterizadores del personaje que protagoniza estos rituales, nos encontramos con otra homología entre oso y salvaje: una sexualidad que no respeta las pautas «civilizadas» y se manifiesta en toda su urgencia y «bestialidad». En muchas ceremonias festivas, el oso se caracteriza por su agresividad hacia las mujeres,³⁶ y es muy difundida en el folclore europeo la leyenda del oso que rapta una mujer y engendra en ella un hijo de aspecto humano, pero fuerte y velludo como el padre.³⁷ En muchas versiones, el hijo del oso vuelve a la selva, debido a su irreductible diversidad con respecto a los seres humanos. La relación de homología entre el salvaje y el oso podría ser por lo tanto -al menos en algunos casos- una relación de verdadera filiación.

Otras veces la condición ferina del salvaje depende de otro tipo de relación con la fiera, también muy íntima aunque no tanto como la de filiación: el salvaje sería un niño abandonado en los bosques, o raptado por un animal (a menudo una osa), que lo amamanta y lo cría junto con sus propios cachorros.³⁸ Quizás puedan haber influido en la fijación de esta tipología casos reales de niños abandonados y reducidos al estado salvaje: episodios documentados se dan hasta en el siglo XIX, como en el caso famoso de Victor, el «niño salvaje» del Aveyron, en Francia.³⁹ Pero mucho más importante debe haber sido la influencia de un motivo frecuentísimo en las historias míticas de dioses y héroes: el del niño abandonado amamantado por un animal. Baste citar a Zeus en la mitología griega, amamantado por una cabra o, según otras tradiciones, por dos osas; a Rómulo y Remo, los mellizos fundadores de Roma, a quienes dio su leche una loba; a Ciro, el gran rey persa que según la leyenda fue criado por una perra.⁴⁰

Volvemos a encontrar la presencia del oso, en conexión con comportamientos salvajes (fuerza sobrehumana, crueldad, agresividad), en otras áreas del mito y de las tradiciones populares europeas. En algunas sagas nórdicas se habla de los despiadados guerreros berserkir, literalmente 'pieles de oso': la piel del animal transmitía al hombre valor y crueldad sobrehumanas (o mejor dicho, infrahumanas, bestiales).⁴¹ El disfraz de pieles animales que transmite y permite al hombre comportamientos agresivos y transgresivos, es en realidad una constante en prácticas rituales de áreas geográficas muy lejanas entre sí. En estos casos, aunque puedan entreverse conexiones o superposiciones con ritos estacionales, de fertilidad o iniciáticos, como en los ritos protagonizados por el salvaje y por el oso, lo peculiar es que el disfraz -y el comportamiento que éste

determina y justifica- no caracteriza sólo un personaje, sino un amplio grupo de personas, generalmente jóvenes. Los testimonios que nos quedan de estas ceremonias rituales las sitúan a menudo en los doce días que van de Navidad a Epifanía, o en el período de Carnaval, o en la Pascua de Pentecostés: es decir, en los momentos del año en que -según creencias antiquísimas- los espíritus de los muertos vuelven sobre la tierra.⁴²

Muchos testimonios nos ofrecen además una conexión explícita entre estos rituales periódicos (cuyo ejemplo quizás más conocido es el charivari), y la inquietante y temible horda mítica llamada «caza salvaje» o «ejército furioso».⁴³

Los participantes en la «caza salvaje» a veces cabalgan animales, a veces están vestidos ellos mismos de pieles de animales.⁴⁴ Su cortejo se caracteriza por una crueldad y una agresividad desmesurada: por lo tanto es extremadamente peligroso para el hombre encontrarse con este ejército de espíritus que, de acuerdo con su carácter demoníaco, se desencadenan en las noches de invierno (preferiblemente las doce noches entre Navidad y Epifanía). El jefe de la caza salvaje puede ser, según las tradiciones, el dios Odín (Wotan), el rey Arturo, el héroe mítico Dietrich von Bern; puede ser también el demonio Hellequin o Herlekinus, presentado como un gigante barbudo con una enorme maza en la mano;⁴⁵ y, en ocasiones, el mismo hombre salvaje.⁴⁶

Prueba ulterior de esta conexión entre el salvaje y el mundo de los muertos nos la ofrece la etimología del nombre Orke, L-Orke, con el que se designa al salvaje en el Tirolo. Orcus era el dios itálico de los muertos, contrafigura de Plutón,⁴⁷ devorador de sus hijos como Cronos (recuérdese que al salvaje se le atribuían raptos de niños y actos de canibalismo);

Orcus -como el salvaje- resulta haber sido el protagonista de ceremonias festivas estigmatizadas en un penitencial español del siglo IX o X: «Qui in saltatione femineum habitum gestiunt et monstrose se fingunt et maiam et orcum et pelam et hic similius exercent, unum annum penitentiae».⁴⁸

Costumbres parecidas a las del Ogro se atribuían a las lamias, demonios femeninos de la mitología griega, cuyo nombre encontramos a veces en la Edad Media como equivalente del de «mujer salvaje».⁴⁹ Rasgos salvajes tiene también el correspondiente femenino de la Wild Horde: un cortejo de mujeres capitaneadas por una entidad llamada o Perchta o Diana o Herodíada. Se trata en todos los casos de una diosa cuyos caracteres semiferinos permiten conectarla con antiquísimos cultos mediterráneos a las Madres Nodrizas, señoras de los animales, de aspecto osuno.⁵⁰ Lo interesante es que las autoridades eclesiásticas tendieran a interpretar las creencias al respecto como prueba de la existencia de congregaciones de brujas, y que del paradigma del cortejo de mujeres que siguen a una diosa de la noche y de los muertos naciera en el siglo XV el estereotipo inquisitorial del «sabbat».⁵¹

I.2. Las raíces filosóficas. Bárbaro y salvaje

No siempre los textos de los autores cristianos ofrecen una interpretación demoníaca de las figuras que pertenecen a la constelación mítica del

salvaje. En vez de rebajarlas de dioses a demonios, hay casos en los que se prefiere rebajarlas de dioses a criaturas mortales. De este modo, la figura salvaje vuelve a formar parte del mundo de los seres que viven y mueren, y, aunque presente caracteres monstruosos, anormales, no se le niega el fundamental carácter humano. En cuanto tal, el salvaje puede entonces recibir el mensaje redentor del Cristianismo, es redimible y convertible.

El primer ejemplo de esta actitud lo encontramos otra vez en San Jerónimo. En su *Vita sancti Pauli*, se cuenta cómo San Antonio, en el desierto, encontró a un hombrecito de nariz aguileña, cuernos en la frente y patas de cabra, el cual negó ser un semidiós, Fauno o Sátiro como creían los paganos, afirmando en cambio su ser mortal.⁵² Siguiendo a San Jerónimo (y a San Agustín)⁵³ San Isidoro coloca juntos a los sátiros y a los «homines silvestres» entre los seres prodigiosos, es decir, entre «las cosas que parecen nacer en contra de la ley de la naturaleza. En realidad, no acontecen contra la naturaleza, puesto que suceden por voluntad divina, y voluntad del Creador es la naturaleza de todo lo creado».⁵⁴

Pero he aquí que entre los prodigios, junto al salvaje y a tipos de la mitología clásica cuales centauros, cíclopes, hermafroditas, gigantes, sirenas, hidras y gorgonas, Isidoro coloca también a los seres monstruosos nacidos de la imaginación de viajeros, geógrafos e historiadores de la Antigüedad: cinocéfalos (hombres con cabeza de perro), hipópodas (hombres con patas de caballo), pigmeos, onocentauros (mitad hombres mitad asnos), blemmyas (hombres sin cabeza)...⁵⁵ El salvaje tiene en común con estos tipos monstruosos «exóticos» no tanto el aspecto exterior, cuanto precisamente la lejanía y el extrañamiento con respecto al «centro» de la civilización. Y es precisamente este común denominador el que permite describir y dibujar de manera parecida al salvaje mitológico y folclórico -ser sobrenatural, que se imagina solo o a lo sumo con una compañera- y al pueblo salvaje, comunidad de hombres y mujeres cuya diversidad se percibe e imagina como monstruosa.

Así leemos por ejemplo en el *Libro de Alexandre*, heredero de una larga tradición medieval,⁵⁶ que en el trayecto hacia Babilonia el ejército de Alejandro⁵⁷

Entre la muchedumbre de los otros bestiones,
falló omnes monteses, mugeres e barones;
los unos más de días, los otros moçajones,
andavan con las bestias paçiendo los gamones.

Non vistié ningún dellos ninguna vestidura,
todos eran vellosos en toda su figura,
de noche como bestias, yazién en tierra dura,
qui no los entendiesse, avrié fiera pavura.

Ovieron con cavallos dellos a alcançar,
ca eran muy ligeros, non los podién tomar,

maguer les preguntavan, non les sabien fblar
que non los entendian, e avian a callar.

(2472-2474)

La abundancia del vello, rasgo definitorio del salvaje folclórico, entra a formar parte aquí de un paradigma de características que quieren subrayar la inhumanidad de los «omnes monteses»: viven con las bestias y duermen como bestias, no llevan vestido, no saben hablar. Lo que les falta a estos salvajes son los instrumentos culturales que diferencian al hombre del animal: el vestido, la cama, y, más que nada, la palabra.

Se detecta en esta visión la fuerte influencia de una línea de pensamiento esencialmente culta, ajena a la esfera del mito y del folclore, que desde Aristóteles llega hasta los escritores cristianos y más tarde a los humanistas.⁵⁸ La base de esta línea de pensamiento está en la definición de la esencia de lo humano, del hombre como ser naturalmente sociable y «político» (fúsei politikón zóon). Calidades éstas que pueden realizarse plenamente sólo en el núcleo organizado de la ciudad (la polis griega) o del estado (la res publica romana) y en el ejercicio adecuado de la libertad y de la palabra (lógos en griego, que quiere decir ya 'palabra' ya 'razón'). Consecuentemente, los hombres cuya manera de vivir no responde a estas condiciones, no se consideran plenamente humanos, y se juzga en cambio legítimo someterlos para civilizarlos. Es la teoría aristotélica de la inferioridad «por naturaleza» del esclavo y del bárbaro, aprovechada muchos siglos más tarde por Juan Ginés de Sepúlveda en su defensa de la «justa guerra» contra los indígenas americanos.

El bárbaro, según la etimología de la palabra, es el extranjero que no sabe hablar griego, y cuyo idioma suena a los oídos del civilizado como un informe balbuceo:⁵⁹ insulto sumo para quien tanta importancia atribuía, como hemos visto, a un uso sabio y correcto del lenguaje. El bárbaro, además, no sólo no sabe hablar bien sino que no sabe siquiera vivir «políticamente» bien. Muy interesante al respecto es la falsa etimología de la palabra propuesta por Casiodoro: «Barbarus autem a barba et rure dictum est, quod numquam in urbe vixerit, sed semper ut fera in agris habitasse noscatur» (Expositio in Psalterium, 113).⁶⁰ Encontramos aquí la misma comparación que menudea en las coplas citadas antes del Libro de Alexandre: «ut fera», «como bestia».

Desde esta perspectiva, la lejanía y la diversidad con respecto a la sociedad «urbanizada» se perciben como características negativas, como motivos de degradación de la esencia humana: los bárbaros pueden parecerse entonces más a las bestias que a los hombres, y el atributo ferino más evidente será la ausencia de vestido compensada por la abundancia de vello, o, metonímicamente, el vestido de pieles. Al bárbaro, entidad dotada de existencia histórica, se le atribuyen por lo tanto algunos de los rasgos definitorios típicos del salvaje, entidad que sólo existe en el

mito y en el folclore, pero que como el bárbaro se caracteriza por vivir lejos de la «civilización».61

En este común denominador reside la razón de la progresiva equivalencia y superposición de los dos términos en el vocabulario de las lenguas occidentales, generalizada a partir del siglo XVIII: «salvaje» puede llamarse también el indígena de países lejanos, por ser primitivo y extraño a la civilización occidental. Y cuando se quiera valorar positivamente este primitivismo, bastará con añadir un adjetivo, y nacerá el «buen salvaje». Esta confusión no se da con tanta frecuencia en los siglos anteriores. Es verdad que la imagen del bárbaro recibe préstamos iconográficos de la imagen mítica y folclórica del salvaje, y es verdad que existen incertidumbres terminológicas por las que a los componentes de una tribu americana se les puede llamar salvajes (aunque no se define nunca «bárbaro» al salvaje de raigambre folclórica); pero todavía existe la conciencia de una distinción entre las dos categorías.62 El bárbaro es el extranjero que vive en un espacio geográfico lejano, en comunidades organizadas, cuyo sistema de valores presenta caracteres -verdaderos o imaginados- que los «civilizados» juzgan inaceptables: paganismo, tiranía, crueldad, canibalismo... El salvaje en cambio se concibe como un individuo aislado, o perteneciente a un grupo muy reducido, que de todas formas no llega a constituir una sociedad o comunidad organizada, y que puede vivir en el mismo espacio geográfico de los «civilizados», pero en lugares separados y remotos cuales bosques y montañas, en condiciones de acentuado primitivismo.

Entre «bárbaro» y «salvaje» puede establecerse por lo tanto algo así como una jerarquía, en el nivel de la mayor o menor complejidad cultural, como es la que fija Acosta en su *De procuranda indorum salute* (1588), en el intento de clasificar las poblaciones recientemente descubiertas:63

Una primera clase [de los pueblos nuevamente descubiertos] es la de aquellos que no se apartan gran cosa de la recta razón y de la práctica del género humano. Estos son ante todo los que tienen régimen estable de gobierno, leyes públicas, ciudades fortificadas, magistrados de notable prestigio y, lo que más importa, uso bien reconocido de las letras. [...] A esta clase pertenecen, en primer lugar, los chinos [...]

En la segunda clase incluyo a aquellos bárbaros que, aunque no han conocido el uso de la escritura ni las leyes escritas ni la ciencia filosófica o civil, tienen, sin embargo, sus magistrados bien determinados, tienen su régimen de gobierno, tienen asentamientos frecuentes y fijos en los que mantienen su administración política, tienen sus jefes militares organizados y un cierto esplendor de culto religioso; tienen, finalmente, su determinada norma de comportamiento humano. De esta clase eran nuestros mejicanos y peruanos...

Viniendo ya a la tercera y última clase de bárbaros... [comprende] los hombres salvajes, semejantes a las bestias, que apenas tienen sentimientos humanos. Sin ley, sin rey, sin pactos, sin magistrados ni régimen de gobierno fijos, cambiando de domicilio de tiempo en tiempo y aun cuando lo tienen fijo, más se parece a una cueva de fieras o a establos de animales.

En la fijación de esta jerarquía, es evidente la deuda de Acosta para con el pensamiento aristotélico: consecuentemente, el estado salvaje de los nómadas sin organización estatal resulta ser el último escalón de la barbarie, el de mayor proximidad a la condición ferina.

Lo que parece evidente en esta somera exploración de la línea exegética de raigambre aristotélica -que llega por lo menos hasta finales del siglo XVII- es el proceso de desvirtuación y degradación al que se somete el núcleo semántico originariamente representado por el salvaje en el mito y en el folclore: la simbiosis con el mundo vegetal y animal, rasgo vital caracterizador del salvaje mítico, se transforma así en regresión a la animalidad. Cuando no demoníaco, el salvaje es por lo tanto un ser infrahumano, que carece de los mejores atributos de la humanidad. Pero no siempre se juzga tan negativamente el estado salvaje de los hombres que viven lejos de lo que se considera la «civilización». Leamos por ejemplo estas palabras de Tácito en la Germania (46, 3), a propósito de la tribu de los Fenios:⁶⁴

Hay en los fenios un salvajismo asombroso y una pobreza detestable: ni armas, ni caballos, ni hogares; hierba para alimentarse, pieles para vestirse, el suelo para dormir; [...]. Pero piensan que así y todo es mejor que sufrir en los campos, trabajar en las casas y mantener siempre expuestas sus propias fortunas y las ajenas entre la esperanza y el miedo. Tranquilos de cara a los hombres y los dioses, han conseguido algo muy difícil: no echar en falta ni siquiera el deseo.

Volvemos a encontrar aquí todos los elementos tópicos en la descripción del estado salvaje: ausencia de habitación fija, vestido de pieles, primitivismo extremo en la economía y en la organización social. Pero el autor ha querido evidenciar en este caso cuál sería la alternativa: el trabajo agrícola como doloroso cansancio, la construcción de casas como fatiga, y sobre todo, la mejora económica como esclavitud al miedo y a la esperanza. Presentados así los dos polos del dilema, ya no extraña tanto el que la tribu huya a sabiendas de esta «civilización» hecha de cansancio y pasiones dolorosas. No deja de llamar la atención el parecido entre esta (ya idealizada) tranquilidad salvaje de los Fenios de Tácito, y el ideal del sabio estoico o epicúreo: huir de las pasiones, apartarse de la corrupción y la confusión urbana en algún sencillo y pobre «buen retiro». Aun no pudiendo definirse como estoico o epicúreo, de hecho Tácito en la Germania construye su descripción de las costumbres sencillas y primitivas de los bárbaros, en implícita o explícita contraposición con lo que son las costumbres de la civilizada (y corrompida) Roma de entonces. La comprensión e incluso la apreciación del estado primitivo y salvaje conlleva en efecto, la mayoría de las veces, una crítica a la sociedad civilizada desde cuya perspectiva se habla. Paralelamente, se tiende a cierta idealización del estado salvaje, que puede llegar incluso a ver en éste una encarnación de la mítica edad de oro de la humanidad. Es difícil desentrañar en esta actitud cuáles son las motivaciones regresivas

(añoranza de un pasado que se supone mejor que el presente) y cuáles las progresivas (deseo de mejorar el presente): lo que sí es cierto es que el pueblo primitivo y salvaje, figura de la «otredad», casi siempre es poco más que un pretexto para un discurso que en realidad concierne al civilizado. Podemos notarlo en la fortuna de que gozaron -en la tardía Antigüedad y en la Edad Media- pueblos «bárbaros» como los Escitas, los Etopes, los Bramanos, considerados como ejemplo de virtudes (valor, honestidad, sobriedad...) ya olvidadas por la muelle sociedad occidental.⁶⁵ Podemos notarlo en las visiones mitizadas del «buen salvaje» que -en la Edad Moderna europea- surgen casi contemporáneamente a los cambios provocados por la Revolución Industrial. Podemos notarlo, en fin, en cierto «tercermundismo» muy de moda en algunas décadas de nuestro siglo actual, expresión ora sincera ora superficial del desasosiego y de la mala conciencia del «primer mundo» en los umbrales del Segundo Milenio.

I. 3. Una ojeada a la fortuna del tema en la iconografía y en la literatura (siglos XIV - XVI)

I. 3. 1. El salvaje agresivo de la tradición caballeresca. El salvaje como figura alegórica

En las artes decorativas del siglo XIV -sobre todo en Francia e Inglaterra- se encuentra a menudo, con ligeras variaciones, una misma escena: un salvaje velludo, armado de maza, que, después de haber apresado una mujer, pelea contra un caballero que la defiende.⁶⁶ La extraordinaria fortuna iconográfica del motivo del salvaje raptor de doncellas en lucha con el caballero, no depende probablemente del influjo de una obra literaria precisa, hoy perdida,⁶⁷ sino que obedece más bien a un intento alegórico: el salvaje (como en el mito y en el folclore) representa una sexualidad demasiado libre y agresiva, a la que se opone la sexualidad «civilizada» y cortés del caballero.⁶⁸

El mismo tipo de oposición subyace en muchos casos a la utilización literaria de la figura del salvaje. Quedémonos en el ámbito temático caballeresco. En el Orlando innamorato de Matteo Maria Boiardo, encontramos un salvaje que rapta a la bella Fiordiligi (I, XXII, 7) y después pelea ferozmente con Brandimarte, el caballero amado por ella (I, XXIII, 4-18)⁶⁹. No faltan ejemplos en los libros de caballerías españoles. En el Lisuarte de Grecia (1514) de Feliciano de Silva, el protagonista y sus compañeros se encuentran con un barco en el que dos salvajes están azotando una doncella. Los caballeros obviamente sacan las armas en defensa de la joven y los salvajes huyen; llegan a tierra, y encuentran otro salvaje quien arrastra un joven por los cabellos. Nueva lucha, y nueva huida del salvaje.⁷⁰ En el Lisuarte de Grecia de J. Díaz (1526) encontramos a dos salvajes «tan grandes y tan dessemejados que a todo caballero pondrían pavor, ca en los cuerpos eran poco menos que gigantes: cubiertos todos de cabellos muy crescidos assí en la cabeça como en el cuerpo». Estos salvajes tratan de violar una doncella, pero el Caballero

del Dragón se lo impide justo a tiempo y los mata.⁷¹

Se trata en estos casos de personajes totalmente marginales, que, como los gigantes con los que frecuentemente se les compara, desempeñan el papel de figuras malvadas, violentas, lujuriosas, y la función narrativa de antagonistas, frente a los cuales resaltan las virtudes del héroe que los combate. Un tipo parecido se encuentra en una de las comedias de ambiente caballeresco de Gil Vicente, la *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra* (1527): Monderigon, un «feroz selvagem gigante senhor»⁷² (otra vez la confusión entre gigante y salvaje), reina con el terror en la selva de Coimbra, donde -después de haberlos raptado- tiene prisioneros en un castillo al hijo y a la hija del rey de Córdoba. Aunque despiadado con sus prisioneros, Monderigon, cuando llega a enamorarse de una mujer, se le declara en el más perfecto estilo cortés. En su carácter cruel y al mismo tiempo sensible al amor, Monderigon se parece -más que a los salvajes de los libros de caballerías- a gigantes de mayor envergadura literaria, como el Polifemo ovidiano, capaz de ofrecer su amor a Galatea con toda humildad y respeto y al mismo tiempo de desencadenar contra el rival Acis toda la fuerza destructora de sus celos. En la misma línea se coloca el gigante Alasto de la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega, vestido de piel de león y con una maza en la mano, que «como otro Polifemo por Galatea», ofrece a su amada pastora Crisalda todas sus riquezas y sabe demostrarle dulzura y respeto; pero se muestra agresivo y cruel en cuanto teme que los hombres le quiten a su amada, y por esto al final los pastores organizan una trampa para matarlo. En el marco pastoril de la obra, Alasto es un ejemplo más de la fuerza suavizadora del amor: «tanta es la fuerza del poderoso amor, que hasta en los fieros corazones de los bárbaros pone conocimiento, blandura y humildad».⁷³

Si en la *Arcadia* de Lope el amor del gigante-salvaje Alasto se manifiesta casi en los mismos términos que el de los demás pastores que protagonizan la obra, en la *Diana* (1559) de Jorge de Montemayor volvemos a encontrar a los salvajes como personificación de un tipo de amor lujurioso y agresivo radicalmente opuesto al amor que inspira a los pastores y pastoras⁷⁴.

«Tres salvages de estraña grandeza y fealdad» asaltan a tres bellas ninfas, pretendiendo obtener con la violencia el amor que ellas les niegan: pero no logran su intento, porque salen en defensa de las ninfas primero unos pastores armados de hondas, después una pastora que con sus flechas mata a los agresores, maldiciendo su «soberbia» y su «mal conocimiento».⁷⁵

La trillada relación entre la figura del salvaje y el deseo amoroso desenfrenado se vuelve alegoría explícita en algunas obras de la literatura española del siglo XV y XVI. En la *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro, el protagonista cuenta cómo vio durante su recorrido «por unos valles hondos y oscuros [...] entre unos robredales [...] un cavallero, assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje». A las preguntas del protagonista, el caballero declara ser «principal oficial en la casa de Amor; llámanme por nombre Deseo».⁷⁶ En la *Metáfora en metros* de Quirós, Deseo es el ciego que guía un cortejo de salvajes, quienes representan las penas de amor.⁷⁷ Estos significados simbólicos del salvaje no quedan limitados a una literatura tan fuertemente alegorizante como la poesía cancioneril y la

novela sentimental, sino que se vuelven noción banal y trillada, hasta llegar a constituir, mucho más tarde, la base de una comparación como la que pronuncia el gracioso Luján en el Peribáñez (1604-1613) de Lope de Vega, a propósito del amor culpable y desenfrenado de su amo. Casilda, la joven casada de quien se enamora el comendador de Ocaña, es «tan bella que está mi amo» -dice el criado gracioso del comendador- «todo cubierto de vello / de convertido en salvaje».78

No falta, por otro lado, la explotación con fines religiosos y morales de las significaciones alegóricas del salvaje. En un libro de caballerías «a lo divino», titulado Caballero del Sol (1552), de Pedro Hernández de Villalumbrales, el protagonista es una figura del hombre que tiene que luchar por la virtud durante toda su vida. Entre tantos antagonistas, el Caballero pelea contra un «bestial salvaje» que se llama «vicio bruto»,79 y luego contra un «gigante llamado Pecado Monstruoso» cuyos «miembros todos eran a manera de hombre salvaje»; también lucha contra «dos pelosos salvajes con escudos y desnudos alfanjes», quienes defienden a la Accidia.80 En una comedia de Pedro Hurtado de la Vera, titulada Dolería del sueño del Mundo (1572), ya no hay salvajes en sentido propio, sino dos personajes humanos, Apio y Metio (quienes representan los vicios) que después de su muerte vuelven del más allá en hábito de salvajes para llevarse a los infiernos a Astasia e Idona, las dos mujeres que simbolizan el error amoroso. Según las palabras del autor en el prólogo «Al Lector», «los Salvajes [representan] penitencia, y continuo remordimiento de la consciencia».81 En el Auto de los triunfos de Petrarca (Códice de Autos viejos) aparecen entre los personajes alegóricos Razón y Sensualidad «en hábito de salvajes»: el vestido de pieles sin embargo sólo es propio de la Sensualidad, ya que la Razón se viste de salvaje únicamente para engañar al hombre y atraerlo a sí.82 Esta utilización escénica del «vestido de salvaje» con funciones alegóricas es la misma que se encuentra más tarde en los autos sacramentales de Calderón.83

Muy transparente es la significación simbólica de tipo moral de los salvajes presentes en la Diana enamorada (1564) de Gaspar Gil Polo. La maga Felicia organiza una gran fiesta para celebrar la reunión feliz de todas las parejas de enamorados cuyas historias infelices se nos han contado a lo largo del libro. El momento culminante de la fiesta es una batalla naval: las ninfas guían los barcos, a cuyos remos están «unos salvajes coronados de rosas, amarrados a los bancos con cadenas de plata».84 Los salvajes ahora ya no son adversarios irreductibles de las ninfas, como en la Diana de Montemayor, sino esclavos de ellas. La sumisión de los salvajes puede leerse entonces como sumisión de los instintos al elemento espiritual representado por las ninfas, consagradas a Diana, diosa de la castidad. Esto condice bien con la moral expresada por Felicia en su discurso final a los pastores, en el que reprende el «desenfrenado apetito», el «amor terreno, que está empleado en cosas baxas», para ensalzar el «verdadero amor de las cosas altas y perfectas».85

I. 3. 2. El salvaje como ayudante; el salvaje como máscara

Es de notar, en la *Diana enamorada*, la situación «festiva» en la que aparecen los salvajes, y su función subalterna con respecto a otros personajes. Estas características se encuentran en obras literarias del siglo XVI y de los primeros años del XVII, en las que por otro lado la significación alegórico-simbólica de la figura del salvaje es muy débil o del todo ausente.

En la Tragedia llamada *Seraphina* (¿1560?) de Alonso de la Vega,⁸⁶ dos salvajes figuran en el reparto de los personajes como mensajeros de Cupido: su papel se reduce a la ejecución de la sentencia pronunciada por el dios de amor en contra de *Seraphina*, que habiéndose enamorado de él, rechaza a *Marco Athanasio*. Quizás haya aquí un recuerdo del caballero salvaje de la *Cárcel de Amor*, «principal oficial en la Casa de Amor», que lleva preso tras sí a un pobre amante: pero aquí la alegoría -si la hay- no se inserta coherentemente en un contexto también alegórico como en la novela de *Diego de San Pedro*. La pareja de salvajes parece tener más bien una significación simbólica -y ya tópica- que evoca los sufrimientos amorosos y la crueldad de la ley de Amor.

Otra pareja de salvajes aparece en *El infamador* (1588) de Juan de la Cueva.⁸⁷ Estos son ahora mensajeros y oficiales de Diana, y defienden en su nombre a la virgen *Eliodora*, acusada falsamente por *Leucino*, que quería vengarse de haber sido rechazado por ella. La pareja de salvajes primero impide al escribano entrar en la cárcel para notificar a *Eliodora* la sentencia de muerte, y después, cuando ya se ha aclarado todo el engaño de *Leucino*, ejecuta en él la sentencia de muerte pronunciada por Diana. La función de ayudantes de un dios y de ejecutores de sus sentencias es, como se ve, parecida a la de los salvajes de la Tragedia llamada *Seraphina*; la significación sin embargo es distinta, siendo así que Diana, diosa de la castidad y defensora de una virgen que rechaza el amor, se coloca en el extremo opuesto con respecto a Cupido, dios del amor que castigaba a la joven *Seraphina* por no corresponder al amor de *Marco Athanasio*. Aquí el salvaje podría simbolizar más bien la crudeza, la inflexibilidad de Diana (y de *Eliodora*) frente a las pretensiones amorosas de *Leucino*. Pero creo que las intenciones simbólicas (aunque posibles) son del todo secundarias, en estas obras de teatro, con respecto a la intención espectacular, que veía en la figura del salvaje un buen recurso para maravillar a los espectadores con algún personaje extraño y sobrenatural, muy apropiado además para servir de mensajero y sirviente a un dios o a una diosa.

Esto se comprueba también en la Comedia famosa de la casa de los zelos y selvas de *Ardenia* (1615) de Miguel de Cervantes, donde figuran «dos salvages vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde» como escuderos de *Angélica*.⁸⁸ Con esta comedia hemos vuelto al ámbito temático de los libros de caballerías, pero los mudos y serviciales salvajes cervantinos no tienen ya nada que ver con los salvajes vellosos y crueles de la tradición narrativa caballeresca. Por el contrario -y de acuerdo con la fábula pastoril italiana- el papel de agresores y raptos de mujeres lo juegan ahora figuras de raigambre clásica como los sátiros.⁸⁹

La misma función subordinada del salvaje en el ámbito de una temática narrativa caballeresca se encuentra en el *Quijote*, II, 41, donde aparecen cuatro salvajes que llevan en hombros el caballo *Clavileño*, instrumento de

la burla que los Duques urden para Don Quijote y Sancho Panza; en esta ficción los salvajes juegan el papel de servidores del gigante Malambruno. Pero, justamente porque se trata de ficción -y el lector lo sabe- el salvaje aquí no es más que una máscara, un disfraz, lo mismo que en una representación festiva como la que se nos describe en el Quijote, II, 20. En las fiestas para la boda de Camacho, entre otras diversiones hay una «danza de artificio y de las que llaman habladas», que simboliza el cortejo de Amor: «delante de todos venía un castillo de madera, a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y de cáñamo teñido de verde, tan al natural, que por poco espantaran a Sancho».90

Estamos aquí ante la re-creación literaria de un fenómeno que en la realidad de la época tenía una importancia por cierto nada secundaria: la organización frecuentísima de fiestas, justas, banquetes, cortejos, protagonizados por máscaras y disfraces, a veces con funciones meramente exornativas, a veces con funciones simbólicas. El gusto por estos entretenimientos, nacido en el ambiente de la corte, se difunde rápidamente incluso en otros medios sociales acomodados (como lo atestigua el ejemplo de Camacho en el Quijote); mientras la Iglesia aprovecha muy pronto las potencialidades alegórico-simbólicas de las representaciones festivas en sus procesiones y autos sacramentales, juntando así lo útil y lo dulce, la diversión y la enseñanza de los fieles. La «danza de las que llaman habladas» descrita en el Quijote, responde al tipo del entremés, que consistía en general en un carro con figuras o en una construcción fantástica (roca, torre o castillo) de la que salían -a veces peleándose- varias figuras disfrazadas. Bastante parecido era el momo, que generalmente abría los bailes o las justas, y que consistía en una representación mímica protagonizada por figuras disfrazadas. Incluso los torneos podían organizarse como una mascarada, en la que los caballeros justaban disfrazados.91

Aunque es difícil reconstruir hoy el significado exacto de palabras entonces tan comunes como «entremés» o «momo», es fácil encontrar testimonios y descripciones de representaciones festivas, por donde se ve que el salvaje era una máscara bastante común. De los muchos testimonios posibles, recordamos aquí solamente alguno. En 1399, en Zaragoza, en las fiestas para la coronación del rey Martín I, hubo un banquete, cuya apertura fue acompañada por la aparición de una roca: en la cumbre de la roca yacía una leona herida, y unos caballeros armados querían matarla, pero de la roca salieron a defenderla unos salvajes.92 En 1544, en un torneo ofrecido por el Almirante de Castilla Luis Enríquez al príncipe Felipe y a su mujer María de Portugal, salieron tres salvajes sobre caballos disfrazados de leones. En 1564, en una complicada mascarada organizada en Palacio por las damas de la reina Isabel de Valois y de la princesa Juana, aparecían, en una «invención», ocho ninfas que «tenían asidos a los salvajes con ocho cadenas por las gargantas», y en otra, un bosque y un prado, y en el prado ocho sirenas, «y en guarda dellas estaban quatro saluajes muy fieros».93 También aparecen salvajes en fiestas religiosas (en 1545, en Toledo, para la llegada del cardenal Silíceo),94 y en festejos urbanos (en 1624, en Barcelona, para la llegada de Felipe IV).95 Y no se crea que este uso festivo del disfraz del salvaje fuera exclusivo de España: los testimonios europeos abundan, desde las fiestas

palaciegas de 1348 y 1349 en Inglaterra, pasando por el trágico «bal des ardents» de 1392 en Francia (donde los disfraces del rey y de sus cortesanos se incendiaron), hasta las numerosas fiestas urbanas de los siglos XV y XVI en Italia.⁹⁶

La moda del disfraz de salvaje en las representaciones festivas coincide con la moda del motivo iconográfico del salvaje en la heráldica y en las decoraciones arquitectónicas (como tenante de escudo o jamba del portal en casas privadas, como elemento decorativo en las iglesias), que se nota en los siglos XV y XVI en España.⁹⁷ Por lo demás, los seres monstruosos en general (leones, dragones, serpientes...) gozaron de gran favor en esa época como sujeto iconográfico, y a menudo aparecían al lado del salvaje en las mascaradas festivas.⁹⁸ Puede que haya habido un trasvase y una circulación de motivos iconográficos entre las artes figurativas y las máscaras de las representaciones festivas profanas y religiosas; pero en este circuito entra también un tercer elemento, es decir, el acervo de temas e imágenes presentes en la producción literaria de la época (que a su vez pueden estar en deuda con las tradiciones míticas y folclóricas). Nótese por ejemplo que casi todos los «cuadros» que se representaban en las mascaradas festivas de las que nos queda noticia, estaban organizados alrededor de una batalla, o un desafío, o un duelo, o una justa: es decir, que el núcleo narrativo (mínimo, por lo demás) que sustentaba estas representaciones, era el mismo que tanta parte tenía en la estructura narrativa (e ideológica) de los libros de caballerías.

99

Un ejemplo de esta circulación de motivos entre literatura y representaciones festivas lo encontramos en el capítulo 194 del *Primaleón* (1512), segundo libro del *Palmerín de Olivia*. Durante los festejos en ocasión de las bodas de Don Duardos y de Flérida, los caballeros de la corte asisten a una pelea: por una vez, son espectadores y no protagonistas de un hecho de armas.¹⁰⁰

Parecieron súbitamente dos salvages tan grandes como gigantes, y cada uno de ellos traía un escudo embrazado y un bastón en sus manos; y comenzaron entre sí una batalla tan esquivada, que no hai hombre que la viese que no estuviere espantado [...] Al fin, dio el uno dellos al otro tan fiero golpe con el bastón, que dio con él tendido en el suelo, y no fue llegado a tierra, cuando se tornó en una sierpe la mayor y más fiera que hombres vieron. [...] En tanto el salvage y la sierpe hicieron su batalla [...] y estando todos mirando la batalla, desapareciese la sierpe, y no vieron sino a un rico caballero cobijado de un rico manto...

Por lo visto, en este caso el motivo iconográfico y literario del salvaje en lucha con el caballero (y sus posibles significaciones alegóricas) no es sino un lejano recuerdo; de lo que se trata aquí es de reproducir en la descripción el juego casi mágico de apariencias que caracterizaba los más espectaculares entremeses cortesanos.

Volviendo ahora a las obras teatrales antes mencionadas de Alonso de la Vega, de Juan de la Cueva y de Cervantes, estamos en condiciones de

formular una hipótesis acerca del origen de ese tipo de salvaje estático, sin carácter propio y con funciones subalternas, tal como aparece allí. Como en las representaciones festivas, el salvaje en estas comedias no es un personaje sino una máscara; no responde a criterios narrativos o simbólicos sino a criterios de espectacularidad; sirve únicamente para maravillar al espectador, y en efecto sale a la escena en contextos maravillosos, marcados por temáticas mitológicas o caballerescas.

I. 3. 3. El salvaje como antagonista del caballero y espantajo del villano
Aunque también ocupan una posición marginal en la intriga, los dos salvajes que aparecen en la Comedia Salvaje (1582) de Joaquín Romero de Cepeda tienen un carácter distinto. No se trata ya de máscaras que desempeñan una función de ayudantes, caracterizadas por su posición de servidores de algún dios o ente superior; volvemos aquí al salvaje agresivo, libre de cualquier vínculo de subordinación, que reviste claramente la función actancial de oponente de los protagonistas. En la Comedia Salvaje (que, a pesar del título, no es una obra de tema fantástico protagonizada por salvajes, sino una comedia celestinesca de ambiente burgués y sustancialmente urbano) las peripecias de una pareja de amantes jóvenes (Lucrecia y Anacreo) se cruzan con las peripecias de una pareja de esposos ancianos (Arnaldo y Albina, padres de Lucrecia) que en el cuarto acto salen a buscar a la hija que se ha escapado de casa con su enamorado. En el camino encuentran muchos y graves obstáculos: primero una pareja de bandidos que matan a Arnaldo; inmediatamente después una pareja de salvajes que quieren raptar a Albina. Impide el rapto Lucrecia, que sale a la escena vestida de pastora y mata, con arco y flechas, a los salvajes. Notemos la extraña contaminación de motivos: la pastora con arco y flechas que mata a los salvajes agresores se encontraba en la Diana de Montemayor, pero es difícil imaginarse a Albina joven y bella como las ninfas de la Diana, mientras el vestido de pastora de Lucrecia -joven ciudadana- es evidentemente un disfraz. Tampoco la agresión de los salvajes tiene ninguna significación simbólica como en la Diana; se trata sólo de un obstáculo más en la búsqueda de Albina y Arnaldo, homólogo al que representa la pareja de bandidos. Salvajes y bandoleros -epítome de la crueldad y la extrañeza- son los peligros que acechan al burgués cuando se atreve a salir fuera de los muros de su ciudad.

Ambiente palaciego es en cambio el que caracteriza una comedia anónima, titulada La cueva de los salvajes, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca de Palacio de Madrid, y que se puede fechar alrededor de los últimos años del siglo XVI.¹⁰¹ Protagonizan la intriga amorosa Emilia, hija del rey de Chipre, y Lisardo, duque de Atenas que se disfraza de siervo en la corte de Emilia. A causa de esta identidad fingida, Emilia no cree posible casarse con Lisardo, pero no renuncia a su amor y huye con él en la selva. Allí la raptan unos salvajes, «vestidos de pieles y con sus bastones»¹⁰², según la iconografía ya conocida: el jefe de éstos, Escardaso, se enamora enseguida de Emilia pero ella lo rechaza. Mientras tanto Lisardo ha formado un ejército de villanos que dirige contra los

salvajes, derrotándolos al fin y rescatando a Emilia: se reconoce su identidad y los dos jóvenes se casan. En esta comedia la presencia escénica de los salvajes tiene sin duda más relevancia (cuantitativa, por lo menos) con respecto a las obras teatrales antes mencionadas.

Funcionalmente, sin embargo, su papel sigue siendo marginal: se trata otra vez de poner un obstáculo a los personajes, para que pueda desarrollarse la intriga y puedan solucionarse las tensiones existentes (en la Comedia Salvaje la eliminación de los salvajes sirve para reconciliar a Lucrecia con su madre, así como en esta comedia sirve para que el rey de Chipre pueda apreciar el valor del futuro yerno).

Por otro lado, la crueldad de los salvajes, su antropofagia repetidamente subrayada, preparan y justifican las escenas cómicas en las que los villanos revelan su cobardía, huyendo a la primera aparición de sus enemigos; y sirven también para realzar, por contraste, el valor del noble Lisardo.

El miedo de los villanos frente al salvaje es en realidad un recurso cómico nada nuevo en el teatro. En la *boscareccia italiana*, de ambiente pastoril, es frecuente encontrar entre los personajes a un salvaje, mera comparsa, que sólo sirve para espantar y ahuyentar a los pastores.¹⁰³ En España, este recurso se encuentra también en el teatro religioso, en el que tanta parte toman los personajes de pastores: en la *Farça a honor y reverencia del glorioso Nacimiento* (¿1530?), de Pero López Ranzel, salen como personajes cuatro pastores, «y vn saluaje que los viene assombrar» como reza el mismo título completo de la obra. De los cuatro pastores protagonistas de la obra, el único que no se espanta del salvaje es Juan, el pastor que ha acogido y aceptado el anuncio del parto milagroso de María, colocándose así en una posición «dominante» con respecto a sus compañeros todavía incrédulos.¹⁰⁴

En la *Farça* llamada *Paliana* (1564) de Joan Timoneda, otra vez encontramos el motivo del terror de los villanos frente a los salvajes, que aquí se presentan en pareja. Está muy claro el carácter entremesil de estas escenas, que no sirven para hacer progresar la acción, sino para despertar la risa entre los espectadores. Tampoco es nueva la presentación de los salvajes: como en la *Farça a honor y reverencia del nacimiento*, estos seres se nos presentan lamentando su vida triste, aislada en la selva.¹⁰⁵ El binomio 'tristeza-aislamiento' que caracteriza a estos salvajes teatrales, es sin duda un reflejo de otra tipología de «salvajes» literarios, que pronto vamos a analizar más detalladamente: personajes que no son salvajes por naturaleza sino que se han visto impulsados a vivir en estado salvaje debido a algún gran dolor, o para expiar algún gran pecado.

I. 3. 4. El salvaje raptor de niños. El salvaje: un niño que se ha criado en la selva

Volviendo a los salvajes de la *Farça* de Timoneda, éstos no sólo sirven para desencadenar la comicidad en las escenas del miedo de los villanos, sino que tienen una precisa función en el desarrollo de la acción. *Paliano* y *Filomancia*, ricos propietarios, deciden abandonar en la selva a su hijo

recién nacido, por miedo al agüero infausto de un sueño de Filomancia, interpretado por un nigromante. El niño abandonado será recogido por los salvajes quienes, apiadados de él, deciden criarlo. Ya adolescente, Infántico (éste es el nombre que los salvajes le han dado al niño) rapta a su madre de quien está enamorado sin saber nada de los lazos de sangre que los unen; pero al final todo se aclara y el joven vuelve a reunirse con sus padres. Estamos aquí ante una mezcla evidente de motivos narrativos de antigua raigambre folclórica y mítica: el del niño abandonado en la selva, el del niño raptado y criado por un salvaje, el del niño abandonado que -ya adulto- se enamora de su madre (el mismo núcleo del mito de Edipo), y el del salvaje que rapta a una mujer. Sólo nos interesan ahora los motivos que ven como protagonista el salvaje. Si el motivo del salvaje que rapta a una mujer ya no es una novedad, para nosotros, sí lo es el motivo del niño raptado y criado por un salvaje.

Pero no es en la *Farça de Timoneda* donde por primera vez aparece este motivo en la literatura peninsular, sino en el *Palmerín de Inglaterra*, cuya primera edición se publica en Sevilla en 1547. El salvaje del *Palmerín* es una extraña mezcla de crueldad y ternura, de anormalidad y normalidad. Es un cazador, que viste de pieles animales y caza con la ayuda de dos leones; tiene una mujer y un hijo, y es padre y esposo afectuoso, pero esto no le impide raptar a los dos hijos mellizos recién nacidos de la princesa Flérida, y estar a punto de darlos a comer a sus dos leones. Su mujer, más piadosa, decide en cambio amamantar a los niños, que crecerán como hijos del salvaje y hermanos de su verdadero hijo Selvián. Ya adolescentes, *Palmerín* y *Florián* salen en busca de aventuras (la sangre noble puede más que la educación selvática): pero, en recuerdo de su infancia, *Florián* pinta en su escudo un salvaje y se hace llamar «Caballero del Salvaje». La función narrativa del salvaje, en el *Palmerín*, es la misma de las muchas y varias entidades (dragones, hadas, piratas, animales feroces...) que suelen raptar a los héroes niños, en los libros de caballerías y en las novelas del ciclo artúrico. En este tipo de producción literaria -que tantas situaciones y esquemas narrativos retoma del mito-¹⁰⁶ se da en efecto con mucha frecuencia el caso de que el héroe crezca lejos (geográfica y socialmente) del ambiente al que pertenece por nacimiento, es decir de la Corte. Esta lejanía, por la ignorancia que presupone del mundo cortés y sus reglas, es al mismo tiempo un estado de inocencia primordial y -simbólicamente al menos- un estado de salvajismo: lo que explica el que *Chrétien de Troyes* llame a *Parsifal* «le valet sauvage», o el que *Hélias*, protagonista de *Le Chevalier au Cygne*, al empezar sus aventuras tenga aspecto de salvaje, vestido de hojas, velloso y con el cabello largo.¹⁰⁷

Mientras *Palmerín*, *Parsifal* y *Hélias* son salvajes sólo por su origen, verdaderos salvajes en el aspecto y las costumbres (como el *Infántico* de la *Farça* llamada *Paliana*) son los protagonistas de otras novelas caballerescas, como el *Tristan de Nanteuil*, u *Orson et Valentin*, respectivamente del siglo XIV y del XV (una primera versión de *Orson y Valentin*, hoy perdida, debió circular probablemente con anterioridad a la composición del *Tristan de Nanteuil*).¹⁰⁸ En estas novelas francesas ya no son salvajes sino animales del bosque los que crían a los héroes: a *Tristan* lo amamanta una cierva, a *Orson* una osa. Ambos personajes, una vez

adultos, experimentan el amor; Orson no encuentra mayores dificultades porque la doncella por él amada sólo podía casarse con un caballero que no hubiese sido amantado por una mujer; Tristan en cambio, en su salvajismo, escoge raptar a la mujer amada. Como se ve, es la misma situación de *Infantico*, que sin embargo no es ningún héroe destinado a altas empresas caballerescas, sino sólo el hijo de dos acomodados burgueses: Timoneda ha insertado un motivo narrativo típico de una producción literaria cortesana, en el ambiente burgués y popular de sus obras teatrales.

I. 3. 5. El estado salvaje como resultado de un trauma afectivo o de una transgresión pecaminosa

Con el *Infantico* de la Farça llamada *Paliana* nos encontramos frente al tipo del salvaje que no es tal por su nacimiento y por su naturaleza, sino debido a circunstancias excepcionales, dolorosas. En el caso del niño que crece en estado salvaje, su destino depende en todo de la fatalidad, y en nada de sus acciones o sus sentimientos. Pero hay casos de salvajes que se han vuelto tales a causa precisamente de sentimientos o acciones que los han llevado a ese estado. El sentimiento que por *antonomasia* lleva al estado salvaje es el amor no correspondido; el mismo efecto lo causa cualquier tipo de mala acción o de pecado. Trasluce otra vez la significación simbólica del «vestido de salvaje»: la pérdida de la racionalidad, la locura, la transgresión de las reglas del vivir humano, toda desviación de la norma, se representan en efecto casi siempre como una regresión a la animalidad, condición a la que remiten los caracteres tópicos del salvaje.

Esta visión tiene raíces muy antiguas: un ejemplo bíblico es el personaje de Nabucodonosor, rey de Babilonia, quien, por haberse rebelado a Dios, tuvo que vivir siete años como un animal, en soledad, cubierto de vello y paciendo hierba; hasta que, habiendo reconocido la autoridad del Dios de Israel, volvió a recuperar la razón, el aspecto humano y el reino (*Daniel*, IV). Un ejemplo clásico es la historia homérica de Circe, la maga que transformaba a los hombres en animales, la cual se leyó en el Renacimiento como figura de los vicios que transforman al hombre en bestia.¹⁰⁹ Pero no faltan ejemplos de esta tipología en las más antiguas producciones de la literatura medieval europea: por ejemplo en la *Vita Merlini*, de Geoffrey de Monmouth, en la que aparece el personaje de *Lailoken*, o *Merlinus Silvestris*, que ha enloquecido y vive en la selva como un salvaje por haber causado la muerte de sus hermanos en la batalla de *Ardderyd*.¹¹⁰ En este caso, como en el de Nabucodonosor, la locura y la reducción al estado salvaje son el fruto de una sentencia divina: la degradación a un estado infrahumano es también una forma de expiación para el culpable, de la que sólo puede rescatarle la Gracia divina.

En muchas leyendas medievales de vidas de santos, se encuentra el personaje del eremita que, asaltado por el remordimiento después de haber cedido a la lujuria, expía su culpa en la más completa soledad, acabando por parecerse más a un animal que a un hombre en el aspecto físico: entre

los más conocidos, San Onofre, Santa María Egipcíaca, San Juan Grisóstomo. El vello o los largos cabellos enmarañados o las pieles que cubren al eremita, el bastón que lo sostiene, la soledad en que vive, así como la debilidad ante las tentaciones de la lujuria, son todos rasgos típicos de la imagen tradicional del salvaje;111 por lo tanto no extraña que se hayan rastreado analogías entre estas leyendas y antiguos motivos folclóricos europeos y asiáticos.112 Un ejemplo de la mezcla entre los motivos folclóricos conectados con el salvaje y una leyenda hagiográfica se puede observar en el poema El Monserrate (1588-1602), de Cristóbal de Virués. El poema cuenta la historia de Juan Garín, hombre en extremo devoto que en un dado momento de su vida sucumbe a las tentaciones de la lujuria y «de hombre, y tan bueno, se convierte en fiera / cual si Medea o Circe lo prendiera».113 Enamorado de la hija del conde Jofré de Barcelona, Juan Garín la rapta y la viola, y después, para encubrir su crimen, la mata. La penitencia que Dios le asigna consiste en tener que llegar andando, en cuatro patas, hasta el Monserrate, donde vive como fiera velluda hasta que el conde Jofré lo captura y lo lleva a palacio. Después de soportar pacientemente las bromas y las molestias de los cortesanos, por fin Juan Garín reconquista su aspecto humano, junto con la gracia perdida. Si el santo penitente expía con una vida salvaje los pecados de un amor demasiado terreno, otros penitentes no reniegan del amor que los ha llevado a una vida salvaje, y -sin esperar salvación y consuelo del perdón divino- se someten a las leyes despiadadas de la religio amoris. Un ejemplo es el Pamphilo del Grimalte y Gradissa (1495) de Juan de Flores, quien, habiendo causado con su desdén la muerte de la amada, se ha retirado a vivir en el más cruel y perpetuo aislamiento. La descripción subraya todos los caracteres salvajes, animales, que el desgraciado personaje ha cobrado en su penitencia.114 A la misma vida desesperada se someterá Grimalte, amante fiel pero rechazado por su amada, que se vuelve salvaje ya no por expiar alguna culpa, sino por el dolor que le causa el amor no correspondido.

Otra vez es el amor infeliz el que impulsa a Arnalte -en el Arnalte y Lucenda (1491) de Diego de San Pedro- a vivir en la selva, pero conservando la clara conciencia de su diversidad con respecto a las fieras: «viendo cómo mi desdichada ventura de las gentes estraño me fizo; y vi que era bien entre las bestias salvajes vivir, comoquiera que en el sentir su condición y la mía diversas fuesen».115

Una reacción parecida, pero fugaz, es la que caracteriza a héroes de los libros de caballerías como Amadís (Amadís de Gaula) o el Caballero del Febo (Espejo de príncipes y caballeros), cuando, por malentendidos con su señora, deciden desterrarse en la más completa soledad, en la Peña Pobre, o en la Ínsula Solitaria. El que el amor no correspondido pueda llevar hasta a la desesperación y a la locura lo saben muy bien los lectores del Orlando Furioso, de Ariosto: cuando Orlando enloquece, su comportamiento es el comportamiento típico de un salvaje. «Fugge cittadi e borghi, e alla foresta / sul terren duro al discoperto giace», se desnuda de sus armas de caballero, y arranca en cambio un enorme pino que le sirve de maza.116 Pero en general el enamorado infeliz de la literatura caballeresca y cortés española no es un loco furioso, sino más bien un loco melancólico, aunque su aspecto corresponde al del salvaje.

En un romance recogido en la Primera parte de la Rosa de romances de amores (Valencia 1573), sale un «Saluage viejo / espantable a marauilla, / cabellos, y barba blanca / todo el cuerpo le cobria, / con vn bastón en la mano».117 Después de matar un león, el salvaje se queja larga y amargamente del amor:

vencido voy, desterrado
de quietud, paz, y alegría,
ausentado de mi bien,
de vna que tanto queria,
de vna que ver no me quiere
sin yo hazerle aleuosia,
con lloros y accentos tristes
passare la vida mia.

La misma pena de amores aqueja al salvaje que aparece en unas Coplas anónimas, atribuibles a Lucas Fernández, como tercer protagonista de la escena dialogada, junto a una doncella y a un pastor. No se trata en realidad de un salvaje en sentido propio: no tiene ninguna de las características típicas del salvaje, y la doncella siempre lo llama «caballero». Se trata más bien de un joven que lleva vida aislada en la selva, debido a algún gran dolor que se parece en todo al dolor del amante desdichado de tanta poesía cortés:118

La mayor felicidad
y el mayor bien que sentimos
los que en el yermo vivimos
es vivir con soledad.
Huimos la claridad,
buscamos el aspereza,
vivimos con gran tristeza,
buscamos la escuridad.
[...]
Nuestro comer es morir,
nuestro beber es llorar,
nuestro dormir es penar,
nuestro penar es vivir,
nuestro calzar y vestir
el más pobre que podemos:
tan triste vida hacemos
cual aquí podéis sentir.

El nombre y el aspecto de salvaje, en suma, no son sino contraseñas simbólicas (para la doncella, y para el lector) del caballero enamorado: el único que se las toma en serio es el pastor, quien tiene miedo del salvaje porque -no compartiendo el mismo código cultural y amoroso- no sabe interpretar las apariencias, y teme una agresividad que no existe. El miedo del pastor al salvaje ya no es aquí, con toda evidencia, un mero recurso cómico, sino que cobra una significación más profunda. Se trata de dos lenguajes y de dos mundos recíprocamente impermeables que entran en colisión: el lenguaje y el mundo del caballero, que conoce los refinamientos masoquistas del amor cortés y los encarna simbólicamente en su ser salvaje, y el lenguaje y el mundo del villano, presuntuoso y cobarde (él, sí, «criatura bestial», en palabras de la doncella) con su visión más sencilla y grosera del amor.

II. El salvaje en las comedias de Lope de Vega

II. 1. Tipologías y funciones del personaje teatral del salvaje: la herencia de la tradición y las innovaciones de Lope

Al introducir en alguna de sus comedias el personaje del salvaje, Lope de Vega -como es natural- no prescinde de la tradición literaria que hemos examinado en el capítulo anterior. Acude por lo tanto a modelos tipológicos que ya conocemos, experimentándolos casi en su totalidad. Nos encontramos entonces con los dos salvajes-máscaras, de carácter estático, que aparecen en el primer acto de *El premio de la hermosura* (1609) como elementos del decorado.¹¹⁹ Estamos aquí en la línea del salvaje utilizado como presencia «decorativa» o marca de reconocimiento del fantástico caballeresco, con deudas a las modas iconográficas arquitectónicas y festivas: y en efecto sabemos que *El premio de la hermosura*, tragicomedia de tema caballeresco-mitológico, sirvió para una representación festiva en la Corte en 1614. Encontramos el tipo agresivo, de condición subordinada: es la pareja de salvajes al servicio de un hechicero, que aparece en el primer acto de *Los celos de Rodamonte* (1596) peleando con el moro Candrimando.¹²⁰ En el salvaje Bardinelo, que roba el ganado a los pastores y rapta a las pastoras en el primer acto de *El ganso de oro* (1588-1595), reconocemos la genealogía de los salvajes lujuriosos de la Diana de Montemayor, y de los salvajes antropófagos y enemigos de los villanos de *La cueva de los salvajes*.¹²¹

La misma función de antagonistas crueles les corresponde a los salvajes que aparecen en el segundo y en el tercer acto de *El premio de la hermosura*. Estamos aquí frente a una amplificación cuantitativa de la presencia del salvaje (en cuanto a número de personajes y de escenas que protagonizan) que ya se notaba en *La cueva de los salvajes*: nos encontramos ahora con toda una tribu organizada en un reino, con un rey que sabe gobernar su estado, unos lugartenientes, un culto religioso. Parece evidente en este caso el cruce con otra imagen, la de los salvajes de países lejanos, organizados en sociedad, que la imaginación o la experiencia de los viajeros pintaba como agresivos y crueles. No es una

casualidad entonces el que los salvajes no vivan ya en una selva, en el mismo espacio geográfico de los protagonistas, sino en un país lejano y sin nombre, al que los protagonistas llegan después de un naufragio. Tipología totalmente distinta es la del salvaje que no es tal por naturaleza, sino debido al aislamiento en que vive; aislamiento que puede ser el resultado de una elección, o -más a menudo- de algún trauma, de alguna ruptura en el equilibrio emocional o existencial. En estos casos, nunca se define al personaje, en las acotaciones, como salvaje: su único rasgo de salvaje es el vestido, cuya descripción se explicita siempre, o en las acotaciones, o en las palabras de los demás personajes. A menudo éstos le tienen miedo por su apariencia exterior y huyen de él, llamándole «salvaje», pero cuando se encuentran en condiciones de hablarle, se dan cuenta enseguida de que no se trata de un ser malvado y/o sobrenatural, sino de un ser humano desgraciado que no conoce la crueldad.

El vestido de salvaje que caracteriza al Diógenes de Las grandezas de Alejandro (1604-1612), son las tópicas pieles que visten también los ermitaños, en la iconografía cristiana: 122 no sirven sino para indicar el aislamiento ascético en que vive el filósofo cínico.

Más compleja es la significación del vestido de pieles de los dos protagonistas de Los donaires de Matico (antes de 1596).¹²³ Sancho aparece, en la primera escena de la comedia, «vestido de pastor rústico, con un bastón en la mano», según reza la acotación.¹²⁴ Más tarde sabemos, por las palabras del mismo Sancho, que él lleva «largos cabellos / criados para animales», y que tiene «pecho y espaldas, / de piel de tigre cubiertas» (p. 83): por lo tanto, su aspecto es en todo parecido a la figura típica del salvaje. Tanto es así, que a veces los personajes definen a Sancho como «tosco villano» (p. 86), a veces como «salvaje rústico» (p. 107). El mismo vestido lleva Matico, quien para los cortesanos es el hermano de Sancho, pero que en realidad es doña Juana, Infanta de León y enamorada de Sancho, que a su vez es el Príncipe de Navarra Rugero. El vestido de pieles, por lo tanto, es a la vez un disfraz (Rugero ha raptado a Juana, y los dos jóvenes se esconden por lo tanto de sus perseguidores), una consecuencia de su condición marginada, y un emblema: en efecto, representa para ambos la fidelidad debida a su elección amorosa. Y sobre este valor emblemático del vestido la comedia insiste de manera especial, siendo la polaridad vestido cortesano / vestido de pieles un eje importante en la dinámica de amor y celos entre Sancho-Rugero y Matico-Juana que se desarrolla en los dos primeros actos.¹²⁵

Carácter simbólico parecido, aunque mucho menos complejo, tiene el vestido de salvaje en El premio riguroso y la amistad bien pagada (1590-1605)¹²⁶.

Alberto, príncipe de Tesalia, despreciado por la Infanta de Albania, vuelve («vestido de pieles, con barba larga y cabellera») de un destierro voluntario en el desierto durado diez años. No bien sabe que justando en un torneo quizás pueda obtener la mano de la Infanta, se quita el vestido de salvaje, e incluso sabemos, por las palabras de un criado, que «hacer la barba quería». ¹²⁷ Las pieles que él deja, las viste ahora otro caballero, amante desdichado como antes lo había sido el príncipe Anselmo¹²⁸. Este quita y pon de vestidos de pieles, este cortarse o dejarse crecer la barba, según procedan los asuntos del corazón, nos da la

medida de la convencionalidad significativa adquirida por el vestido de salvaje (después de tanta novela sentimental y libro de caballería), y también sugiere un intento paródico por parte del dramaturgo.

Otra motivación obliga a la vida -y al vestido- salvaje a dos protagonistas de *El príncipe despeñado* (1602). Se trata de la reina Elvira, viuda del rey de Navarra, exilada por el usurpador Sancho II, y del noble don Remón, quien había abogado en vano por los derechos de la reina y de su hijo: ambos han sido desterrados y eligen refugiarse en una selva. Los pastores creen que se trata de verdaderos salvajes, y solicitan la intervención del rey Sancho para que los capture y los mate. Los cortesanos se hacen eco de esta solicitud, y el rey usurpador prepara la caza; pero será él quien durante esta caza encontrará la muerte merecida. En esta comedia, el vestido «de salvaje» -y la vida en la selva- ya no son la consecuencia de un amor infeliz, o de una culpa que necesite expiación, como en la literatura que hemos examinado en el capítulo anterior. Más bien, son el resultado de la violencia ajena, de una decisión injusta que afecta al personaje, alejándolo de su espacio vital (es decir, la Corte), obligándolo a esconderse, y a esconder su identidad. El vestido salvaje es así una triste necesidad, y al mismo tiempo un disfraz; por lo menos, puede ser utilizado como tal por el personaje cuando no quiera darse a conocer a sus enemigos. Pero al final la verdad conculcada, el orden turbado, se reestablecen, y el personaje obligado a vida salvaje recobra su nombre, su ambiente, su honor perdido.

El vestido de pieles es, por lo tanto, sólo la marca exterior de un cambio de identidad y de espacio que es el núcleo central de la obra dramática, alrededor del cual se teje la intriga. Existe por lo visto una alternativa a la vida en la selva en condiciones y vestido salvajes, que consiste en irse a vivir entre pastores o campesinos, en una aldea: un estado algo más confortable y «civilizado», pero siempre marcado por una radical diferencia, espacial y cultural, con respecto a la Corte. A veces Lope nos muestra en la misma comedia ambas posibilidades. En *El príncipe despeñado*, el inocente hijo de Elvira crece como pastor entre los pastores, mientras la madre vive como salvaje en el bosque. En *Dios hace reyes*, comedia mucho más tardía (probablemente de 1621),¹²⁹ Estela, mujer del conde Leopoldo, enemigo del emperador Conrado, da a luz en una aldea de pastores (la misma situación de Elvira en *El príncipe despeñado*). Después, creyendo que su hijo ha sido matado por el emperador, los dos esposos se retiran a vivir en una cueva, vestidos de pieles, como salvajes. Su hijo Enrique, en cambio, vive en la misma aldea donde había nacido, porque los pastores lo han rescatado del bosque, donde Conrado había ordenado que lo abandonaran. Entre la tipología del salvaje agresivo (salvaje por naturaleza), y la del salvaje no agresivo (un ser humano que se ha vuelto al estado salvaje por algún motivo doloroso), existe por tanto una diferencia radical que no estriba sólo en la distinta calidad de las acciones y de los caracteres (violencia vs. ausencia de violencia; inhumanidad vs. humanidad; victimario vs. víctima), sino también en la función opuesta que desempeñan en el sistema actancial de los personajes de la comedia. El primer tipo es fundamentalmente un oponente de los protagonistas; el segundo puede ser él mismo uno de los protagonistas. En este caso, el estado salvaje es una condición momentánea, impuesta desde fuera; el calificativo de «salvaje»

nace de una consideración superficial del aspecto exterior del personaje, y admite en cualquier momento el reconocimiento de su carácter infundado. El atento lector quizás haya notado que, en este recuento de los tipos de salvaje utilizados por Lope en su producción dramática, no aparece una tipología que ya hemos encontrado -aunque sólo una vez- en el teatro anterior a Lope: la del niño abandonado que crece en estado salvaje. No es que este tipo de salvaje falte en Lope de Vega; muy al contrario, existe y protagoniza tres comedias del dramaturgo, escalonadas a lo largo de más de dos décadas: El nacimiento de Ursón y Valentín (1588-1595), El animal de Hungría (1608-1612), El hijo de los leones (1620-1622).

El salvaje que Lope lleva a la escena en estas comedias es una criatura (de sexo masculino en Ursón y Valentín y en El hijo de los leones, de sexo femenino en El animal de Hungría) entre adolescente y joven; que se encuentra por lo tanto en un delicado momento de transición entre la infancia y la edad adulta. El salvaje de estas comedias se encuentra también, sin saberlo, en el umbral de otra importante transformación que afectará ya no a su identidad individual, sino a su identidad social: criado en la ignorancia de sus orígenes, llegará a descubrir su origen noble y a reintegrarse en el estamento social que le pertenece de derecho. En estas comedias, Lope lleva por tanto a la escena toda una serie de tensiones dialécticas, la más importante de las cuales quizás sea la que se juega entre la innata nobleza del personaje, que pugna por revelarse, y sus comportamientos salvajes, fruto de una larga costumbre y de impulsos mal dominados. Si el salvaje de estas tres comedias es sin lugar a dudas un ser humano, por otro lado sus caracteres salvajes son sustanciales y efectivos, aunque destinados a difuminarse y borrarse a medida que procede la evolución del personaje. No se trata ya sólo de «vestido» salvaje, como en el caso del hombre que se reduce a vivir en estado salvaje víctima de un dolor o de una violencia ajena.

No he utilizado casualmente, en las líneas anteriores, la palabra «evolución». A diferencia de las dos tipologías de salvaje que ya hemos rastreado en el teatro de Lope, nos encontramos ahora frente a un salvaje «dinámico», que evoluciona de manera sensible y significativa durante el tiempo de la acción teatral. Paralelamente, su presencia en escena reviste una importancia cuantitativa y cualitativa muy grande, mayor sin duda de la que tienen los demás tipos de salvaje en las otras comedias del dramaturgo. En el ámbito del esquema actancial de los personajes, el salvaje no es ni oponente ni ayudante, sino sujeto de una acción, y su protagonismo se acentúa más a cada comedia. La trayectoria del personaje a lo largo de la obra teatral se configura por tanto como una macrosecuencia coherente, cuyas articulaciones básicas se repiten en las tres comedias, pudiéndose hablar entonces -y por primera vez- de un tema del salvaje. Por consiguiente, no es sólo el aspecto exterior, el vestido de pieles y el cabello largo y enmarañado o el bastón como arma, que define como «salvajes» a nuestros personajes; ni siquiera los nombres que les atribuyen los demás, sobre todo los miedosos villanos, que no utilizan sólo «salvaje», sino también -e indiferenciadamente- «monstruo», «oso», «brujo», «animal»...¹³⁰ El salvaje de estas tres comedias de Lope se define más que nada por las pautas de su trayectoria teatral: el abandono en la selva; su crecimiento en compañía de las fieras, aislado de la

sociedad; su relación conflictiva con los educadores y con los villanos; el descubrimiento del amor y de la atracción hacia el otro sexo; el paso de la selva a la Corte, y el impacto negativo de la vida en Palacio; y -en el momento en que la Fortuna parece haberlos abandonado- el reconocimiento de su identidad, con la reintegración en su estado y en sus derechos. Es la repetición de esta macrosecuencia que articula las aventuras del personaje según un esquema típico, lo que sugiere considerar las tres comedias como un pequeño corpus.

El reconocimiento de unas invariantes que permiten deslindar nuestro corpus en el maremágnum de la producción teatral de Lope, no impide naturalmente que se reconozcan también -esta vez en una perspectiva diacrónica- las variantes que, de una comedia a otra, marcan una evolución en la presentación del personaje: fenómeno, éste, que era de esperar en consideración del amplio lapso que separa las tres comedias. También habrá que averiguar (y éste será el cometido del párrafo conclusivo del presente capítulo) la especificidad efectiva y real de nuestro corpus con respecto a las muchísimas comedias del mismo Lope que también teatralizan los avatares de la identidad perdida (o escondida).

II. 2. El nacimiento de Ursón y Valentín

Como todas las comedias del Siglo de Oro, también el argumento de Ursón y Valentín encaja en una secuencia elemental que podría definirse como «turbación del orden - restauración del orden» o, si se prefiere una articulación triádica, «equilibrio (inicial) - transformación - equilibrio (final)». ¹³¹ La ruptura del equilibrio inicial (el amor correspondido de Margarita y Clodoveo, reyes de Francia) se debe al amor ilícito de Uberto, noble cortesano, para la reina. Margarita rechaza a Uberto; éste, en venganza, la acusa de adulterio y el rey la destierra de la Corte. Cerca de una aldea, la desdichada da a luz a dos mellizos: el primero se lo lleva una osa, el segundo crecerá junto a su madre entre los pastores. A partir del segundo acto (después de un intervalo de veinte años), empieza en la comedia un proceso de mejoramiento que atraviesa fases alternas, ¹³² al cabo del cual todas las víctimas de la traición de Uberto recobrarán su verdadera identidad y los bienes perdidos. El agente principal de este proceso es Valentín, el hijo que Margarita ha criado entre los pastores. Inquieto por su identidad incierta y deseoso de vengar a su madre (sólo sabe que el responsable de su desdicha es Uberto) Valentín se marcha a Palacio y de allí vuelve a su aldea, como cazador del séquito del rey. Su tarea es tratar de matar al monstruo que aterroriza a los campesinos (se trata de Ursón, el otro hijo de Margarita que, al nacer, había sido raptado por una osa). Pero, cuando Valentín se encuentra en la selva con Ursón y con Uberto, prefiere saciar su sed de venganza y en vez de matar a Ursón hiere mortalmente a Uberto. Este, antes de morir, confiesa al rey su antiguo delito, y el rey reconoce a su mujer y después a Valentín, que entre tanto ha capturado al salvaje. Todos vuelven a Palacio: aquí, el rey condena a muerte a Ursón por haber matado a un muchacho que se burlaba de él, pero la sentencia no llega a ejecutarse. El viejo Luciano, servidor

del rey que había acompañado a Margarita en el destierro y se había quedado junto a Ursón para educarlo, llega in extremis para revelar que el salvaje es el príncipe heredero de Francia, y la comedia acaba con la reconstitución de la familia y el anuncio de las próximas bodas de los dos mellizos.¹³³

La estructura de la macrosecuencia protagonizada por Valentín, recalca muchas pautas de la historia del «héroe buscador» según la analiza Propp en los cuentos de magia: el héroe llega a conocer la desgracia (Margarita cuenta al hijo su historia desgraciada), parte y llega bajo falso nombre a otro lugar (llegada de Valentín a Palacio), tiene que enfrentarse con una tarea difícil (la caza del salvaje), lucha con el antagonista y vence (Valentín mata a Uberto), cumple con su tarea (captura a Ursón), se conoce su verdadera identidad y se desenmascara al antagonista, el héroe vuelve y la historia acaba con sus bodas.¹³⁴ Todas estas «funciones» (según la definición proppiana) que se rastrean en la historia de Valentín, pueden leerse como reflejos del modelo mítico de la aventura del héroe. La «separación» de su ambiente de origen, las pruebas difíciles, la «vuelta» y la reconciliación con la figura paterna son los momentos fundamentales de este modelo que reproduce la fórmula básica de los ritos de pasaje.¹³⁵ Y Lope aprovecha este modelo, con su habitual sensibilidad para hacer funcionar -en un contexto nuevo y «culto»- elementos tradicionales que le sirven para dar fuerza simbólica y trabazón estructural a la intriga. El proceso de mejoramiento que Valentín pone en marcha no es nada lineal: después de haber matado a Uberto, restaurando así el honor de su madre, el joven se encuentra en el III acto con que esta misma madre -a lo que parece- se despreocupa de su honor accediendo a los requerimientos amorosos del Rey. La reacción de Valentín es violenta, o al menos quisiera serlo:¹³⁶

Si de otro que del Rey fuera mi afrenta,
si de otro que del Rey fuera la cama
donde mi loca y torpe madre infama
de mi padre el honor, que está a mi cuenta,
yo la dejara de los dos sangrienta...

Esta reacción de Valentín es un indicio que revela su verdadera identidad: como sabemos, el sentimiento del honor -salvo raras excepciones- sólo pertenecía a los nobles, y por eso al Rey le extraña tanto pundonor en un villano («¿Posible es que hombre tan ruin / defienda tanto su honor?», p. 462a). El proceso de la anagnórisis se ha puesto en marcha: después de extrañarse, el Rey pregunta a Belardo si de veras el mozo es su hijo; Belardo cuenta entonces la historia de cómo había encontrado a Margarita y a Valentín, y el Rey reconoce a su mujer. Mientras tanto, Valentín encuentra a Ursón y -obedeciendo a la «fuerza de la sangre» que lo detiene- en vez de matarlo lo captura. Con esta «hazaña» (así la define el Rey) Valentín se coloca en la línea mítica del héroe que libera a una región del monstruo que la asola. Con una diferencia:

Valentín se da cuenta enseguida de que Ursón no es en realidad un monstruo, y por lo tanto sus intenciones hacia él no son radicalmente agresivas. Al atarlo, lo dice explícitamente: «sólo en el miedo eres monstruo, / que en lo demás, no lo creo» (p. 465b). Y antes, en el II acto, al encontrarse en el bosque con Uberto que ya estaba por matar a Ursón, reconoce que el blanco de su daga debe ser Uberto -su verdadero antagonista- y no el salvaje: «Yo por el monstruo he venido, / mas este monstruo es Uberto» (p. 454b). En efecto, en el esquema actancial de los personajes de la comedia, es Uberto el que reviste el papel de oponente; sólo los campesinos perciben a Ursón como antagonista, y esto quizás se deba a su miedo excesivo, como nos lo insinúa la presentación escénica del salvaje.

Ursón, el hombre-oso al que los demás personajes definen como «monstruo», también protagoniza en el II y el III acto de la comedia una importante macrosecuencia. Ursón -como Valentín- ha sido despojado de todos sus derechos de príncipe, pero su destino es todavía más infeliz que el del hermano porque, al haber sido raptado por una osa, se ha criado en estado salvaje. Por lo tanto, Ursón no busca como Valentín el honor y la identidad perdidos: de acuerdo con su salvajismo, el único objeto de sus aspiraciones son la buena comida, el vino, y la belleza de las mujeres. Ursón, en el II acto, sólo sale de la selva donde se ha criado a ruegos de Luciano, el noble que acompañaba a Margarita en el destierro y que había ido en busca del recién nacido raptado por la osa, sirviéndole después de ayo. Luciano quiere bajar a la aldea, y deja a Ursón en el límite entre la selva y el campo, bastante cerca de las chozas de los pastores como para aterrorizarlos con su presencia. Por las reconvenciones de Luciano, sabemos que Ursón es agresivo:

y andas tan sucio, y te abates
tanto a quien no te persigue,
que no habrá hombre que te obligue
a que los hombres no mates.
¿Qué te deben las pastoras
que llevan mantenimiento?
Aquí te ofrecen sustento
los propios montes que moras.

(p. 442b)

Los alcaldes de la aldea se quejan además de sus robos y sus violencias, alegando incluso el que el «monstruo» «ha hecho una moza dueña / por dicho de las mujeres» (p. 446b); las mismas quejas se leen en el memorial que los pastores enviarán al rey para que les dé socorro. Sin embargo, lo que nosotros vemos en escena del comportamiento de Ursón, no se corresponde en nada con lo que cuentan los villanos.

Después de haber quedado solo, al irse Luciano, Ursón protagoniza tres

escenas en las que sucesivamente se encuentra con una villana, con dos pastores (Tiburcio y Ribato), y con los dos alcaldes. Estas escenas no hacen progresar la acción, pero tienen gran importancia porque sirven para trazar la lenta evolución interior del salvaje y su relación con el mundo de los hombres. En términos narratológicos, podríamos hablar de secuencias compuestas por funciones de tipo catalítico, que obran también -a otro nivel- como indicios acerca del carácter de Ursón.¹³⁷ En ninguno de los tres casos Ursón se muestra agresivo, sino más bien compasivo del miedo de los villanos, o -en el caso de la mujer- cohibido por su belleza; los campesinos en cambio aparecen cómicos en su terror desmedido, y faltos de gratitud, porque a pesar de no haber sido maltratados por el salvaje, huyen pidiendo ayuda contra él.

La secuencia del encuentro de Ursón con la villana es quizás la más importante de las tres, porque nos muestra la lucha entre los instintos y el respeto humano que experimenta Ursón frente a la mujer.¹³⁸ El primer movimiento del salvaje al ver la belleza de la campesina es absolutamente instintivo, y por lo mismo cómico, como siempre lo son en el teatro del Siglo de Oro las manifestaciones del instinto, conectadas con lo «bajo» y grosero:

El león suelo yo ver
con la leona abrazarse,
y ansí deben de juntarse
el hombre con la mujer.
¿Qué dudo? A buscarla voy.

(p. 443b)

El mundo animal constituye para Ursón el único código de referencia que él conoce; por tanto, el salvaje se extraña del miedo de la muchacha («Si la tigre busca al tigre, / ¿qué huyes?», p. 444a). Inmediatamente después, sin embargo, su actitud cambia, y Ursón acaba reconociendo a Dios detrás de la belleza femenina:

Por ti conosco que quien
te hizo este rostro hermoso,
es Dios todopoderoso,
señor del mal y del bien.
¡Quién le viera, para dalle
eternas gracias por él!

(p. 444a)

La belleza ha obrado el milagro, suavizando y elevando al salvaje a esferas más «altas», dándole a conocer la existencia de Dios; más cortés -diría casi cortesano- Ursón jura a la muchacha que no le hará daño y sólo le pide que le dé la mano para besarla, pero aún vacila: «¡Vete presto, porque siento / que ha de ser el juramento / si te detienes, rompido!» (p. 445a). El sentimiento que le infunde este extraño respeto es algo nuevo para Ursón, que al irse la muchacha se pregunta maravillado: «¿Qué es esto que me acobarda? / ¿Cómo así la consentí / que se ausentase de mí?» (p. 445b).

Nuevo y misterioso es también el sentimiento que surge en Ursón cuando, en el III acto, se encuentra frente a Valentín dormido. El primer impulso del salvaje es otra vez agresivo: sintiéndose acorralado por los hombres, y viendo indefenso al que cree ser uno de sus perseguidores, levanta el bastón para matarlo. Algo se lo impide, sin embargo, y enseguida Ursón reconoce al joven que lo había salvado del ataque de Uberto;¹³⁹ agradecido, decide ofrecer su persona y su amistad al joven desconocido. Es así que Valentín puede capturar a Ursón y llevarlo consigo a Palacio. En las escenas finales, sabemos, por las palabras de otros personajes, que Ursón no ha dejado del todo sus costumbres agresivas: los tres muchachos que huyen en III, 18, se quejan de que Ursón «bramando furioso / del vulgo que le seguía / un mancebo muerto había» (p. 469b). El Rey decide por lo tanto su condena a muerte: una condena que puede leerse como prueba suprema en el personal camino iniciático de Ursón; «muerte ritual» que marca el entierro del adolescente «natural» y el nacimiento del adulto al mundo de las convenciones culturales.¹⁴⁰

Es a todas luces una prueba de carácter distinto al de las pruebas que tenía que superar Valentín: si éste es sin duda un personaje «agente», un «héroe buscador», Ursón (así como Margarita) es más bien un personaje «paciente», un «héroe víctima».¹⁴¹

Es verdad que, como Valentín, Ursón acaba recobrando su verdadera identidad. Pero, mientras Valentín va en busca de esta identidad siguiendo un itinerario proyectado hacia el mundo exterior, a Ursón -que no sabe nada de honor y no busca nada que trascienda las más elementales necesidades físicas- su verdadera identidad le nace desde dentro, casi prescindiendo de su voluntad. Es un camino, el suyo, que no prevé pruebas de valor, sino más bien el acatamiento de una ley superior y misteriosa (la «fuerza de la sangre») que le impone la superación de sus impulsos instintivos.

Ahora bien, los momentos de acatamiento de esta ley son de hecho otras tantas pruebas por las que Ursón pasa. Pruebas en el camino de iniciación interior a un comportamiento adulto, regido por los valores de la nobleza, y por lo tanto pruebas (en el sentido que la palabra tiene en el vocabulario de la retórica) de la verdadera identidad de Ursón. En efecto, la permeabilidad al amor (entendida como capacidad de prescindir de la cupiditas), la generosidad hacia los que se rinden,¹⁴² la gratitud, e incluso la reacción ante los insultos del «vulgo», son todas características propias de un ser noble en el ámbito de una visión del mundo -que Lope obviamente comparte- en la que identidad social y comportamiento moral del individuo son solidarios, salvo rarísimas

excepciones.

Una de estas raras -y ejemplares- excepciones es precisamente Uberto. Las secuencias que nos muestran, en el primer acto, el amor culpable del Gobernador de Francia y su reacción al rechazo de la Reina, son otros tantos ejemplos negativos de lo que puede el abandono a los impulsos. El «amor loco» de que es presa Uberto, lo lleva a traicionar a su Rey, que -como reconoce el mismo Uberto- «en obras y amor / me ha pagado y me ha vencido» (p. 418a). Ciego, el Gobernador no sólo viola las leyes humanas de la gratitud, sino que se mofa además de las leyes divinas: contesta a la Reina, que le recuerda sus deberes de vasallo y de cristiano, que él también reza, pidiendo a Dios -con plegaria blasfema- que ella corresponda a su amor (I, 2). Y no sabe resignarse a las negativas de la Reina, «pues si es por humana ley, / ella es mujer, yo soy hombre, / bien me debe estar sujeta» (p. 422a).

El comportamiento de Uberto, como lo presenta el primer acto de la comedia, es en muchos aspectos reflejo del de Ursón. Ya notamos que éste, a pesar de haberse criado en estado salvaje -lo que justificaría un total abandono a los instintos- sabe escuchar la voz de la razón, dominando y venciendo las naturales tentaciones de los sentidos. Ursón conoce el sentimiento de la gratitud y sabe hasta sacrificarse para expresarlo; y aunque inclinado, como todo hombre, al amor sensual, escucha las plegarias de la campesina, acatando la ley de ese Dios misterioso que se le revela en la belleza de la mujer. La comparación que Valentín establecía (en II, 28) entre los dos «monstruos» se resuelve por lo tanto a favor de Ursón no sólo en las palabras del personaje («ese monstruo es Uberto»), sino también gracias a la yuxtaposición a distancia de secuencias que llevan a la escena conflictos similares, pero solucionados de forma radicalmente distinta.

La macrosecuencia protagonizada por Ursón funciona por lo tanto en dos niveles, el novelesco y el ejemplar (o, dicho de otra forma, el diegético y el axiológico): como historia de un joven héroe víctima de las circunstancias que logra pasar del estado salvaje a la condición de príncipe heredero, y como prueba (en sentido retórico) de que la virtud innata es más fuerte que los condicionamientos ambientales, y que la razón puede triunfar sobre el instinto.¹⁴³

Si Uberto es un ejemplo -como hemos visto- negativo, la comedia nos propone otro personaje ejemplar en sentido totalmente positivo: Margarita, la víctima de Uberto. Fiel a su esposo, resignada al brusco cambio de su suerte (que entraña una implícita referencia al motivo tópico de la rueda de la fortuna), Margarita sólo espera su venganza del cielo.¹⁴⁴ Y en efecto, si materialmente es Valentín el que mata a Uberto, efectivamente la muerte del traidor se debe a un conjunto de circunstancias favorables de carácter providencial. En efecto, Uberto no ve a su agresor, y por lo tanto percibe inmediatamente su herida como castigo divino («¡Ay, que es del cielo el castigo!», p. 455a); y Valentín puede deducir de eso «Sin duda, que el cielo santo / me trujo forzado aquí» (p. 455b). Pero las coincidencias no acaban aquí: antes se tiene que llegar a una anagnórisis completa y al completo reestablecimiento del orden, con el encuentro entre Ursón y Valentín y el reconocimiento in extremis de la verdadera identidad del salvaje. Estas coincidencias milagrosas -esenciales para el desarrollo

de la intriga en la mayoría de las comedias del Siglo de Oro- parecen ser, en Ursón y Valentín, algo más que un resorte necesario para el funcionamiento del mecanismo diegético.¹⁴⁵ En la organización del sistema de valores interno a la comedia, estas coincidencias funcionan también como indicios de otras tantas intervenciones de la Providencia, que, recompensando la confianza de Margarita, restaura el orden roto por la transgresión de Uberto. A la virtud ultrajada acaba por reconocérsele su inocencia, y así Fileno puede decir a Margarita, subrayando la vertiente ejemplar de su historia:

Reina, ya otro nombre escuchas
y no das heno a mis bueyes,
sino envidia a muchos reyes,
y ejemplo a mujeres muchas.

(p. 468a)

Si se reconoce esta intención ejemplar en la construcción de la intriga, resulta también evidente entonces que la macrosecuencia protagonizada por Valentín funciona -como la de Ursón- no sólo en el plano novelesco (que actualiza el modelo de la aventura del héroe buscador reinterpretando la fuente francesa) sino también en el plano ejemplar (privativo de la comedia lopesca), en cuyo nivel Valentín no es sino el brazo del que la Providencia se sirve para la restauración del orden turbado.

De todo lo dicho se desprende la imposibilidad de aislar al personaje del salvaje Ursón, punto de partida de nuestro análisis, de la complicada red de relaciones diegéticas e ideológicas que he tratado de dibujar hasta aquí. Su especificidad resalta precisamente en el marco de esta red de relaciones con los demás personajes. Lo mismo puede decirse si se pasa a examinar el nivel del discurso de la obra teatral, y de la organización escénica.

Ya hemos visto que no se puede hablar de una centralidad exclusiva del personaje de Ursón en la estructura diegética de la obra; esto se comprueba, en otro nivel, al reseñar el número de escenas en las que aparece Ursón. Pues bien, Ursón protagoniza las ocho escenas centrales del II acto -8 a 15, en las que se lleva al tablado su encuentro con la mujer y con los campesinos- y las escenas 13 y 14 del III acto, que ven su encuentro con Valentín; aparece además, pero de forma muy marginal, en las escenas 27 y 28 del II acto (cuando Uberto quiere matarlo), y en la escena 22 del III acto, que es también la última de la comedia. No sólo el número de escenas en las que aparece Ursón, sino también el número de réplicas, es inferior al de personajes como Valentín, el Rey, Margarita, Uberto y Belardo.

Si dejamos ahora las consideraciones cuantitativas para observar cómo se realiza la presencia escénica de Ursón, notaremos que este personaje aparece en escena muchas veces (seis) solo. Los personajes de la comedia

cuya presencia en escena no presupone la de otros personajes¹⁴⁶, son muy pocos: además de Ursón, Valentín, Fileno y Sulpicio. Las escenas en las que estos dos últimos personajes aparecen solos son, sin embargo, brevísimos monólogos que sólo tienen la función de comentar lo que ha pasado en la escena inmediatamente anterior: ocho versos pronuncia Fileno en II, 6 y dieciséis versos pronuncia Sulpicio en II, 26. Mucho más relevantes son en cambio los monólogos que pronuncian Ursón y Valentín, y no solamente por el número de versos, sino también por su importancia en la caracterización del personaje y en la progresión de la acción teatral. Ahora bien: ya hemos visto las diferencias que -a nivel de organización diegética- separan a Valentín y a Ursón en este trayecto hacia el descubrimiento de su identidad. Lo interesante es comprobar que estas diferencias se repiten a nivel de discurso. En la repartición que el dramaturgo hace de las varias formas de expresión métrica entre los personajes, a Ursón sólo le toca el registro de la redondilla (si exceptuamos su brevísima intervención en la escena final de la comedia, dos réplicas por un total de cuatro versos en tercetos). Valentín en cambio se expresa en redondillas, quintillas, octavas, tercetos, canción y soneto.¹⁴⁷ La uniformidad métrica que caracteriza a Ursón, ¿quiere entonces acaso marcar -en el plano del discurso- su carácter salvaje? Se trata de una hipótesis que hay que averiguar profundizando más en el análisis de la expresión discursiva de Ursón. Si examinamos las estrategias retóricas que rigen las réplicas del personaje, notamos enseguida la ausencia de una dispositio clara; la preeminencia de las oraciones coordinadas sobre las subordinadas; y, en el nivel de la elocutio, la frecuencia de las figuras que se consideran típicas de la *amplificatio affecti* (anáfora, congeries, exclamación, interrogación...). Por otro lado, las figuras de la argumentación lógica faltan casi del todo en los discursos de Ursón; cuando aparecen, es con la utilización de pruebas que no remiten a loci generales y abstractos sino a la experiencia del personaje, y se sirven de procedimientos de inducción. Volvamos a leer por ejemplo las palabras que Ursón pronuncia a la primera aparición de la villana:

El león suelo yo ver
con la leona abrazarse,
y así deben de juntarse
el hombre con la mujer.
[...]
¿Es posible que de un hombre
se esconda ya la mujer?
Hombre soy.
[...]
Si la tigre busca al tigre,
¿qué huyes?

Esta serie argumentativa, basada en un ejemplo o locus a simile (la comparación entre hombres y animales en el plano del comportamiento sexual) es un caso típico de razonamiento inductivo: una forma de argumentar que todos los autores clásicos juzgan inferior al razonamiento deductivo, que obra por medio de silogismos.¹⁴⁸ La aplicabilidad del ejemplo, en efecto, puede refutarse: en este caso es discutible la legitimidad de la comparación entre el hombre y el animal, que pone a ambos en un mismo plano.¹⁴⁹

Los silogismos, la utilización de quaestiones infinitae y de proposiciones universales que faltaban en los discursos de Ursón, se encuentran en cambio con frecuencia en los de Valentín.¹⁵⁰ Más rica todavía es la estrategia retórica de los personajes que pertenecen al ambiente palaciego. Los discursos de Uberto, del Rey y de la Reina se caracterizan no sólo por servirse a menudo de una argumentación compleja y bien trabada, sino también por una alta densidad de tropos y, más específicamente, de metáforas.¹⁵¹

Es verdad que el habla de Ursón no está connotada por esas imperfecciones morfológicas que suelen caracterizar la lengua de los personajes «bajos» y cómicos del mundo campesino (en Ursón y Valentín sólo el villano Ribato habla con algunos rasgos de sayagués); sin embargo es la suya sin duda una expresión retóricamente «débil», no culta, que pone de manifiesto su ignorancia de los sistemas de referencia cultural a los que apelan en cambio los razonamientos de los demás personajes. Ursón, salvaje por el vestido de pieles y por el ambiente en el que vive (aunque no por su comportamiento), es salvaje también por su manera de razonar y de hablar.

II. 3. El animal de Hungría

Unos veinte años después de *El nacimiento de Ursón y Valentín*, Lope vuelve a introducir en la intriga de otra comedia el personaje del salvaje: pero ahora se trata de una mujer, que se llama Rosaura. Aunque el cambio de sexo da pie a variaciones muy sabrosas e interesantes, la base temática no varía sustancialmente con respecto a Ursón y Valentín. Teodosia y Primislao son reyes de Hungría. Faustina, hermana de Teodosia, se enamora de Primislao y acusa falsamente a Teodosia de adulterio; el rey cree en la culpabilidad de su mujer, la condena a muerte y se casa con Faustina. Teodosia, en la selva donde ha sido abandonada para que las fieras la devoraran, ha sobrevivido, pero vive como salvaje. Durante una expedición de caza que lleva a Primislao y a Faustina en el bosque, Teodosia rapta a la hija recién nacida de su hermana traidora. La niña, llamada Rosaura, crece junto a Teodosia en estado salvaje, y, ya adolescente, se enamora de Felipe, un joven que ha sido criado por Lauro, pastor acomodado, pero que es en realidad nieto del conde de Barcelona. Los campesinos tienen miedo a la salvaje Rosaura, y deciden darle caza; para defenderla, Felipe mata a uno de ellos y es aprisionado. A su vez, Rosaura intenta liberar a Felipe, y es también aprisionada. En el tercer acto, todos los protagonistas se

encuentran juntos en Palacio, y las identidades perdidas se restauran: a Felipe se le restituye su libertad porque se descubre que es el heredero del conde de Barcelona; Rosaura se entera de que es hija del mismo rey de Hungría y, de mujer salvaje, pasa a ser princesa; Primislao reconoce a Teodosia y le restituye su dignidad de reina; Faustina admite su culpa y acaba sus días en un monasterio.

El tema del salvaje se asocia otra vez, en *El animal de Hungría*, con el de la reina calumniada, que no cobra sin embargo la importancia y la amplitud que tenía en Ursón y Valentín. Esto se aprecia enseguida comparando el tiempo de la intriga y el tiempo de la fábula: hay un desfase entre el primero y el segundo que en Ursón y Valentín no existía. Todo el segmento de la fábula relativo a la calumnia de Teodosia, a su abandono en el monte, a su difícil adaptación a la vida salvaje, lo cuenta Teodosia a posteriori, hablando con Lauro en la primera escena del primer acto. La ruptura del equilibrio inicial no se lleva por lo tanto a la escena, y una primera explicación es que esto sirve para dejar más amplio lugar a la secuencia (I, 5 a 11) en que se prepara y se realiza el rapto de la niña. Raptando a Rosaura, Teodosia desarrolla un papel homólogo al de la osa en Ursón y Valentín: el de la entidad monstruosa que rapta a un recién nacido. Pero la utilización de este motivo folclórico obedece ahora a un intento ejemplar: Primislao y Faustina, esposos adúlteros, no deben gozar del fruto de su amor ilegítimo.¹⁵²

Inmediatamente después de esta secuencia, se abre otra (escenas 12 a 14), que introduce en la comedia el segundo hilo argumental de la intriga. Tres caballeros españoles abandonan en la playa a un niño llamado Felipe, nieto del conde de Barcelona, que no lo reconoce como heredero por ser fruto de un matrimonio que su hija había contraído contra su voluntad. Llegan Lauro y algunos villanos, encuentran al niño, y Lauro decide acogerlo en su casa. Felipe, que es -como Rosaura- hijo de una pareja irregular, como Rosaura paga esta condición con el alejamiento forzoso del espacio vital que le pertenecía por derecho.

Se reproduce por lo tanto en la comedia -como ya habíamos advertido antes- el dualismo que encontrábamos en Ursón y Valentín: dos jóvenes que se crían en un ambiente extraño, uno en el campo, otro en la selva. Felipe sin embargo no es como Valentín: conoce sus orígenes y su verdadera identidad, y por tanto nadie le afea su nacimiento incierto; pero no muestra ningún interés en reivindicar su honor y sus derechos de noble. Antes bien, cuando Lauro lo exhorta a dejar la pobreza aldeana para recobrar su verdadero estado social (acto II, escena 3), Felipe exhibe el desinterés de un sabio estoico, y declara preferir mil veces el campo, utilizando algunos entre los más trillados lugares comunes del «menosprecio de corte y alabanza de aldea»:

Vive el señor, que la ciudad profesa,
entre solicitudes y cuidados
de la ambición, que de inquietar no cesa;
yo, entre aquestos robles y ganados,
donde sólo murmuran arroyuelos,
y no envidiosos, de sufrir cansados.

(p. 438b)

Felipe es por lo tanto todo lo contrario de un «héroe buscador» al estilo de Valentín; el reconocimiento final de su identidad no se debe a su iniciativa, sino a la muerte de su abuelo el conde de Barcelona. La búsqueda no la emprende Felipe, sino un embajador español que llega a Hungría para tratar de encontrar rastros del heredero del reino. En realidad, Felipe -como todo sujeto de un recorrido narrativo- busca un objeto, aunque muy otro del que buscaba Valentín. Este objeto es el amor de Rosaura, y su búsqueda entraña -como toda búsqueda- unos momentos difíciles que se configuran como pruebas: la captura por haber querido defender a Rosaura del ataque de los campesinos (II, 12-15), la amenaza de la condena a muerte sentenciada por el Rey (III, 11-12).

El recorrido narrativo protagonizado por Rosaura es en muchos aspectos paralelo al del joven heredero del conde de Barcelona. Rosaura también busca el amor de Felipe, Rosaura también tiene que sufrir la prueba del encarcelamiento en Palacio y del escarnio de los cortesanos antes de poder lograr su amor. La joven salvaje sin embargo -a diferencia de Felipe- no sabe nada acerca de su verdadera identidad, y esto no deja de inquietarla. Su primer impulso, en II, 1, es un «deseo de saber» (p. 434a), que la lleva a salir de su refugio en el monte, por más que Teodosia la riña, y a acosar a la que cree ser su madre con una cantidad de preguntas ingenuas y al mismo tiempo maliciosas. Pero el «deseo de saber» de Rosaura no afecta realidades culturales cuales el nombre, el honor, el estado social; la joven (mujer y salvaje) quiere averiguar el misterio de una realidad natural como es la de la generación, porque quiere tener un hijo -o, como dice ella, «otro yo»- y porque sospecha que algo tendrá que ver con esto un ser misterioso cuyo cuerpo desnudo tanto le ha gustado.¹⁵³ Sea ella mujer y él hombre (como sospecha), o sea ella fiera y él el sol (como trata de hacerle creer Teodosia, escandalizada por el atrevimiento de su hija adoptiva), las cosas no cambian mucho para Rosaura: la mujer engendra del hombre (como sabe por las enseñanzas de Teodosia que le ha hablado de la historia bíblica de Adán y Eva), las fieras engendran de sus esposos, y, ya que Teodosia se empeña en decir que ha engendrado a Rosaura gracias al sol, Rosaura concluye que también podrá tener un hijo de este sol que tanto le ha gustado.

Nada impresionada por las reconvenciones de Teodosia, Rosaura vuelve a buscar a su amado «sol» (II, 5): y en esta escena se le revelan definitivamente -a través del diálogo con Felipe- su verdadera identidad de mujer, y la calidad del extraño sentimiento que la turba, al que puede dar nombre de amor; además, aprende que existe la vergüenza, que -como le explica Felipe- «conviene / mucho a toda honesta dama» (p. 441a); aprende que existen los celos, porque bien puede ser -le dice Felipe- que el hombre no quiera a la mujer que se ha enamorado de él, porque ya quiere a otra. Esto, Rosaura -como salvaje- no lo entiende bien, y teme que Felipe quiera efectivamente a «Otra»; lo que despierta en ella una gran angustia.

Llega (II, 8) Silvana, campesina, y Rosaura, celosa, la maltrata porque Silvana ha tenido la mala idea de decirle: «No soy la que te ofendí. / Otra soy» (p. 442a).

El equívoco entre nombre y pronombre sirve para subrayar la ingenuidad salvaje de Rosaura, del mismo modo que la subrayan muchas de sus reacciones ante el sentimiento amoroso. Véase, por ejemplo, este pasaje del diálogo entre Teodosia y Rosaura en la escena inmediatamente sucesiva (II, 9). Teodosia entiende que ya no es posible seguir afirmando que Rosaura es animal y el hombre sol, y trata de explicarle que el amor sólo se puede hacer entre marido y mujer:

Ro.:

Pues, madre, ¿no puede ser
marido aquel que yo vi?

Te.:

Cuando llegue el tiempo, sí,
y tú serás su mujer.

Ro.:

Haga cuenta que es llegado.

Te.:

Sí, pero en mujer de honor
es bajeza y deshonor
mostrar amor declarado.
En las leyes del querer
es el hombre el que ha de amar,
porque es llegar a rogar
gran bajeza en la mujer.

Ro.:

Toda esa ley está errada.

Te.:

No digas tan gran locura.

Ro.:

Adonde está la hermosura
ha de ser solicitada.
Si no puede la mujer
sin el marido pasar,
claro está que ha de rogar
la que más ha menester.

(pp. 443b-444a)

A Rosaura las leyes culturales que gobiernan el ejercicio del amor le parecen tonterías, y sólo las acepta pro forma: así pide a Felipe que la requiera de amor como debe hacer el hombre con la mujer, pero cuando él accede, ella declara «y aunque tú no lo dijeras / y se infamara mi nombre, / me rindiera a ti» (p. 444b).

Si Rosaura en su ingenuidad no posee ninguna de esas «virtudes» culturales que exigen de la mujer el recato y el disfraz de los sentimientos, en cambio, demuestra poseer de forma innata sentimientos nobles cuales la fidelidad y la gratitud. Cuando Felipe cae preso, después de luchar con los campesinos, Rosaura decide inmediatamente ir a rescatarlo, porque no quiere ser considerada cobarde y salvaje.¹⁵⁴ Decidiendo salir de su refugio para ir a liberar a Felipe, Rosaura actúa según el modelo del héroe buscador, jugando un papel activo que Felipe no tiene en la comedia. Sin embargo, en su búsqueda de la libertad del amado, Rosaura no vence, antes bien, tiene que experimentar una serie de humillaciones. Tiene que rendirse a los campesinos (II, última escena), aunque sólo lo hace porque Felipe se lo pide; después (III, 9 y 12-13) se deja atar para estar cerca de su amado; por fin, cuando el Rey ordena a sus criados que aten a Rosaura a un pilar, ella se somete porque así se lo pide Teodosia: «Por vos, madre, me sujeto» (p. 458a). Por otro lado, aun cuando el Rey desate la cadena que sujeta a Rosaura, ésta no podrá considerarse libre del todo, porque (como declara Felipe en la última escena del III acto): «Y yo, mi adorada fiera, / te quiero hacer de mis brazos / otra más fuerte cadena» (p. 460b).

La trayectoria no puede ser más ejemplar: el salvaje sólo puede recobrar su identidad después de acatar lo que le dictan los sentimientos naturales de amor y gratitud -aceptando las consecuencias que puedan derivar de

esto- y después de someterse a la ley del Rey-padre (aquí, como en Ursón y Valentín). En el caso de Rosaura, ella -en cuanto mujer- se somete antes que nada a lo que le ordenan el amor hacia su prometido, y el respeto hacia la que cree ser su madre.

No es por azar que en esta comedia, donde la protagonista es una mujer salvaje, la figura parental que la acompaña sea la de una mujer: Teodosia es una de las pocas madres de la comedia lopesca, que -como la mayoría de éstas- enseña y trata de transmitir a la hija la ley masculina que rige el mundo «civilizado».155 Esta es la función preeminente de Teodosia en la comedia, a partir del segundo acto, donde sólo está presente en escena para aleccionar a Rosaura; y en el tercer acto, cuando va a Palacio para cuidar a Rosaura, sigue aleccionándola (III, 5-6-19).156

La función de figura parental que Teodosia reviste en la comedia, impide que su historia personal cobre un relieve parecido al que tenía la de Margarita en Ursón y Valentín. Es verdad que aquí también volvemos a encontrar el motivo ejemplar del ofendido que espera ser vengado sólo de Dios, que apunta en dos ocasiones de forma sentenciosa.157 No obstante, parece evidente que la historia de Teodosia queda subordinada, narrativa y teatralmente, a la de Rosaura: Rosaura es la protagonista, el papel de Teodosia es más bien parecido al de un ayudante. No en balde toda la secuencia narrativa de la falsa acusación no se representa en escena, mientras se representa el rapto de Rosaura, que va a ser la verdadera protagonista a partir del segundo acto.

Volviendo a Rosaura, su gratitud y su fidelidad no se contradicen con su carácter «natural», que ignora todo lo relativo a las convenciones culturales. Gratitud y fidelidad no son sólo virtudes nobles, sino -y antes que nada- virtudes naturales; tanto es así que toda la primera escena del tercer acto se dedica a la evocación de ejemplos de amor y gratitud protagonizados por animales. Lo contrario de la naturalidad (en cuanto «norma») es la monstruosidad: si Rosaura, al mostrarse agradecida, obedece a los dictámenes de la naturaleza, no puede ser monstruo, mientras que sí lo será Faustina, que ha sido cruel e ingrata con su misma hermana. Volvemos a encontrar por lo tanto la misma inversión que ya habíamos notado en Ursón y Valentín: el verdadero monstruo no es el salvaje, sino el personaje cortesano traidor. Esto lo expresan muy claramente las palabras de la misma Faustina en la escena antes citada:

...y si el agradecimiento
se ve con ejemplos tales
en las fieras y animales,
mal de los ingratos siento.
[...]
Más fiera y cruel he sido,
y así me castiga el cielo
en no darme sucesión,
porque en malicia y traición
he sido monstruo en el suelo.

(p. 447b)

La inversión del calificativo de «fiera» ya se había planteado antes, en las palabras del villano Llorente (I, 7) increpando a la usurpadora:

¡...tirana, injusta y fiera,
más que la que el monte ampara
y asombra nuestra ribera!
Que ésta, en fin, es animal
que baja a buscar sustento,
y tú, mujer desigual,
[...]
hiciste matar la hermosa
Teodosia, del Rey esposa...

(p. 428b)

La justa atribución de las definiciones se reestablece definitivamente en el último acto, cuando -ya desenmascarada Faustina- su mismo rey padre ordena a Primislao: «Encierra luego esta fiera» (p. 459b).

El carácter relativo del calificativo de «salvaje» también la propone, con intención y tono más jocosos, el villano Belardo, cuando (en II, 2) asegura que los dos salvajes que viven en las cercanías de la aldea «tienen en la Corte / parientes en buenos trajes» (p. 437b). El juicio negativo, que en esta frase se sobreentiende, se hace explícito al decir Belardo «huyo de la ciudad / porque la verdad desprecia» (p. 437b). En su visión de la Corte, Belardo se encuentra en buena compañía: Felipe expresa poco más adelante una opinión parecida, aunque en lenguaje más elevado y argumentado; y lo mismo hace Rosaura en III, 12, cuando cuenta a Felipe lo que ha visto en Palacio:

[...] Vi riquezas en tropel
con pequeño beneficio,
y vi allí con artificio
lo que en el campo sin él.
[...]
Vi grandeza en las coronas,
y vi por una escalera
que toda de vidrios era,
subir y bajar personas.
Vi dignidades y cargos,
a quien la envidia se atreve,
que para vida tan breve
me parecieron muy largos.

Vi unos hombres que decían
gracias sin habilidad,
y otros con ciencia y verdad,
que apenas entrar podían.

(p. 455b)

La naturalidad de Rosaura -lejos de ser «monstruosa»- no le impide, antes bien facilita el recto juicio de las realidades del mundo, como subraya Felipe en su comentario:

No te llamara animal
quien eso, mi bien, te oyera.
Bien dicen que es vedriera
el ingenio natural,
por quien el alma divina
mira con más atención.

(p. 455b)

Por lo visto, la oposición entre la ciudad-Corte -reino de lo artificial y de lo engañoso- y los espacios «naturales» (el campo, más que nada, pero también el espacio liminar donde vive Rosaura) es muy fuerte en *El animal de Hungría*, sin duda mucho más fuerte y axiológicamente orientada que en *Ursón y Valentín*.

Paralelamente, se nota una diferenciación en el ámbito de los personajes que viven en el campo, que no se notaba en *Ursón y Valentín*. A la encarnizada enemistad entre los campesinos y el salvaje se añade en *El animal de Hungría* una conflictualidad entre habitantes del campo ricos y nobles, y villanos a menudo connotados cómicamente.¹⁵⁸ No en balde Felipe, exaltando la vida en el campo, compara a los labradores con los vasallos e -implícitamente- a sí mismo con un rey («¿Qué criados, amigos y vasallos / como estos verdaderos labradores, / que pueden muchos reyes envidiallos?», p. 438b). La «alabanza de aldea», en cuanto expresión de sentimientos aristocráticos, no presupone necesariamente una identificación con el mundo social de los villanos.¹⁵⁹

Como ya en el caso de *Ursón y Valentín*, el análisis del discurso y de la organización escénica de *El animal de Hungría* corrobora y matiza muchas de las cosas ya dichas. La centralidad del personaje de Rosaura en el nivel diegético, se comprueba también en el plano de su presencia escénica. La joven salvaje aparece en escena veinticinco veces, frente a las diecinueve de Teodosia (dieciséis, si consideramos sólo las escenas en las que

interviene en el diálogo) y a las dieciocho de Felipe. También es un importante indicador el grado de «independencia» escénica del personaje: Rosaura aparece muchas veces sola en escena (cuatro escenas monologales), compartiendo este privilegio con Teodosia y Felipe (dos escenas monologales cada uno), y con el villano Llorente (una escena monologal).¹⁶⁰

El protagonismo escénico de Rosaura se ve reforzado por la gran variedad de formas de expresión métrica que el dramaturgo le otorga: redondillas, quintillas, romance, décimas, y hasta tres sonetos. Es verdad que toda la comedia, de acuerdo con su colocación cronológica más tardía, muestra una mayor variedad métrica con respecto a Ursón y Valentín; pero de todas formas el cambio es notable, si nos acordamos de que Ursón sólo se expresaba en redondillas, y de que sí había un soneto en esa comedia, pero lo pronunciaba Valentín.

Las diferencias expresivas entre Rosaura y Ursón no estriban sólo en las formas métricas utilizadas. Rosaura utiliza una expresión mucho más compleja dialéctica y retóricamente; mientras Ursón nos aparece como un personaje sobre todo monológico, Rosaura es un personaje eminentemente dialógico, que se define en el intercambio dialéctico con los demás personajes.

La habilidad argumentativa de Rosaura se nos revela ya en apertura del segundo acto, la primera vez que sale al escenario. Teodosia quiere convencer a Rosaura de que ella es una fiera; y Rosaura objeta:

Ro.:

Lo demás que vivo encierra [la tierra]
decís que animales son,
ya en el prado, ya en la sierra,
y que sólo el hombre tiene
el rostro elevado al Cielo,
porque es el centro a que viene.

Te.:

De cuanto vive en el suelo,
sólo al hombre le conviene.

Ro.:

Pues siendo así como dice
que nosotras somos fieras,
si a Dios alaba y bendice
en cosas tan verdaderas,

¿no ve que se contradice?
Si a mí me llama animal,
¿para qué dice que el Cielo
es mi patria natural
y dice que de este velo
se cubre un alma inmortal?
Si alma tengo y fue criada
para el Cielo, no soy fiera.

(p. 434b)

Los primeros seis versos sirven para asegurarse de que el interlocutor esté conforme con determinadas premisas del razonamiento; los versos siguientes contienen las dos refutationes paralelas que subrayan la violación del principio lógico de no-contradicción en las argumentaciones de Teodosia; el silogismo exacto se reestablece como conclusión en los dos versos finales. Pero, ya que Teodosia insiste, Rosaura sabe dar vuelta a su razonamiento para crear otro silogismo y poner otra vez en aprieto a su interlocutora:

Si soy fiera, a toda fiera
veo con su esposo al lado.
Las ciervas de esta ribera
de su esposo han engendrado,
no, madre, de otra manera.
Si es que yo soy animal,
¿con qué animal te juntaste
para que naciese igual
al ser que de ti imitaste,
que es ser con alma inmortal?

(p. 435)

Por lo visto, Rosaura saca la praemissa maior de este silogismo de su observación de la naturaleza, como ya había hecho Ursón comparando el hombre y la mujer con el león y la leona; pero Rosaura se nos muestra sin duda como una razonadora mucho más sutil y hábil que Ursón. Esta habilidad también se aprecia en el tercer acto, cuando Rosaura trata de convencer al Rey de que no es justo condenar a muerte a Felipe. Los argumentos que la joven alega son de una lógica impecable, y -como reconoce el mismo Justicia- coinciden en parte con algunas normas del

derecho:

Ro.

[al Rey]:
Vos daréis oro y divisa
de honra al que queráis honrar;
vida no, porque eso es risa;
pues lo que no podéis dar
no lo quitéis tan aprisa.

Rey:

Monstruo, el serlo te disculpa,
y si esto sabes, advierte
que si delito le culpa,
Dios quiso que hubiese muerte
para castigar la culpa.
Yo firmo lo que es razón;
y el Rey, a la imitación
de Dios, da premio y castigo.

Ro.:

Yo no sé leyes, mas digo
que es injusta indignación.
Siguiendo mi natural
hallo que aquel enemigo
que dio la causa del mal,
ése merece el castigo.

Ju.:

Ley es ésa, ¿hay cosa igual?
Lo mismo tiene el derecho,
porque dice que le ha hecho
quien da la causa del daño.161

Ro.:

Siendo así, no es claro engaño
pasar su inocente pecho?
Que si yo la causa di
razón es matarme a mí.

(p. 453b)

El razonamiento de Rosaura utiliza en primer lugar un argumento en forma de silogismo; a la objeción del Rey, que enuncia la conocida tesis de la justificación divina del poder real, Rosaura cambia de argumento; el Justicia reconoce la legitimidad jurídica de la objeción de Rosaura, y ella entonces puede concluir su razonamiento aplicando la premisa general a su caso particular.

No nos debe extrañar el que Lope ponga en la boca de un personaje salvaje tanta sabiduría dialéctica: en efecto, se trata de una sabiduría que no nace de largos estudios, sino de las rectas intuiciones del «ingenio natural», espoleado por el amor. Aquí también, como ya en Ursón y Valentín, es el amor el gran resorte «civilizador» que guía al personaje salvaje en su camino hacia la recuperación de la identidad perdida.

Cuando, en II, 5, Rosaura describe en un hermoso soneto los efectos del amor en su alma, Felipe admira una habilidad de expresión que contrasta con las señales exteriores («No lo has pintado muy mal. / Tu traje encubre el valor»); Rosaura le contesta entonces: «¿Quién pudiera, si no Amor, / enseñar un animal?» (p. 440b).¹⁶²

También es verdad que, por otro lado, Rosaura es incapaz de entender y de aceptar todo lo que sea convención cultural: recuérdese su rechazo de las enseñanzas de Teodosia acerca de cómo tienen que reglamentarse las relaciones amorosas con las normas del honor. Obviamente, habiendo vivido toda su vida en la selva, Rosaura no sabe qué son Reyes, Reinas y Almirantes (escenas 5 y 6 del III acto); pero lo que más le interesa en las explicaciones de Teodosia al respecto, es que la Reina sirve para dar hijos al Rey. Rosaura inmediatamente comenta:

Paréceme lindo oficio
hacer reyes: ¡por mi vida,
que me dejéis que al Rey pida,
pues es común beneficio,
haga que nazcan de mí
treinta reyes o cuarenta!

(p. 452a)

El impulso a la procreación -que ya Rosaura expresaba en II, 1- cobra aquí matices decididamente cómicos por la exageración y la inoportunidad del deseo, inconscientemente incestuoso, de la joven salvaje. En realidad, Rosaura obedece a la «fuerza de la sangre» que oscuramente le está diciendo que ella también va a ser reina; pero el llamado de la identidad no opera en ella -mujer y salvaje- despertando el sentimiento del honor (como pasaba por ejemplo con Valentín), sino valiéndose de impulsos más naturales y que se consideran por lo visto propios de la mujer.

Volvemos a comprobar esta «naturalidad» de Rosaura en su estrategia discursiva: hemos visto lo impecable de su lógica intuitiva, lo ajustado de sus argumentaciones bien construidas, pero también hay que notar que su elocutio -aunque rica en figuras «de palabra» (sobre todo figuras de la repetición como anáfora y poliptoton), y «de pensamiento» (sobre todo antítesis)- carece en absoluto de tropos. Y son los tropos, sobre todo la metáfora, los que caracterizan un nivel expresivo más culto y elevado, como ya habíamos advertido en Ursón y Valentín. Basten, como ejemplo y comparación, las dos cuartetas del soneto que Teodosia pronuncia en la escena 9 del primer acto:

Asperísimas sierras, que en altura
sois Ícaros del Sol, pues a su llama
ambiciosa la tierra os encarama
para que deis asalto a su hermosura.
Las blancas alas de la nieve pura
derrite, y como plumas las derrama
en este prado, a sus arroyos cama
y en aquella laguna sepultura.

(p. 429a)

La capacidad de construcción metafórica compleja que estos versos ponen de manifiesto,¹⁶³ es en realidad un unicum en la comedia, ya que no sólo la salvaje Rosaura o los campesinos, sino también el Rey y Faustina, Lauro y Felipe, y la misma Teodosia, mantienen en general sus discursos en un nivel retóricamente más sencillo. No puede decirse lo mismo por lo que hace a la competencia mitológica, ya que todos los personajes que pertenecen al sector estamental más elevado hacen gala aquí y allá de sus conocimientos al respecto, y hasta los villanos Llorente (en I, 8) y Silvana (en II, 8) muestran su conocimiento del mito de Acteón y Diana y de Apolo y Dafne, respectivamente; la sola que nunca alude a nombres mitológicos es precisamente Rosaura, cuyo sistema de referencias es únicamente -como hemos venido viendo- el mundo de la naturaleza, y no el mundo de la cultura.

II. 4. El hijo de los leones

Pasan diez años, y entre 1620 y 1622 Lope lleva otra vez al escenario una comedia que incluye un salvaje entre los personajes: se trata ahora de un hombre, Leonido, El hijo de los leones del título.

Volvemos a encontrar, en el mismo orden, todas las secuencias que constituyen lo que ya podemos definir el «tema» del salvaje: Leonido, recién nacido, es abandonado en la selva y amamantado por una leona; un anciano ermitaño le sirve de ayo; ya adolescente, el joven salvaje manifiesta impulsos agresivos y al mismo tiempo generosos, mientras el descubrimiento del amor representa una etapa fundamental en su evolución interior; los campesinos, que temen su agresividad, lo denuncian al Rey; el salvaje es llevado a Palacio; después de haber sido condenado por faltar a la autoridad regia, se salva porque se descubre su verdadera identidad.

En El hijo de los leones, el abandono de Leonido en la selva nos lo cuenta a posteriori, en el primer acto, su madre Fenisa. En la misma ocasión, Fenisa nos cuenta también las causas de este abandono: seducida por el príncipe Lisardo, sin esperanzas de casarse con él por la desigualdad social que los separa, para ocultar su deshonor tuvo que dejar a su hijo recién nacido en el bosque. El hecho de que las primeras secuencias del tema no se lleven al escenario, confiere una mayor unidad de tiempo y de acción a la comedia, con respecto a Ursón y Valentín y a El animal de Hungría: ya no hay un intervalo de veinte años entre primero y segundo acto, y la acción se centra toda -a partir del primer acto- en las trayectorias paralelas del salvaje (que va a recuperar su pérdida humanidad y su posición estamental) y de la mujer (que tiene en cambio que restaurar la pérdida de su honor).

En el primer acto, «el hijo de los leones» presenta muchas analogías con el salvaje de Ursón y Valentín. En I, 8 Leonido declara ser «rústico, fiero y espantoso», y confiesa su intolerancia hacia el viejo ermitaño Fileno «que me enseña y corrige, / que me gobierna y rige, / si bien yo me resisto a su consejo»;¹⁶⁴ a continuación, Fileno sale a la escena, y después de contar a Leonido su historia, lo exhorta a moderar sus instintos animales:

No seas león, Leonido;
mira que es justo que seas
hombre humano con los hombres,
ya que con las fieras fiera.

En el segundo acto, Leonido experimenta -como antes lo había experimentado Ursón- el poder de la belleza femenina, que despierta en él sentimientos desconocidos, de admiración y respeto. Pero si en Ursón este despertar no va más allá de un desasosiego momentáneo, que se nos pinta en una sola escena, Leonido, como Rosaura, se enamora de veras, y este amor constituye

uno de los ejes diegéticos de la comedia. En Rosaura, que es mujer, el descubrimiento del amor no supone un choque con sus instintos primarios, antes bien los refuerza (se recordará su tentación de olvidarse de las leyes de honor); Leonido en cambio es hombre, y el amor obra en él un cambio radical, suavizándolo y transformándolo. Este cambio nos lo describe el mismo Leonido con mucho detenimiento (II, 13):

Montañas, donde he nacido
y en su aspereza criado,
peñascos, que me habéis dado
los pechos con que he vivido,
leones, que de Leonido
el nombre también me distes,
ya no soy aquel que vistes;
otro vengo del que fui;
que ya no hay señal en mí
del alma que me pusistes.
Los consejos de Fileno
y los libros que me dio
[...]
no han movido a tal blandura
mi condición fiera y dura,
imposible de mover,
como de aquella mujer
la soberana hermosura.
[...]
¡Notable cosa es amor!
Muchas he visto y leído
del gran poder que ha tenido;
mas ésta agora es mayor,
porque mover mi rigor
a lágrimas y blandura
la ha dado la investidura
del mayor rey de los reyes,
pues yo no sujeto a leyes,
lo estoy a tanta hermosura

(p. 227b)

Pero -y he aquí un motivo nuevo con respecto a Ursón y Valentín y El animal de Hungría- la mujer de la que Leonido se enamora es nada menos que su misma madre. Por un juego de coincidencias (nada gratuitas, obviamente)¹⁶⁵ el joven salvaje encuentra a Fenisa, en los límites entre el bosque y la aldea, porque ésta se ha retirado al campo con su padre, cambiando identidad y asumiendo el nombre de Laura, para huir de un indeseado casamiento con un pretendiente rico. En la misma aldea Fenisa

vuelve a encontrarse con Lisardo, que ha venido a cazar al «monstruo» y se enamora de ella sin reconocer a su antigua amante. El juego de las coincidencias se cierra al final del segundo acto, cuando Lisardo encuentra a Leonido y en lugar de matarlo -sin duda debido a la «fuerza de la sangre»- renuncia a sus intenciones agresivas y decide en cambio llevarlo consigo a la ciudad para darle una educación cortesana. En esta escena encontramos muchas analogías con la escena del tercer acto de Ursón y Valentín en la que los dos hermanos se encuentran y se juran amistad sin sospechar el vínculo de sangre que los une.¹⁶⁶ Aquí, sin embargo, la escena no acaba con la captura y la sumisión del salvaje, sino con la libre aceptación de la propuesta de Lisardo por parte de un Leonido que casi dicta condiciones a su interlocutor.¹⁶⁷

Lo que Leonido quiere es cambiar estado, hacerse hombre y caballero, para merecer el amor de Laura:¹⁶⁸ pero la trayectoria ascensional que él imagina y quiere para sí se interrumpe, debido a la rivalidad amorosa que lo enfrenta al mismo príncipe Lisardo, su bienhechor, y -sin que ninguno de los dos lo sepa- su padre. El conflicto llega a sus últimas consecuencias en III, 14, cuando Leonido, informado por la mujer amada, pide cuentas a Lisardo de la deuda de honor que tiene con Fenisa. Lisardo responde desdeñosamente, negándose una vez más a casarse con Fenisa, y Leonido entonces empuña la espada para obligarlo a cumplir su palabra.¹⁶⁹ Lisardo llama sus guardias, que acuden y se llevan preso a Leonido: tampoco en esta comedia el salvaje escapa a su destino de cautivo en Palacio, condenado por la autoridad regia.

Vuelve a plantearse en esta escena, en el intercambio dialéctico entre los dos personajes, el relativismo de la noción de «salvaje», cuestión medular que también se agitaba en las dos comedias anteriores:

Lis.:

¡Monstruo! ¡Salvaje! ¿Qué es eso?
¿Para mí empuñas la espada?

Leo.:

No soy salvaje, ni monstruo,
y es la consecuencia clara,
que si tú ofendes un ángel,
íngrato a hermosura tanta,
y yo le estimo y defiendo,
porque he vivido en su casa,
tú eres el monstruo, yo el rey,
pues que tengo mejor alma.

Las palabras de Leonido, en realidad, no hacen sino expresar de manera explícita una comparación entre los dos personajes que se establece de forma implícita a lo largo de toda la comedia, y que justifica ampliamente la inversión de los calificativos de «salvaje» y «monstruo» en menoscabo de Lisardo. Toda la comedia nos muestra al príncipe como amante grosero, impulsivo, despreocupado de las consecuencias de sus actos, y dispuesto a valerse de la fuerza para obtener lo que quiere. Cuando, en I, 3, Fenisa cuenta a Clavela su violación, explica el proceder infame de Lisardo siendo él «rapaz en fin y poderoso» (p. 219). En el tercer acto, pasados veinte años, Lisardo ya no es un muchacho pero su comportamiento es el mismo: vuelve a buscar un tercero para el logro de sus deseos, esta vez en la persona de Leonido, y muestra en sus palabras un claro menosprecio de todas las reglas del amor cortés.¹⁷⁰

Leonido, en cambio, se nos muestra muy diferente en su amor. Aunque salvaje, cuando por primera vez ve a Fenisa, en el bosque, desmayada por el miedo, su admiración excluye cualquier gesto grosero.¹⁷¹ Por lo tanto Fenisa puede asegurar a los campesinos que tratan de socorrerla, que el salvaje no le ha hecho ningún daño, ya que «No pudo / ser un galán más cortés»; lo que los villanos dudan en creer, según la idea que se han formado del «monstruo» (ya conocemos cuán arraigados son sus prejuicios, según nos los pinta Lope).¹⁷² Ya en la ciudad, Leonido no desmiente su cortesía; revela que había esperado casarse con Fenisa,¹⁷³ y cuando sabe la deshonra de su amada, acepta defender su causa ante el príncipe y agradece la revelación porque le ha evitado el deshonor.

La cortesía, el respeto, la gratitud, la obediencia a las leyes del honor -rasgos sobresalientes del comportamiento de Leonido- se proponen claramente como polos positivos de otros tantos binomios cuyos polos negativos se encarnan en el príncipe Lisardo. La inversión del concepto de «monstruo» y de «salvaje», aquí como en Ursón y Valentín y en El animal de Hungría, se realiza por tanto a través de la confrontación entre el salvaje y un personaje cortesano negativo. Aquí, por primera vez, esta confrontación se realiza también a través de un enfrentamiento directo entre los dos personajes. Este conflicto que se patentiza en escena puede leerse de dos modos distintos y -a lo que yo creo- complementarios: por un lado, un conflicto entre padre e hijo, cuyas características edípicas no podrían ser más claras; por otro lado, un conflicto entre dos tipos de figuras filiales muy distintas en su comportamiento, casi, diría, entre el hijo «bueno» y el hijo «malo».

Lisardo, en efecto, es el padre de Leonido, pero su comportamiento no condice con la gravedad de la autoridad paterna ni con la autoridad regia de la que suele hacer mal uso, por lo menos en cuestiones amorosas. No en balde Lope hace que Lisardo no sea rey, sino príncipe; se desdoblan así de manera clara las responsabilidades de Lisardo y las del rey su padre, ignorante de todas las fechorías de su hijo y conocedor sólo de sus habilidades de guerrero,¹⁷⁴ evitando al mismo tiempo el rebajamiento de la

imagen del monarca que hubiera sido inevitable de haber sido Lisardo uno más en la galería de reyes tiranos que nos deparan algunas comedias de Guillén de Castro o de Miguel Sánchez.¹⁷⁵ Hay que recordar al respecto que la figura del rey, en Ursón y Valentín y El animal de Hungría, no iba exenta de manchas, sobre todo por la sospechosa facilidad con la que Clodoveo y Primislao creían las calumnias de los personajes traidores.¹⁷⁶ En el desdoblamiento entre príncipe injusto / rey justo, que se realiza en El hijo de los leones, Lope nos revela entonces un importante reajuste ideológico, especialmente evidente en los últimos diez años de su producción: el abandono de las ambigüedades heterodoxas (por más aparentes y jocosas que fuesen) para ceñirse más estrictamente a la ortodoxia, en la visión de la sociedad y de las relaciones humanas. Esto no impide que Lope siga criticando la corrupción de la ciudad/Corte -que se refleja en el personaje de Lisardo-, ya que se trata de un topos literario cuya raigambre clásica lo libra de sospechas. Dentro de esta crítica tópica, no extraña que la «naturalidad» del salvaje -aquí como en El animal de Hungría- no obste a la recta percepción de los valores esenciales del comportamiento, antes bien la garantice. Una vez más, lo que se pone en entredicho es la pretendida superioridad de la ciudad/Corte, que se tiende a presentar como el centro de todas las maldades. Leonido, hablando de sí mismo, puede decir:

Parto soy de una sierra,
la reina de las fieras me dio el pecho;
mas la sangre que encierra
mi corazón, de mil desdichas hecho,
no admite deslealtades:
que éstas se saben más por las ciudades.

(p. 230b)

No deja de ser significativo, en esta línea de lectura, el que Leonido en su infancia haya sido amamantado por una leona que -como se cuenta I, 9- se había mostrado agradecida a Fileno por haberla liberado él de una trampa.¹⁷⁷

La positividad de los espacios periféricos (monte, campo) frente a la ciudad-Corte es un aserto que enuncian casi todos los personajes: entre ellos Fileno, que -calumniado por cortesanos envidiosos- tuvo que refugiarse en la selva,¹⁷⁸ y Fenisa que -después de haberse también refugiado en el campo- declara «las confusas ciudades / no tienen el descanso que me ofrecen / las mudas soledades» (p. 224c).

La Corte es un lugar de confusión, mientras el campo ofrece descanso y, lo que más importa, seguridad. En la Corte todo es movimiento: se puede subir en un momento a una condición más elevada, pero también se puede sufrir una caída repentina, como lo demuestra por ejemplo la trayectoria de Leonido. Es la «escalera toda de vidrio» de la que hablaba Rosaura al

describir la vida de Palacio a Felipe en *El animal de Hungría*, es la rueda de la Fortuna con su movimiento perverso. Cuanto más baja sea la posición que se ocupa en esta rueda, cuanto más lejano de la Corte sea el espacio que se habita, tanto más seguros se vive. Esto es lo que repiten Fenisa («De corte a monte he venido, / para que segura esté», pp. 226c-227a), y Leonido, perplejo frente a los ofrecimientos de Lisardo:

He leído en unos libros
que hay allá [en la Corte] testigos falsos,
envidias de la virtud,
del ingenio y del buen trato.
Y como aquí [en el monte] estoy seguro,
no quiero ser desdichado
y perder tanto sosiego.

(p. 228a)

A pesar de su sabia desconfianza, Leonido acaba cayendo en la tentación y, siguiendo un camino inverso al que había ensayado Fenisa, deja el monte por la Corte, en busca de un ascenso social que sólo ésta puede proporcionarle. Un amargo desengaño lo espera, antes del final feliz: y Leonido sabe entender perfectamente la lección que se esconde en ese inesperado revés de sus fortunas. Frente a los soldados que deben ejecutar su condena a muerte, Leonido admite haber merecido su pena:

Que pues yo quise salir
de mi verdadero centro,
bien es que a los que tal osan
sirva mi muerte de ejemplo.

(p. 233b)

Las mudanzas de la Fortuna son el castigo de quien se atreve a vivir en la confusión inestable de la ciudad/Corte, como el naufragio es el castigo de quien se atreve a navegar.¹⁷⁹ La única manera de evitar los peligros del mar es... no embarcarse; la única solución para evitar los vaivenes de fortuna es la ausencia de movimiento. Esta lección de inmovilismo nos la repite también la canción que cantan los músicos en la boda de los villanos Flora y Bato (I, 6):

Como la fortuna es rueda,
unos suben y otros bajan,

y los que más se aventajan
saben menos lo que enreda.180
Quien quiere tenerla queda,
no ha de bajar ni subir;
que al cabo de los años mil
vuelven las aguas por do solían ir.

(p. 220b)

La secuencia de las bodas de Flora y Bato no cumple sólo la función de introducir una escena caracterizada por una situación festiva y sazónada por cantos y bailes de sabor popular. Se trata de una escena muy cómica -como lo son en *El hijo de los leones* todas las escenas protagonizadas por villanos-181 que explota, entre otros, el motivo del miedo del campesino recién casado a los cuernos. El miedo de Bato se revelará muy fundado, ya que en II, 4 resulta que Flora ha parido un niño a sólo cuatro meses y medio de la boda. El motivo del villano cornudo y de la incierta genealogía de sus hijos no es por cierto una novedad de *El hijo de los leones*:182 pero lo que en otras comedias era mero motivo cómico suelto, funciona aquí en relación con la historia de la protagonista noble Fenisa, siendo algo así como el anverso cómico de su situación. También Fenisa, en efecto, ha sido deshonrada antes del matrimonio; pero rehúsa firmemente casarse con otro hombre que no sea Lisardo, porque, como dice a su amiga Clavela:

Es atrevida ignorancia
querer segundo marido
la que sin honra se casa;
[...]
y finalmente, Clavela,
mujer que fue deshonrada
pida su remedio al cielo:
que el de la tierra no basta.

(p. 220b)

Y en efecto, la ayuda del cielo se manifiesta en la serie de coincidencias que permiten que al final de la comedia Fenisa reconozca en Leonido a su hijo, y que Lisardo acceda a casarse con ella: como en *Ursón y Valentín*, como en *El animal de Hungría*, la mujer infeliz, que en el primer acto, después de su desgracia, apela a la Providencia, ve restaurado en el tercer acto su honor injustamente perdido, porque, como dice Fenisa (acto

III, escena once), «por ventura los cielos / de mis desdichas se duelen» (pág. 231c).

Por tercera vez, entonces, encontramos una intención ejemplar en la trayectoria del personaje femenino protagonista, típica «heroína-víctima» por su comportamiento. La macrosecuencia temática de la mujer inocente, calumniada o deshonrada, parece ser en Lope un corolario imprescindible de la macrosecuencia protagonizada por el salvaje. En efecto, el salvaje, en las tres comedias examinadas, funciona no sólo en cuanto protagonista de una macrosecuencia diegética, sino también como término de comparación con el «malo» de la situación, es decir con el personaje que ha determinado la desgracia de la mujer protagonista.

Pero, más allá de este parecido estructural, no pueden dejar de notarse las diferencias entre una y otra comedia. Si en Ursón y Valentín la trayectoria de Ursón era bastante desligada de la de los demás personajes, y dotada de menor relieve; si en El animal de Hungría en cambio la trayectoria de Rosaura, paralela a la de Felipe, cobraba mayor relieve con respecto a la de Teodosia; ahora en El hijo de los leones la importancia escénica de las trayectorias de Leonido y de Fenisa está perfectamente balanceada. Hay más que decir: si en Ursón y Valentín y en El animal de Hungría al salvaje se le caracterizaba con algunos rasgos cómicos, éstos ya desaparecen del todo en El hijo de los leones.

La función cómica la vehiculan ahora exclusivamente los personajes villanos, «bajos» por definición frente a un salvaje que en su infancia ha estudiado «divinas y humanas letras» (p. 221c), que lee Píndaro, Homero, Aristóteles y Platón (p. 231b), que conoce y respeta las leyes del honor, que llega a llevar espada, en el tercer acto, como un caballero. No me parece entonces una casualidad el que en esta comedia, por primera vez, se traigan a colación a propósito del salvaje los ejemplos clásicos de héroes que -de niños- habían sido amamantados por animales. Los siete nombres famosos que Fileno recuerda en un arranque de erudición sirven para justificar y ennoblecer el caso de Leonido:

Vi que [la leona] sus pechos le daba,
como de Remo se cuenta,
a quien dio leche una loba,
a Telemonte una cierva,
a Júpiter una cabra,
a Semíramis la reina
de las aves, y a Camila
piadosamente una yegua;
una osa crió a Paris,
de Troya en las verdes selvas,
y una perra al fuerte Ciro,
el mayor rey de los persas.

(p. 221c)

Si el salvaje ahora se nos presenta claramente como un héroe -de la lealtad y del honor-, como un personaje perteneciente por completo a la esfera «alta», «seria» (frente a las ambigüedades que todavía se rastreaban en Ursón y Valentín y en *El animal de Hungría*), no nos extraña la ampliación de la comicidad villana, y la aparición por primera vez en este tipo de comedias de un personaje comparable -en parte al menos- con el gracioso. Para este rol Lope utiliza Faquín, un personaje que en los dos primeros actos había sido nada más que un villano cómico, y que aparece en algunas escenas del tercer acto como el criado y el confidente de Leonido, en compañía de Flora (reproduciéndose así la pareja tópica gracioso-criada).

Depurado de toda comicidad -y, como veremos, capaz de un lenguaje muy elevado- Leonido casi no nos parece ya un salvaje, sino un aprendiz de príncipe cristiano ejemplar en su fidelidad a los valores «naturales».

El co-protagonismo de Leonido y Fenisa se comprueba también en el plano de la organización escénica de la obra. Leonido aparece en diecinueve escenas, Fenisa en veintiuna, que se reducen a diecinueve si sólo se consideran las escenas en las que el personaje pronuncia alguna réplica.

La importancia escénica de ambos es por lo tanto perfectamente equivalente, y mayor que la de los demás personajes: Faquín (aparece en diecisiete escenas pero interviene efectivamente en quince), Lisardo (quince escenas), Perseo (once escenas), Tebandro (siete escenas)...

Otro dato que corrobora la primacía de Leonido y Fenisa sobre los demás personajes, es la cantidad de escenas monologales que el dramaturgo les asigna. Cada uno queda solo en el escenario más de una vez: Fenisa tres veces (II, 2; III, 10 y 12); Leonido cuatro (I, 8; II, 9 y 13; III, 7).¹⁸³

Los monólogos de Fenisa son mucho más cortos que los de Leonido, una media de doce versos frente a una media de cincuenta y tres. En efecto, mientras Fenisa se define como personaje sobre todo a través del diálogo, Leonido se define como personaje sobre todo a través del monólogo. Y no es obviamente una casualidad la simetría en la disposición de estos monólogos (uno en el primer acto, dos en el segundo, uno en el tercero) que marcan las etapas en la evolución interior del personaje. Fenisa -como por lo demás las mujeres calumniadas de las comedias anteriores- no evoluciona, porque ya tiene decidido cómo actuar (o mejor dicho, no actuar) en consideración de su desgracia: sólo espera que le llegue una ayuda del cielo, y sus breves monólogos no son más que comentarios en los momentos de duda o incertidumbre de su trayectoria. La evolución es en cambio el rasgo dominante que caracteriza el personaje de Leonido -como el de los demás salvajes de las comedias estudiadas-: Leonido, como Ursón, expresa esta evolución interior sobre todo a través de monólogos, mientras Rosaura más bien dialoga, preguntando y contestando.¹⁸⁴

De todas formas, los monólogos de Leonido no se parecen mucho, en cuanto a capacidades estilísticas y retóricas, a los de Ursón. Esto condice con el hecho de ser Leonido un salvaje «educado», que ha leído y estudiado libros, y también -quizás- con el hecho de colocarse la comedia en un período de la producción lopesca en que el dramaturgo se inclinaba a una mayor complejidad en el lenguaje poético, hasta tocar extremos fácilmente definibles como cultistas.¹⁸⁵

Veamos por ejemplo algunos trozos del monólogo del primer acto, en el que Leonido debate acerca de su identidad, preguntándose si será hombre o fiera:

Claros, hermosos cielos,
que siempre estáis constantes
en revolver los años presurosos,
los turquesados velos
vestidos de diamantes
mostrando en vuestros polos luminosos:
el ser tan poderosos
la variedad enseña
con que habéis producido
cuanto vive esparcido
desde este valle a la más alta peña
[...]
ya el animal, ya el ave,
que ésta vuela, aquél corre,
con varias pieles y con varias plumas;
ya el mar, que tanta nave,
alta, portátil torre,
sustenta, por tan frágiles espumas;
ya innumerables sumas
de peces plateados;
ya por la verde sierra
tantos arroyos en amenos prados,
donde cuelgan las flores
sus espejos en cintas de colores.
Pero entre tantas cosas,
[...]
criar el hombre ha sido
milagro más hermoso;
si bien no soy ejemplo,
pues cuando me contemplo
así, rústico, fiero y espantoso,
envidio cuantos veo,
y de su imitación tengo deseo.

(p. 221a)

Un somero análisis del monólogo desde un punto de vista retórico revela una cuidada dispositio (exordio, larga descripción, argumentación) y una elocutio muy rica en figuras (anáforas, paralelismos, quiasmos, hipérbatos, enumeraciones) y en tpos, sobre todo metáforas, cuya característica es la de llevar al dominio de lo artificial los sememas metaforizados.

La estructura métrica de las réplicas del joven salvaje -sobre todo sus monólogos- condice con su complejidad retórica: las formas estróficas en las que se expresa Leonido son en general -salvo raras excepciones- formas cultas, difíciles, como la canción (I, 8), la décima espinela (II, 9 y 13), y la lira-sextina (III, 7). Paralelamente, la tradicional redondilla octosilábica, que caracterizaba todas las intervenciones de Ursón, ahora se utiliza la mayoría de las veces para marcar el paso a escenas protagonizadas por los villanos, en el campo, o, en la corte, para subrayar la entrada del criado Faquín.

Sin embargo, una vez más, como ocurría en *El animal de Hungría*, comprobamos que la mayor complejidad métrica y retórica que caracteriza el discurso del salvaje, no anula del todo las diferencias con los demás personajes pertenecientes al mundo de la Corte. Éstas se notan más que nada en la sabiduría mitológica que exhiben sobre todo Lisandro y Tebandro, y en su capacidad de hacer agudas comparaciones entre su situación y la de personajes de la mitología clásica. Véase por ejemplo el discurso de Tebandro en II, 1, exaltando la piedad de Perseo, y deplorando la decisión de Fenisa de no casarse con él:

Cuando me ha quitado el mar
mi honor, hacienda y sosiego,
del agua, como del fuego,
me quiere [Perseo] en hombros sacar:
su casa me quiere dar,
y que tú su esposa seas;
de suerte que tú deseas
ser, Fenisa ingrata, aquí,
fuego y Troya para mí,
y él hijo y piadoso Eneas.

(p. 223b)

Otro ejemplo de comparaciones conceptuosas podría ser el discurso en que Lisandro ensalza su victoria contra Atenas (I, 10), comparándose con Minos, el mítico rey de Creta:186

No fue más digno el que volviendo a Creta
hartó en el laberinto al Minotauro,
dejando a Atenas trágica sujeta,
de las ansias del sol en verde lauro;
que una mujer hermosa y no discreta,
cuya opinión con mi valor restauro,
le dio la puerta, que ganó mi espada
a viva fuerza en púrpura bañada.

(pág. 222a)

Ninguna alusión mitológica encontramos, en cambio, en los discursos de Leonido, que a pesar de haber estudiado, extrae sus argumentos exclusivamente del mundo de la naturaleza y de su experiencia, reforzándose así la verosimilitud de un personaje cuya característica fundamental es la de ser (para bien y para mal, pero sobre todo para bien) un «hombre natural».

II. 5. El tema del salvaje y su relación con otras comedias de Lope

II. 5. 1. Héroe-salvaje y héroe-villano: parecidos y diferencias

Si en el teatro de Lope el personaje del salvaje (entendido como «tipo» del joven que se ha criado en la selva) sólo existe en *Ursón y Valentín*, *El animal de Hungría* y *El hijo de los leones*, también es verdad que estas comedias comparten con muchísimas obras teatrales de Lope (y no sólo de Lope) un núcleo temático básico, el de «las aventuras de la identidad oculta», como lo define Juan Oleza.¹⁸⁷ Entre las muchas y distintas realizaciones concretas de este núcleo generalísimo, sólo presentan una marcada similitud con nuestras comedias las que tratan de las aventuras de un personaje joven que ignora realmente su verdadera identidad, porque se ha criado lejos del ambiente al que su linaje le daba derecho.

En todos los casos que vamos a examinar, el personaje en cuestión se ha criado en el campo, ya no en la selva y junto a las fieras como el salvaje; a veces se cree hijo de algún campesino, otras veces desconoce por completo el secreto de su nacimiento, y entonces a menudo la incertidumbre acerca de su identidad le causa resquemores y desasosiego. El conflicto que pone en marcha la intriga, o contribuye a su desarrollo, surge porque el personaje no acepta las limitaciones que su colocación social le impone, y aspira a más: ya sea por ambición y noble soberbia, ya sea porque el amor lo impulsa a elevarse por encima de su condición humilde.

Los motivos que han condenado al personaje a una condición social impropia de su linaje son distintos, y todos muy frecuentados por la tradición narrativa (y folclórica) occidental. Puede tratarse del destierro de la madre del héroe, debido a una acusación falsa, como en *Los pleitos de Ingalaterra* (1598-1603) y en *La corona de Hungría* (1623); puede deberse a la ilegitimidad de la relación entre los padres del héroe, que los obliga a escapar de la Corte, como en *La mocedad de Roldán* (1599-1603); o que los lleva a abandonar o a no reconocer como tal a su hijo, como en *El hijo Venturoso* (1588-1595), *El caballero de Illescas* (h. 1602), *Los prados de León* (1597-1608), *Las mocedades de Bernardo del Carpio* (1599-1608),¹⁸⁸ *El hijo de Reduán* (antes de 1604), *La aldehuela* (1612-1614),¹⁸⁹ *Ello dirá*

(1613-1615).¹⁹⁰ Otras veces algún malintencionado ha efectuado un trueque entre dos recién nacidos de distinta condición social, como en *El hombre por su palabra* (1612-1615); o bien la culpa se debe a un tirano que quiere quitar el reino a su heredero legítimo, como en *El príncipe inocente* (1590)¹⁹¹ y *Las burlas de amor* (1587-1595), o que tiene miedo a un agüero infausto y ordena el abandono o la muerte del recién nacido: *Lo que está determinado* (1613-1619),¹⁹² *Dios hace reyes* (1617-1621), *Contra valor no hay desdicha* (1620-1635),¹⁹³ *Lo que ha de ser* (1624). Como puede verse, estas comedias se distribuyen a lo largo de un período amplísimo de la producción teatral de Lope, que coincide aproximadamente con el lapso -también muy amplio- en el que se colocan las comedias protagonizadas por el salvaje.

Si prescindimos de la separación inicial del joven héroe con respecto a su ambiente de origen, una de las primeras secuencias que algunas de estas comedias comparten con el tema del salvaje, es la que concierne la reacción impaciente y agresiva del joven protagonista a las reprensiones de su educador (padre o madre o ayo), y en general a quienes lo provocan poniendo a prueba su paciencia. Se trata de un motivo que se repite sobre todo en la primera fase de la producción teatral de Lope: lo encontramos en las primeras diez escenas del primer acto de *El caballero de Illescas*, en el segundo acto de *La mocedad de Roldán* y de *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, en *El hijo de Reduán* (I, 3 a 7; III, 1), en *Los pleitos de Ingalaterra* (II, 1-2).¹⁹⁴

Con más frecuencia, encontramos otro motivo parecido, pero de significación menos ambigua y más ostensiblemente heroica: el de la extraordinaria fuerza del protagonista, que sirve para subrayar su excelencia con respecto al entorno en que vive (motivo por lo demás también presente en las comedias ya citadas). Versos e incluso secuencias enteras se dedican a subrayar este detalle caracterizador. Puede tratarse de la victoria sobre un león o un jabalí que asolan la región habitada por el protagonista; puede tratarse de su extraordinaria habilidad de cazador; puede tratarse de su marcada superioridad en unas pruebas de fuerza con otros jóvenes; puede tratarse, en fin, de la fuerza y valor excepcionales que él demuestra en alguna hazaña de guerra.¹⁹⁵ En la misma dirección funciona la microsecuencia que el dramaturgo inserta en algunas de estas comedias, que ve al protagonista elegido «rey por un día», o jefe de sus coetáneos villanos.¹⁹⁶

En muchas de estas comedias, se utiliza la conocida secuencia -momento clave en la trayectoria del protagonista- que muestra los efectos del amor: suavización de la rusticidad, y, sobre todo, aspiración a cumplir altas empresas para merecer la atención de la amada. Un buen ejemplo son las escenas 18 y 20 del primer acto y 4, 5, y 6 del segundo acto de *El príncipe inocente*: Torcato, mirando a Rosimunda desmayada por el miedo a un león, admira su belleza (nótese el parecido con la situación análoga del segundo acto de *El hijo de los leones*); enseguida decide ir a Corte para seguir a su amada, aun conociendo lo imposible de su deseo, porque amor le infunde confianza en sí mismo y soberbia.¹⁹⁷ En realidad, el amor hacia una mujer aparentemente superior a él en la jerarquía social, es una especie de llamada de la sangre, ya que Torcato es en realidad el heredero de los reinos de Frisia y Dacia: cuando se realiza la anagnórisis, en las

escenas finales de la comedia, Torcato puede contestar muy tranquilo -a quienes le preguntan si sabe quién es- «ya me lo han contado / y de mis pensamientos lo sabía» (p. 75).

La misma función de revelador del verdadero origen del protagonista asume el amor en otras comedias: Venturoso, en *El hijo Venturoso*, ama a Florinda, dama noble, a pesar de ser él un pobre campesino; lo mismo le pasa a Felisardo que, en *El bien nacido encubierto*, se enamora de la infanta de Hungría, y a Leonardo que, en *Lo que ha de ser*, se enamora de Casandra, hija del rey de Atenas; Federico, hijo del hortelano de Palacio, en *El hombre por su palabra*, se enamora de la princesa, y declara que «Amor levanta el valor, / pone estima y muda el ser. / Yo he de ser César o nada».198 También Ciro, en *Contra valor no hay desdicha*, se enamora de la dama noble Filis, a pesar de la diferencia social que los separa, y se queja así, intuyendo ya su verdadera identidad:199

¡Ay cielos! ¿Qué culpa tienen
las almas de que los cuerpos
naciesen humildemente?
El cielo no pudo errar
la infusión del alma.

En todas estas comedias las secuencias del descubrimiento del amor y de sus efectos en el alma del protagonista no tienen la misma amplitud que en las comedias protagonizadas por los salvajes, pero tienen el mismo valor de una «prueba»: en el sentido de que representan un momento de ruptura y de cambio de rumbo en la trayectoria del protagonista, una revelación de los impulsos que se deben a la sangre noble. Además, sirven para poner de relieve un dualismo axiológicamente orientado que ya hemos encontrado en las comedias protagonizadas por un salvaje: la pareja antinómica apariencia/realidad, que se realiza a menudo como contraposición entre «alma» y «vestido».

La serie de los ejemplos más significativos se abre con una declaración de Torcato, al final del primer acto de *El príncipe inocente*: «que a fe que el sayo villano / os muestre, tarde o temprano, / que cubre el alma de un rey» (p. 26). Venturoso, en *El hijo Venturoso*, añade la reivindicación de nobleza de los antecedentes mitológicos, ya que ha sido encontrado recién nacido en la margen de un río:200

Allá en la gentilidad
dioses los ríos llamaron
[...]
Luego, si de dioses hijo
soy, y[a] como dios me ensalzo,
pues aunque polainas calzo,
nobles pensamientos rijo.
¿Remo y Rómulo no fueron

hijos del Tíber, o hallados
entre su orilla, y criados
de una loba que prendieron?
[...]
Fue Ciro arrojado así,
y también pobre pastor.

Gomel, en El hijo de Reduán, hablando de sí mismo declara que «la tosca melena, / el abarca y alquicel, / muy poco al alma condena; / mas la sangre que está en él, / de hidalgos deseos llena».201 En La mocedad de Roldán, el protagonista va incluso más adelante, reivindicando su igualdad sustancial con los más nobles:202

El mejor rey descendió
de un hombre, sin saber cuál:
el bueno o mal natural,
con la virtud se venció.
Y si nací sin nobleza,
por mí mismo soy tan bueno,
que estoy de nobleza lleno
contra mi naturaleza.

Y el protagonista de Las mocedades de Bernardo del Carpio llega hasta decir203

de gran sangre muestra doy;
y pues ni padre ni madre
no puedo conocer hoy,
yo he de ser mi propio padre:
hijo de mis obras soy.

Aunque el dualismo «apariencia/realidad» que sustenta estas declaraciones es básicamente el mismo que sustentaba las comparaciones paradójicas entre el salvaje («monstruo» sólo en apariencia) y el cortesano malo de la situación («monstruo» en realidad), bien se ve que la confianza de estos personajes en su nobleza interior, y en lo justo de sus elevadas aspiraciones, no es en nada análoga a las dudas del salvaje acerca de sí mismo y del mundo que lo rodea.

Si el salvaje y el joven campesino ambicioso no son igualmente conscientes de su valor, su camino de recuperación de la identidad perdida sigue por lo menos las mismas etapas espaciales. El momento clave es obviamente el pasaje del espacio periférico (en este caso, el campo) a la Corte-ciudad. No siempre es el joven protagonista quien toma la iniciativa del cambio de espacio; pero -a diferencia de lo que pasa con el salvaje- la mayoría de las veces la trayectoria del villano-noble, una vez salido del espacio en el que se ha criado, es rectamente ascensional.²⁰⁴

También puede darse, sin embargo, la opción -presente en la macrosecuencia protagonizada por el salvaje- del momento de empeoramiento que precede al mejoramiento final y definitivo. Así, los protagonistas de *El hombre por su palabra*, *Los prados de León* y *El caballero de Illescas*, deberán volver al campo y al estamento social que pensaban haber dejado para siempre, antes de que se reconozcan definitivamente sus orígenes nobles; la misma suerte le toca a Marcela, protagonista femenina de *Ello dirá*, víctima de las injustas sospechas de su esposo; mientras el protagonista de *Las burlas de amor* se ve castigado en sus ansias de escalada social nada menos que con la prisión y la condena a muerte, exactamente el mismo peligro por el que se veían amenazados Ursón y Leonido. Se trata sin duda, en estos casos, de distintas elaboraciones del motivo de la rueda de la Fortuna, que sin embargo -como por otro lado ya podíamos notar en *El hijo de los leones*- también suponen un juicio negativo hacia el ambiente palaciego. Federico y Nuño, Marcela y Ricardo, sufren un empeoramiento de su condición debido -más que al movimiento ciego de la Fortuna- a las habladurías y a las envidias de algunos cortesanos. Otras veces, lo que se lleva a la escena -con implícitas finalidades críticas- son las exageraciones crueles y, al cabo, estúpidas, de un rey tirano que trata de evitar con varios medios (ninguno ortodoxo, y ninguno eficaz) que quien debía heredarlo pudiera reinar: es lo que pasa en *Contra valor no hay desdicha*, *Lo que está determinado*, *Dios hace reyes*.

Paralelamente, la exaltación del «buen retiro» del campo, de la independencia y la libertad que garantizan, y por el contrario la crítica a las insidias de la Corte, son motivos que el dramaturgo pone con frecuencia en la boca de sus protagonistas.²⁰⁵ La repetición de este motivo crítico -ya tópico literario desde la antigüedad clásica- en las comedias de Lope, tiene su razón de ser en el ámbito de una perspectiva ideológica que, lejos de poner seriamente en tela de juicio los valores aristocráticos cuyo centro lógico es la Corte, y cuya cima se encarna en la figura del rey, aspira por el contrario a reforzarlos, eventualmente remozándolos. Es necesario que el joven héroe que va a reinar o a asumir su verdadera identidad noble (porque éste es el destino de todos los personajes de que hemos venido hablando), conozca los peligros del Palacio y sepa evitarlos, conociendo además las ventajas de una vida libre de las pasiones desenfrenadas y mezquinas que se achacan a los cortesanos. La insistencia del dramaturgo en las manifestaciones innatas de nobleza y en el desapego de la vida palaciega típicos de estos personajes, sirve para dibujar un héroe que reúna en sí las mejores características de los dos espacios culturales, campo (en cuanto «vida retirada» y natural) y Corte (en cuanto sede de la nobleza y de la monarquía). El joven de apariencia villana, con su noble ambición, sus hazañas militares, sus

amores elevados, su capacidad de renuncia, y el joven de apariencia salvaje, con sus generosos sentimientos y su indiferencia a las lisonjas cortesanas, son hermanos: no sólo por la articulación de su trayectoria teatral, sino también por la ideología que sus figuras heroicas transmiten. Todos sus comportamientos, en efecto, delatan una generosidad esencial y perfecta, que los opone a la avaricia y a la envidia y a todas las formas de la miedosa cupiditas que se encarnan en los personajes cortesanos negativos.²⁰⁶

Si es necesario subrayar esta función equivalente de los dos tipos de personaje en la construcción ideológica de las comedias, también es necesario reconocer lo que sigue diferenciándolos. Desde un punto de vista narrativo, sin duda queda en pie la distinción -a la que ya he apelado en otros lugares- entre el modelo del héroe buscador (el joven con apariencias de villano) y el modelo del héroe víctima (el joven con apariencias de salvaje). El criterio discriminador no es sólo la intensidad de la búsqueda del protagonista, sino más que nada la calidad de las pruebas que jalonan su trayectoria teatral y existencial. Para el héroe-villano, entre las pruebas encontramos siempre al menos una «hazaña», una demostración de valor, que lo lleva a un final de triunfo; para el héroe-salvaje, la prueba es el momento en el que la nobleza innata somete los instintos y se revela, el momento en el que el protagonista acata silenciosamente la dura ley paterna, en condiciones de inferioridad y sumisión, antes de la revelación final de su identidad.

En realidad, si la trayectoria ascensional de los dos tipos de personajes apunta a la misma meta, es en el punto de partida donde existe un desfase: el héroe-salvaje sale de una condición de semi-animalidad para llegar a ser hombre; el héroe-villano ya es hombre, aunque aparentemente humilde. Del primero, Lope subraya el camino de evolución interior que lo lleva a la humanidad; del segundo, traza un camino que se proyecta hacia lo exterior, y que necesita esa demostración de nobleza y de valor que son las hazañas.

He aquí entonces que la trayectoria teatral del salvaje cobra un valor emblemático universal que falta a la trayectoria del villano: porque la evolución del salvaje refleja en sus pautas el camino del hombre, desde la adolescencia a la edad adulta, desde una edad en la que predominan los impulsos instintivos y la agresividad irracional, a una edad más madura, pasando por la aceptación de las normas y las convenciones civilizadas. Y es precisamente en esta delicada fase de transición y de formación del hombre adulto, cuando resulta imprescindible el momento de sumisión a la instancia paterna. Esto es lo que diferencia el caso de Ursón, Rosaura y Leonido, de los casos sólo aparentemente parecidos de Felipe (en *El animal de Hungría*) o de Ricardo (en *Las burlas de amor*): una condena pronunciada por un rey o una reina que sólo encarnan la instancia monárquica, no tiene el mismo valor simbólico de una condena que se debe a un rey que es al mismo tiempo un padre, y que castiga las intemperancias del adolescente salvaje.

Existe una prueba a contrario de la importancia simbólica de esta situación de inferioridad del salvaje al final de su trayectoria: en todas las comedias que tienen como protagonista un héroe-villano, nunca éste tiene que experimentar una condena dictada por una figura paterna. Esto no

quiere decir que falten situaciones de enfrentamiento entre el joven protagonista y una figura con funciones paternas: pero de ser así (como en *La mocedad de Roldán* o *El hijo de Reduán*), nunca el protagonista tiene que sufrir ningún tipo de sanción, por más que su manera de actuar sea condenable.²⁰⁷ Y, cuando el personaje del anciano con funciones paternas es decididamente negativo, imperfecto (como en el caso de los reyes tiranos de *Lo que está determinado* o *Contra valor no hay desdicha*) el protagonista acaba triunfando en armas contra él.²⁰⁸

También en *Ursón y Valentín*, *El animal de Hungría* y *El hijo de los leones*, la figura paterna padece cierto rebajamiento negativo: juega un papel importante no sólo como padre, sino en el ámbito de los roles filiales como galán, y a menudo se le caracteriza por comportamientos que son el contrario de la ejemplaridad que se requiere de un rey y de un padre. Pero -a pesar de estas imperfecciones- Ursón, Rosaura y Leonido deben someterse a él, porque son todavía más imperfectos en cuanto no han acabado todavía su trayectoria hacia la plena humanidad. En el cuadro del valor emblemático de esta trayectoria, hay que conservar a la figura del padre, cualesquiera sean sus calidades, lo que es más propio de la función paterna: garantizar el respeto de la ley, y asignar castigos y premios a los hijos.

II. 5. 2. Conexiones entre tema y género teatral

Indudablemente, el modelo narrativo sobre el que se construyen las trayectorias teatrales del héroe-villano y el héroe-salvaje es el mismo. El núcleo temático básico -de antigua raigambre novelesca- es el de las aventuras de la identidad oculta e ignorada, que se da a conocer primero sólo con indicios, y ya definitivamente en el final, gracias a la anagnórisis.

Sin embargo, dentro de esta fundamental identidad diegética y temática, no pueden dejar de notarse diferencias de vario tipo. En primer lugar, como ya hemos señalado, en la distinta calidad de las pruebas que jalonan el camino de los dos personajes hacia la recuperación definitiva de su identidad. Así es que, en las comedias con héroes-salvajes, parecen apuntar algunos resortes típicos de la tragedia, como el riesgo trágico que incumbe en las penúltimas secuencias de la trayectoria del salvaje, y la sumisión dolorosa del hijo a la ley dictada por el padre.²⁰⁹

Por otro lado, sobre todo en *Ursón y Valentín* y en *El animal de Hungría*, también hemos podido notar algunos rasgos cómicos en el personaje del salvaje y en las situaciones que éste protagoniza, lo que (entre otras cosas) impide terminantemente que se pueda hablar de tragedia. La misma mezcla de situaciones serias y cómicas afecta a los héroes-villanos protagonistas de algunas comedias de la serie temáticamente homóloga. Existe por lo tanto una diferencia que corta en sentido transversal nuestras dos series: por un lado comedias que presentan una mayor dosis de seriedad, en las que el protagonista no se ve afectado por rasgos cómicos; por otro lado, comedias que presentan una mayor dosis de comicidad generalizada, que afecta también al protagonista. Por un lado, entonces,

comedias serias; por otro, comedias cómicas, según la pauta clasificatoria generalísima que propone Marc Vitse como primera etapa en una tentativa de comprensión de los códigos genéricos que rigen el teatro del Siglo de Oro. Con esto, hemos entrado de lleno en la ardua cuestión de la clasificación tipológica de las obras teatrales: una cuestión con la que hay que enfrentarse si no queremos que el estudio temático se quede en mero afán descriptivo sin transcendencia y sin perspectiva diacrónica. Los estudiosos que ya se han enfrentado con este problema acuden a una amplia gama de criterios para deslindar las fronteras de los géneros. Desde una perspectiva temática, por ejemplo, las aventuras de la identidad oculta constituirían el esquema narrativo básico que -en opinión de Oleza- caracterizaría la «comedia palatina».210 Otros rasgos distintivos de este tipo teatral serían el alejamiento en el espacio y en el tiempo del hic et nunc español; una tonalidad francamente lúdica o frívola o fantástica; y la presencia en escena de personajes que pertenecen a clases sociales muy lejanas entre sí, llegando estas diferencias estamentales a borrarse de una manera u otra en el curso de la intriga.211

Ahora bien, la mayoría de estos rasgos definen también todas nuestras comedias: las tres protagonizadas por un salvaje, y las otras que presentan secuencias temáticamente afines. Me parece difícil, en cambio, reconocer en la totalidad de este corpus la «nature hyperludique» de que habla Vitse como característica definitoria de la comedia palatina, en la que «l'ensemble des dramatis personae participent à la production du rire»;212 o la «misión esencialmente lúdica [...] territorio del juego, de una frivolidad muchas veces artificiosa y otras tantas amoral e, incluso, cínica, o por lo menos poco ortodoxa», que según Oleza son características definitorias de la comedia en general (cuanto y más de la comedia palatina), frente al macrotipo teatral del drama.213 Sin duda, muchas de las comedias que hemos examinado (y que pertenecen todas a las primeras fases de la producción teatral lopesca) encajan perfectamente en estas definiciones: por ejemplo *El príncipe inocente* (que, dicho sea entre paréntesis, recuerda en muchos aspectos *El vergonzoso en palacio*, la comedia de Tirso que más a menudo los estudiosos traen a colación como ejemplo típico de comedia palatina); o *El caballero de Illescas* y *Las burlas de amor*, donde los protagonistas juegan a fingirse nobles, aunque al final se descubre que efectivamente lo son; o *El hijo de Reduán*, comedia en la que todos los personajes se mueven en una atmósfera más bien frívola e inmoral; o *Ello dirá*, con su juego de equívocos que se mantiene constantemente en el filo de la moralidad.

Pero, si prescindimos de estos casos, no me parece que para las demás comedias de las que nos hemos ocupado pueda hablarse de una tonalidad hiperlúdica, o frívola, o cínica, o generalizadamente cómica. Por el contrario, veo en ellas algunas de las características propias, según Oleza, del macrotipo del drama, como la mitificación de la figura del héroe y de sus empresas, y la presencia del motivo de la honra; mientras la intriga amorosa con su estructura de roles galán/dama, aunque importante, se imbrica con otras problemáticas de tono más bien serio y ejemplar, como la demostración programática de la generosidad del joven héroe, y de la cupiditas de sus oponentes cortesanos. Por otro lado, es indudable que, desde el punto de vista de la técnica teatral, todas estas

obras se configuran según el modelo de la comedia: no se trata de un teatro de aparato, sino de un teatro que no requiere grandes recursos espectaculares; y -en cuanto a la construcción textual- la complicación del enredo, con presencia de intrigas secundarias, que caracteriza nuestro corpus, no pertenece al modelo del drama sino al modelo de la comedia.²¹⁴ Volvamos a centrarnos entonces, para matizar y precisar las objeciones que alegaba antes, en las tres comedias protagonizadas por el salvaje, retomando a este fin algunas de las observaciones que ya hemos hecho en nuestro análisis. Es verdad, por ejemplo, que en la macrosecuencia protagonizada por el salvaje se mezclan situaciones de tono trágico o dramático, con situaciones de tono cómico, sobre todo en *Ursón y Valentín* y en *El animal de Hungría*. Estaríamos por lo tanto frente a esa «generalización de la comicidad» (es decir, una comicidad extendida a personajes cuya función específica no es la de ser portavoces de lo cómico) de la que habla Vitse. Sin embargo, sea en *Ursón y Valentín*, como en *El animal de Hungría* y también en *El hijo de los leones*, el salvaje no es el protagonista absoluto de la comedia. La macrosecuencia protagonizada por él (así como la macrosecuencia protagonizada por su eventual pendant noble-villano) se inserta en una intriga en la que también cobra mucha importancia la macrosecuencia protagonizada por los padres del salvaje. Tanto es así, que en las dos primeras comedias el salvaje sólo aparece, en toda su potencialidad dramática, a partir del segundo acto.²¹⁵ Ahora bien, la macrosecuencia protagonizada por los adultos presenta, en *Ursón y Valentín*, acusados caracteres trágicos: la crueldad del poder injusto (motivo muy frecuentado por los trágicos valencianos; pero aquí el tirano no es el rey sino su gobernador); una búsqueda evidente de efectos de compasión en la construcción retórica de las réplicas; las peripecias de la víctima; la venganza que se cumple con la muerte del traidor. Ya en *El animal de Hungría* asistimos a una atenuación de las componentes trágicas: el crimen del personaje traidor ya no se lleva a la escena sino que se cuenta a posteriori, mientras cobran mucha importancia las escenas cómicas en ámbito pastoril; paralelamente, la macrosecuencia protagonizada por los jóvenes Rosaura y Felipe cobra mucha más importancia (aunque empieza sólo en el segundo acto) que la macrosecuencia protagonizada por los adultos (Teodosia, Primislao y Faustina); en fin, el castigo para la traidora no es la muerte, sino el retiro en un monasterio. En *El hijo de los leones* los componentes trágicos se han borrado casi del todo, aunque un recuerdo de ellos sin duda pervive en la figura del príncipe Lisardo, violento y tiránico en su amor a Fenisa. Paralelamente, comprobamos la decidida primacía de la intriga amorosa, la organización de los roles de los personajes según el conocido triángulo galán-dama-rival, y por primera vez un esbozo de gracioso. Además, las macrosecuencias protagonizadas por el joven y por los adultos se desarrollan contemporáneamente a partir del primer acto, e implican ambas la explotación de un motivo característico de la «comedia palatina», es decir el de la desigualdad social en amor. Aun en esta máxima atenuación del tono trágico, sin embargo, *El hijo de los leones* sigue conservando -como ya *Ursón y Valentín* y *El animal de Hungría*- acusados intentos ejemplares. Por tanto, la ampliación progresiva, en el ámbito de las tres obras teatrales, de las dinámicas y secuencias propias del macrotipo de la comedia, no coincide necesariamente

con una generalización del tono cómico, o con una «frivolización» de la obra. Notamos en cambio -mientras aumenta la caracterización cómica de los villanos y se abren paso en la obra los portadores especializados de comicidad- una progresiva y paralela evolución del personaje salvaje hacia una mayor seriedad, una más decidida caracterización heroica. Es lo que notamos en Leonido frente a sus congéneres Ursón y Rosaura, todavía bastante apegados a un comportamiento instintivo, cuyas vacilaciones entre la animalidad y la humanidad podían resultar, en ocasiones, francamente cómicas.

La misma ambigüedad (entre heroísmo y comicidad) es la que se nota en los protagonistas de esas comedias de la primera fase de Lope para las que hemos reconocido una total adecuación a las convenciones genéricas de la «comedia palatina»: El príncipe inocente, Las burlas de amor, El hijo de Reduán, El caballero de Illescas... Pero en todas ellas, a diferencia de las tres comedias protagonizadas por el salvaje, la impostación sobre el macrotipo de la comedia no deja ni el más mínimo lugar a los componentes y las soluciones trágicas, ni a intenciones ejemplares. Por eso, la tiranía del príncipe Alejandro usurpador del reino, en El príncipe inocente, no es castigada sino premiada; por eso el parricidio de Gomel en El hijo de Reduán no da lugar a ningún tipo de expiación; por eso la ficción de una identidad noble con la que los protagonistas engañan a los demás personajes, en Las burlas de amor y El caballero de Illescas, no recibe ningún castigo sino la confirmación final, con lo que resulta haber sido un «engañar con la verdad».

Paralelamente a estas comedias, sin embargo, Lope sigue ensayando otros desarrollos del mismo núcleo temático básico (pérdida y reconquista de la identidad), pero de tono más serio: y algunas comedias que dramatizan este núcleo temático muestran incluso una preferencia por secuencias y dinámicas que más pertenecen a la tradición temática de la tragedia que a la de la comedia palatina: pienso por ejemplo en las arrogancias del tirano dramatizadas en Lo que está determinado, Dios hace reyes, Contra valor no hay desdicha, Lo que ha de ser.

Llegados a este punto, me parece necesario insistir en algo que quizás suene a obviedad. Cualquier intento de clasificación a posteriori del teatro español del Siglo de Oro es -más que una certidumbre- una propuesta operativa, susceptible de matizaciones.²¹⁶ En primer lugar, porque para clasificar hay que generalizar, y considerando la enorme cantidad de obras que constituyen el corpus de referencia de esta operación, nada más fácil que alguna comedia, o algún rasgo definitorio importante, se queden fuera de las casillas de la taxonomía.²¹⁷ En segundo lugar, porque las convenciones genéricas que nosotros podemos rastrear en determinadas obras no surgieron de un golpe en su configuración definitiva; por cierto, el dramaturgo a menudo ensayaba, mezclando secuencias, recursos, motivos, en un afán combinatorio típico del teatro de la época y que obedecía a reglas difícilmente precisables²¹⁸.

Ahora bien, es indudable que muchas obras teatrales del Siglo de Oro (entre las que se colocan sin duda las comedias protagonizadas por el salvaje y las demás de las que hemos hablado en este párrafo) comparten como rasgos definitorios la lejanía en el espacio y/o en el tiempo de la España del XVI-XVII, el núcleo temático de las aventuras de la identidad

oculta, y una diferencia estamental entre los personajes que llega a borrarse o atenuarse en el curso de la intriga. También es indudable que no todas estas comedias comparten rasgos como una tonalidad hiperlúdica, una comicidad generalizada, un cinismo o una irreverencia en los límites de la ortodoxia; sin que por esto sea posible definirlas como dramas o tragedias.

No obstante, no creo que se deba rechazar la definición de «comedia palatina», porque de todas formas nuestras comedias (de ambas series) comparten con este tipo teatral -y sólo con éste- un rasgo definitorio importantísimo: la diferencia de condición social entre los personajes protagonistas, que se transforma en resorte de la intriga y en pretexto para la exploración de fórmulas de reajuste o de definición renovada de las relaciones jerárquicas y generacionales en el ámbito de una sociedad rígidamente estamental. Es éste un rasgo que no encontramos en el tipo teatral más conocido y deslindado entre los que pertenecen al que Vitse llama «le sous-ensemble de la comédie sérieuse»: el de la «comedia palaciega» (o «comedia de fábrica», según las definiciones de Bances Candamo).²¹⁹ Este tipo comparte con la comedia palatina el alejamiento en el tiempo y/o en el espacio del hic et nunc español, pero sus protagonistas presentan una fuerte homogeneidad social, ya que pertenecen todos al estamento de la alta nobleza. También se colocan en un nivel social homogéneo los protagonistas de la comedia urbana (o «de capa y espada», o «comédie domestique», en la definición de Vitse), que actúan sin embargo en un espacio español y en un tiempo contemporáneo. Si la individuación del tipo de la comedia palatina es una ayuda inapreciable a la hora de valorar la adhesión de nuestras comedias a una serie de convenciones genéricas, también es importante reconocer que el criterio de la comicidad no puede ser excluyente a los fines de la clasificación.²²⁰ Vitse, por ejemplo, no lo considera un criterio excluyente a la hora de definir la comedia urbana, que en su opinión puede pertenecer -según el grado y la intensidad de sus componentes cómicos- a la subclase de la comedia seria o a la de la comedia cómica.

Lo mismo podríamos decir entonces de la comedia palatina, considerándola como un tipo teatral que oscila entre un máximo de generalización cómica y un mínimo de comicidad, restringida a portadores especializados cuales el villano bobo y el gracioso, pasando por una amplia gama de combinaciones que prevén -como por ejemplo en el caso de Ursón y Valentín y de El animal de Hungría- una mezcla de elementos trágicos y de elementos cómicos, o -dicho de otra forma- de drama y de comedia. La proporción entre las distintas componentes depende sin duda de la voluntad experimentadora de Lope, pero también de la variable cronológica y, con toda probabilidad, del tipo de público.²²¹

Buen ejemplo de todo esto son precisamente las tres comedias protagonizadas por el salvaje, que -por su homogeneidad temática y estructural, y al mismo tiempo por su escalonamiento temporal- constituyen un corpus ideal para la observación de estos fenómenos de ajuste. El salvaje, protagonista joven de la sección de la intriga más decididamente caracterizada como comedia cómica, cobra cada vez mayor importancia y evoluciona en el tiempo hacia la seriedad y la heroicidad de los protagonistas de las comedias serias (o, en términos de Oleza, de los

dramas); paralelamente, la sección de la intriga protagonizada por los padres (los adultos) evoluciona cada vez más hacia el macrotipo de la comedia. Cambian por lo tanto sea el tema como el código dramático, estructuras variables en el tiempo como todas las convenciones literarias.

III. El salvaje en los dramaturgos de la generación de Lope de Vega

III. 1. El «hombre salvaje»: el modelo temático en el teatro de Guillén de Castro

En el teatro de Guillén de Castro, el personaje del salvaje se encuentra repetidas veces protagonizando una macrosecuencia con caracteres específicos. Por tanto, la presencia del salvaje llega también -como en Lope- a configurarse como tema. Un tema que, en el dramaturgo valenciano, tiene una configuración (teatral y diegética) y una orientación ideológica muy peculiares.

Probablemente, la primera comedia de Guillén de Castro en la que aparecen algunas secuencias del tema es *El nacimiento de Montesinos*, fechable, según Bruerton, entre 1595 y 1602.²²² La comedia, que se inspira en romances del ciclo carolingio, dramatiza en el primer acto la historia de los padres de Montesinos, la Infanta de Francia y su marido el conde Grimaltos, que han sido echados de la Corte por culpa de las falsas acusaciones de Isabela, esposa del Rey, y de su hermano Tomillas. Uno de los hijos de la pareja injustamente acusada crece en Palacio, creyéndose hijo del Rey; el otro, Montesinos, crece junto a sus padres en la selva y, después de aprender su verdadera identidad, va a Palacio para reivindicar el honor de su familia y vengar la traición de Tomillas e Isabela.

La historia de Montesinos (evidentemente la historia de un héroe buscador, que sale victorioso de todas sus andanzas) es materia del tercer acto: para llevar a la escena la trayectoria del joven protagonista, Guillén de Castro utiliza muchos motivos tradicionalmente conectados con el tema del salvaje. En primer lugar, el aspecto: Montesinos viste de pieles (incluso cuando va a Palacio para vengar a sus padres), y suele llevar como arma un «nudoso bastón».²²³ Por esto, todos los personajes, la primera vez que se encuentran con él, lo llaman «salvaje».²²⁴ En segundo lugar, la fuerza extraordinaria, de la que el mismo Montesinos se jacta en apertura del tercer acto.²²⁵

Esta fuerza se manifiesta también contra los hombres, cuando la recta intuición del joven entiende que es necesaria. En III, 3 Montesinos asiste a la agresión que algunos vasallos traidores intentan contra Francelina, nieta del Rey de Francia (y, por lo tanto, prima del joven protagonista), y sale enseguida a defenderla, alejando y asustando a los cortesanos cobardes. Sigue una secuencia que ya conocemos de sobra: el descubrimiento del amor, que obra en el joven protagonista un súbito cambio interior. Admirado por la belleza de Francelina, Montesinos declara: «No [soy] lo que he sido; / un hombre soy que ha nacido / desde que ha que te miré» (p.

442b). Este cambio no implica sin embargo un pasaje de la animalidad a la humanidad, porque nunca en la comedia se había manifestado una duda acerca de la humanidad de Montesinos, como pasa en cambio en las tres comedias de Lope protagonizadas por un salvaje. Aunque rudo y fuerte en exceso, Montesinos no es un ser instintivo, que desconoce las bases de la educación noble. Vive, es verdad, en la selva, pero con sus padres, y ellos le enseñan todo lo que debe saber un perfecto caballero, y en primer lugar las leyes del honor.

Secuencias típicas del tema del salvaje aparecen también en *El Conde Alarcos*, comedia fechable, según Bruerton, en los años entre 1600 y 1602.²²⁶ En su reelaboración del famoso romance, Guillén de Castro construye un final feliz a la trágica historia del conde Alarcos, obligado por el rey a matar a su mujer para poder casarse con la Infanta. En la comedia de Guillén, la condesa se salva milagrosamente,²²⁷ y se queda a vivir escondida en la selva, como salvaje, en compañía de uno de sus hijos, Carlos. La otra hija, Elena, se ha refugiado en cambio en una aldea, y vive como campesina: en III, 3 se encuentra con la madre, cuya apariencia salvaje la asusta; pocas escenas más adelante se encuentra con el hermano, que enseguida se siente atraído por su belleza, y entabla con ella un diálogo sobre el amor. El amor entre el salvaje y la villana -prueba, entre otras cosas, de la fuerza de la sangre- no se desarrolla por cierto hasta el incesto, ya por la edad muy joven de Carlos, ya porque la anagnórisis final llega a tiempo para transformarlo en amor fraterno. Para dar forma a este apéndice novelesco de la historia del Conde Alarcos, Guillén utiliza dos temas ya conocidos. El primero, es el del personaje que se vuelve salvaje a causa de algún grave trauma que le ha desposeído de su ser originario: la condesa desdichada sufre -como la Elvira de *El príncipe despeñado* o la Teodosia de *El animal de Hungría* de Lope- por los crímenes de un poder tiránico e injusto, que la obliga a alejarse de la Corte y a abandonar su identidad. El segundo, es el del joven que crece en estado salvaje: hay que decir, sin embargo, que el Carlos de *El conde Alarcos* -como ya el Montesinos de *El nacimiento de Montesinos*- no se parece en mucho al Ursón o al Leonido de las comedias de Lope de Vega. Exceptuado el vestido y la apariencia, Carlos es todo un aprendiz de noble: la madre se preocupa de enseñarle el abecé de la nobleza, y el amor se encarga de completar la obra, despertando al niño para las sutilezas y gentilezas del sentimiento. Además, Carlos (así como Elena, su «doble» aldeano), no es -ni mucho menos- el protagonista de la comedia: su historia y la de Elena constituyen más bien una intriga secundaria, que inserta algunos caracteres propios de la comedia palatina en la intriga principal, de tono más bien trágico, centrada en la historia del Conde, de la Condesa, y de la Infanta traidora.

Lo mismo puede decirse para la historia de Driante y Arminda en el tercer acto de *Progne y Filomena*, escrita probablemente entre 1608 y 1612.²²⁸ También en esta comedia, Guillén inventa un final feliz a la tragedia de *Progne y Filomena*, tal como la contaba el mito griego: Tereo y Progne acaban por reconciliarse, mientras Filomena -que ha conservado su honor y la capacidad de hablar, a pesar de haberle cortado Tereo la lengua- vuelve a encontrarse con su amado Teosindo; la hija de Tereo y Progne, Arminda, se casa con Driante, hijo de Filomena y Teosindo. El amor entre los dos

jóvenes -que posibilita la reconciliación entre sus respectivos padres- se desarrolla todo en el tercer acto, y aparece con mucha claridad como un apéndice (una especie de pequeña comedia palatina en pocas escenas) a la tragedia que se desarrollaba en los dos primeros actos y que parecía concluirse, al final del segundo acto, con un tiranicidio. El esquema de esta mini-comedia es el mismo que ya encontramos en *El Conde Alarcos*: Driante, salvaje, encuentra en la selva a Arminda, aparentemente hija de unos villanos, y los dos se enamoran. Esta vez, los rasgos salvajes que caracterizan a Driante son mucho más pronunciados: aparte los ya tópicos vestido de pieles y bastón, el joven es extraordinariamente fuerte y salvaje incluso en el carácter, según lo describe su madre:²²⁹

Imita en la condición
destos montes la aspereza,
al gamo en la ligereza
y en la braveza al león.
[...]
No hay fieras de cuantas son
a quien no mate o no venza,
pues con la daga comienza
y acaba con el bastón.

Driante, además, habiéndose criado al lado de una madre muda, no ha aprendido a hablar. Por lo tanto, en su primer encuentro con Arminda, es ella quien traduce -para el espectador- la mímica de Driante, que expresa la admiración y el respeto hacia la belleza femenina.²³⁰ La introducción del motivo del salvaje mudo es una absoluta novedad y -a lo que parece- una invención original de Guillén de Castro, que responde a exigencias de verosimilitud y al mismo tiempo de efectismo teatral (a los versos citados sigue un largo diálogo en eco, en el que Driante repite las últimas palabras de Arminda). La incapacidad de hablar no quiere decir por lo demás que Driante no sepa manejar las armas: cuando un grupo de soldados quiere molestar a Arminda, Driante interviene y los aleja a golpes de bastón, lo que le vale la admiración y la gratitud de la mujer. Pasa un año (mientras tanto los espectadores asisten a algunas escenas ambientadas en la ciudad, que dramatizan la guerra entre Tereo por un lado, Progne y Teosindo por otro): Driante ha aprendido a hablar con la ayuda de Arminda, y ya no queda en sus palabras ningún rasgo de la torpeza inicial. Es el amor, una vez más, el gran maestro que enseña al joven una complejidad retórica antes inimaginable:

Dr.:

Y eran en tus ojos mil
las lenguas; desgracia fuera

si este extremo no me hiciera
del más rudo el más sutil.
¿Dices que el aire en la boca
forma la voz?

Ar.:

Y es así.

Dr.:

Yo, quedando al verte a ti
el alma abrasada y loca,
con aquel desasosiego
que te oí, no la formé
con aire solo, que fue
aire convertido en fuego.
Y como creció en mí amor
y te hablaba siempre así,
tanto más presto aprendí
cuanto es la causa mayor.
Y así, al decir lo que siento,
pues el fuego que en mí labras
forma todas mis palabras,
no dirás que son de viento.

(p. 158a)

Juegos de palabras, antítesis, silogismos: justamente Arminda contesta a esta demostración de sabiduría retórica y de galanteo amoroso «tanto supiste aprender / que ya puedes enseñar». Hay que subrayar que la transformación del salvaje se nos muestra exclusivamente en este aspecto lingüístico, y sin mayores transiciones (se concentra toda en dos escenas); de Driante -como ya de Carlos y de Montesinos- el dramaturgo no nos muestra los cambios en el carácter, las dudas acerca de su identidad, y los rasgos instintivos que caracterizan el salvaje lopesco. La última actuación significativa de Driante en escena debe demostrar juntamente los sentimientos honrados que lo animan y la fuerza de la sangre, poniendo las premisas para la anagnórisis: Driante, llevado por la piedad y la caballerosidad, defiende a Teosindo que se ha retirado en el monte perseguido por sus enemigos (mientras, paralelamente, Arminda

defiende a Tereo); después, reacciona violentamente al ver al mismo Teosindo junto con su madre Filomena. Para evitar un desafío entre padre e hijo, ésta tiene entonces que romper su voto de silencio y revelar a los dos su parentesco. La reacción de Driante nos recuerda reacciones parecidas de Valentín (en Ursón y Valentín) y de Leonido (en El hijo de los leones): por lo demás no es infrecuente en el teatro de la época (y hemos visto otros ejemplos en el teatro de Lope) la secuencia que ve al joven de orígenes inciertos defender su honor y el honor de su madre, enfrentándose por esto con un hombre que puede ser su padre o su abuelo. Tampoco es una novedad el recurso dramático que consiste en desdoblar el personaje del joven que crece lejos de su ambiente originario en dos figuras: el «salvaje», y su doble «villano», que puede ser su hermano/a o su pareja amorosa. El ejemplo lo dio por cierto Lope con su Ursón y Valentín, volviendo a utilizar el recurso (con matices distintos) en El animal de Hungría; pero el mismo Guillén lo aprovecha en fecha temprana con El conde Alarcos, volviendo a utilizarlo en Progne y Filomena, cuya fecha probable es además la misma que Morley y Bruerton proponen para El animal de Hungría de Lope. La distribución de los papeles según el sexo, en los personajes jóvenes, se invierte en la comedia de Guillén con respecto a la de Lope: en Progne y Filomena, el salvaje es un joven, en El animal de Hungría, una mujer. También hay que subrayar una notable diferencia por lo que hace a la posición de fuerza de los personajes jóvenes y adultos en el final de la comedia. En El animal de Hungría, Felipe y Rosaura van a Palacio en situación de inferioridad, presos, amenazados por la condena del rey; en Progne y Filomena, son los personajes de Palacio (Tereo, Teosindo, Progne) que se refugian en la selva en condiciones difíciles, perseguidos, amenazados por la muerte. Los personajes jóvenes (en este sentido el papel de Driante es exactamente análogo al de Arminda) juegan para con ellos una función activa, ayudándolos y salvándolos del peligro. Ya no son los hijos quienes deben a los padres la liberación y la gracia, sino los padres los que deben a los hijos la vida.

Esta función activa es lo que diferencia al salvaje de Guillén del salvaje lopesco, y lo que por otro lado hace difícil diferenciar, en el teatro del valenciano, entre las distintas realizaciones del personaje del joven que ha crecido lejos de su ambiente de origen. No hay, como en el teatro de Lope, un joven héroe buscador, que se ha criado entre villanos ignorando su identidad y aspirando a ser más, y por otro lado un joven héroe víctima, que se ha criado en la selva. En el teatro de Guillén de Castro todos los jóvenes (varones) que se han criado lejos de la Corte, no importa si en la selva o en el campo, comparten las mismas características y protagonizan idénticas secuencias: crecimiento en la selva debido a la persecución de la que han sido víctimas sus padres, cambio interior debido al amor, superación de pruebas de valor cuya premisa es la fuerza extraordinaria, triunfo final.

Por lo tanto, no es nada extraño que las secuencias características que ya hemos señalado en El nacimiento de Montesinos, El conde Alarcos y Progne y Filomena, se encuentren también en una comedia, como El amor constante (¿1596-1599?), cuyo protagonista no es en absoluto un salvaje, sino un joven que se ha criado entre los campesinos.²³¹ Leonido -hijo de Nísida,

dama de Corte, y de Celauro, hermano del rey- ha sido criado por un pastor, porque el rey, enamorado de Nísida, persigue a sus padres, hasta llegar a matarlos cuando se da cuenta de que nunca llegará a lograr sus pretensiones. Leonido, al descubrir su verdadera identidad, vengará a sus padres matando al rey tirano, y será a su vez rey, por su casamiento con la Infanta.

También en esta obra una intriga trágica (la historia de los padres de Leonido y del castigo del rey tirano) se enlaza con una intriga de comedia (la historia de Leonido), que sirve para dar un final feliz a la pieza.²³² El núcleo de esta segunda intriga está en el descubrimiento del amor que Leonido experimenta cuando encuentra a Leonora, la hija del rey tirano. Contemporáneamente, como ya Montesinos y Driante, Leonido manifiesta un valor y una fuerza excepcionales, que revelan sus calidades: ofendido por los cortesanos que acompañan a la Infanta en la caza, Leonido sabe reaccionar victoriosamente; después, cuando aparece en escena un león, sólo Leonido sabe defender a la Infanta matando la fiera, mientras todos los cortesanos se han escapado por el miedo.²³³ Así, mientras Leonora queda prendada por el valor del joven, éste puede declarar que el amor ha obrado el milagro: «ya en otro ser me conviertes».²³⁴ Secuencias muy parecidas son las que se encuentran en *El caballero bobo* (fecha probable: 1595-1605), para caracterizar la historia del protagonista Anteo. Éste es hijo de un noble, pero se ha retirado voluntariamente a vivir en el campo porque rechaza el amor de las mujeres y quiere evitar cualquier tentación, viviendo en total libertad. En la descripción que su padre hace de él, se mezclan las definiciones y las características del «salvaje» con las del «villano»:²³⁵

[...] ha nacido
tan rústico, que al miralle,
verás un hombre en el talle
y un salvaje en el vestido.
Su simple naturaleza
desde niño le inclinó
al monte, de quien tomó
la condición y aspereza.
Es salvaje el triste dél,
y quien es no considera;
pedazos hace una fiera
y vístese de su piel.
Y no hay ponerle en razón
que deje el rústico trato;
es de Hércules un retrato,
y en las fuerzas un Sansón.
Y así vive en esta aldea
y como a cosa perdida
le dejo hacer una vida
que espantara a quien le vea.
Por los montes y los llanos
es tan ligero y gallardo,
que alcanza por pies un pardo

y abre un león con sus manos.
Es en fuerza otro Sansón
tan fuerte, valiente y fiero,
que arranca un árbol entero
y le sirve de bastón.
Pero en lo que es policía
tan tosco y grosero es,
que ni sabe ser cortés
ni admite la cortesía.

Entre «villano» y «salvaje» no hay contradicción, como demuestran las palabras de la Infanta Aurora («Sólo el vestido y el traje / es de villano y salvaje», p. 57a). Frente a Aurora, Anteo siente desvanecerse sus convicciones misóginas, y -una vez más- asistimos a un cambio radical en el personaje, propiciado por el encuentro con la mujer.²³⁶ Al descubrimiento del amor, sigue inmediatamente, como en el caso de Montesinos, Driante y Leonido, la «prueba de valor»: Anteo lucha victoriosamente contra cuatro soldados que querían capturarlo, cautivando en el acto el corazón de Aurora. Lo que sigue, ya no tiene ninguna relación con el tema del salvaje: la comedia desarrolla una intriga palaciega de mucho enredo, centrada en un conflicto de amor y honra entre personajes nobles, en la que Anteo y Aurora juegan su papel de galán y dama co-protagonistas. No falta tampoco en esta comedia uno de los motivos típicos de la tragedia (la ofensa de un príncipe con ribetes de tirano al vasallo honrado), como secuencia que contribuye a poner en marcha la intriga: pero aquí el dramaturgo no desarrolla las implicaciones trágicas, optando por la dilución del motivo de la honra y del enfrentamiento con el poder injusto en una dinámica de amores y equívocos típica de la comedia. A la luz de lo dicho, me parece que se puede llegar a la conclusión de la inexistencia en el teatro de Guillén de Castro de cualquier distinción entre macrosecuencia protagonizada por un héroe-salvaje o por un héroe-villano, como la que podía rastrearse en el teatro de Lope. Las mismas secuencias-clave, los mismos motivos caracterizan a ambos personajes, dando vida a un modelo temático homogéneo cuya articulación fundamental podría resumirse como sigue: crecimiento en un espacio periférico aislado de la Corte (debido la mayoría de las veces a las injusticias de un poder tiránico), manifestaciones de fuerza, descubrimiento del amor y pruebas de valor, consecución final de los objetivos del personaje. Se trata de un modelo algo distinto y menos complejo del que propone Lope en sus comedias protagonizadas por un salvaje, y que se parece más al modelo según el cual Lope construye las macrosecuencias protagonizadas por un héroe-villano. Con respecto a la macrosecuencia lopesca protagonizada por el salvaje, faltan en las comedias de Guillén todas las dinámicas conflictivas: la agresividad del salvaje y su oscilación entre animalidad y humanidad, el conflicto entre el salvaje y su educador, el duro enfrentamiento entre el salvaje y los hombres, especialmente los

campesinos (éstos, en las comedias de Guillén, nunca manifiestan miedo cómico o crueles prejuicios, y revisten invariablemente la función de auxiliares de los protagonistas). Además, el salvaje-villano de Guillén siempre aparece caracterizado por una positividad sin sombras: nunca presenta comportamientos agresivos, o torpe o cómicamente instintivos, como Ursón y Rosaura, los dos salvajes lopescos contemporáneos a las comedias de Guillén que hemos examinado.

Quizás esto se deba a la mayor importancia que cobra el sector «trágico» de la intriga, en estas obras de Guillén de Castro (exceptuado *El caballero bobo*), con respecto a las comedias de Lope: el tono dominante de la tragedia (que no admite ambigüedades, ni esos resortes de comicidad que pueden ser irreverentes) repercutiría incluso en el sector de la obra que más se caracteriza como comedia. No sólo el modelo temático, por tanto, sino también la fórmula teatral, se diferencian en aspectos importantes de la propuesta de Lope tal como se desprende de Ursón y Valentín, *El animal de Hungría* y *El hijo de los leones*.

III. 2. La configuración del tema del salvaje en *El nieto de su padre*, comedia atribuida a Guillén de Castro

Examinando las comedias que han sido objeto del párrafo anterior, destaca cierta estabilidad en el tratamiento que Guillén da al personaje del salvaje-villano, a lo largo del período que va desde finales del siglo XVI hasta más o menos 1608. Después, el dramaturgo abandona el personaje, a menos que no queramos considerar significativa la breve aparición de un «salvaje» (en realidad Cesarino, cortesano caído en desgracia) en el III acto de *Los enemigos hermanos* (¿1615-1620?).²³⁷ La misma tipología de salvaje (el vestido de pieles como emblema de una situación anímica turbada por una desgracia) se encontraba ya, también muy fugazmente, al comienzo del III acto de *El Conde Dirlos* (1605-1608):²³⁸ el conde, habiendo recibido la falsa nueva de la muerte de su amada, «vase... muy furioso, corriendo por entre los montes», y poco después «sale... vestido de salvaje, con barba larga y bastón».²³⁹ Por lo demás, se trata de una transformación momentánea, sólo subrayada por las acotaciones, que no tiene consecuencias en la actuación escénica sucesiva del conde.

Al cabo de más de diez años, aproximadamente, sale en cambio una comedia, titulada *El nieto de su padre*, que vuelve a llevar a las tablas el personaje del salvaje, y esta vez con todos los caracteres del protagonista. En la única edición impresa que nos ha quedado (*Nuevo teatro de comedias de diferentes autores*, Madrid, 1658) la comedia se atribuye a Guillén de Castro, y -a pesar de las dudas que han sido expresadas acerca de la efectiva autoría del dramaturgo valenciano- creo que no faltan los elementos (temáticos y estilísticos) para concluir en favor de la paternidad guilleniana de *El nieto de su padre*.²⁴⁰

Como en las comedias de Guillén de Castro que ya hemos analizado, también en *El nieto de su padre* se funden dos macrosecuencias de tipo distinto. Una, de raigambre evidentemente trágica, pero que aparece ahora más cercana al modelo tipológico de la comedia palaciega,²⁴¹ en la que algunos

vasallos ambiciosos se rebelan a un rey injusto y tirano, Boemundo; otra que se centra en cambio en la trayectoria evolutiva de un joven salvaje, llamado Avido. Avido se cría en la selva debido, una vez más, a los crímenes del poder injusto: el joven salvaje es hijo de Boemundo y de la hija de éste, Teosinda, y ha sido abandonado en la selva donde lo ha amamantado una cierva. Una vez más, el momento clave en la trayectoria de Avido es el descubrimiento del amor: primero el amor pasional hacia la joven Armesinda, luego un amor más tranquilo (así se lo dicta su capacidad de entender correctamente la voz de la sangre) hacia Teosinda, que vive escondida en la misma selva donde se ha criado Avido. El elemento amoroso funciona también en el primer sector de la intriga, pero como una expresión más de la lucha por el poder que se ha abierto entre los dos vasallos rebeldes Ataúlfo y Alarico, que pretenden respectivamente el amor de Armesinda y Teosinda, para legitimarse en sus pretensiones al reino. En el segundo sector de la intriga, en cambio, funciona como revelador, para Avido, del amplio mundo de los sentimientos, y pone en marcha su actuación en el ámbito de la lucha por el poder: por amor de Armesinda, que sólo quiere casarse con quien va a ser rey, Avido también participa en la guerra contra Boemundo.

Existen sin embargo amplias secuencias, en el sector de la intriga protagonizado por Avido, que no tienen nada que ver con la dinámica amorosa, sino que más bien nos muestran, primero, la ignorancia del joven salvaje, luego, su sabiduría y su perfección moral. Interlocutores preferentes del salvaje en estas secuencias son los villanos: a un momento inicial de miedo y desconfianza (parecido en esto a tantas secuencias que encontramos en las comedias de Lope protagonizadas por el salvaje) sigue una actitud de diálogo y de respeto, que lleva a los villanos hasta a elegir a Avido como su rey. Como en las demás comedias de Guillén de Castro, por lo tanto, entre el salvaje y el mundo de los villanos no se abre el conflicto irreductible que dibuja en cambio Lope.

Por lo demás, en la comedia no queda margen de duda acerca de los caracteres salvajes de Avido, sobre todo en el primer acto. Aparte el ya tópico «vestido de pieles» que le atribuye la acotación a su primera salida²⁴², y el «nudoso bastón» con el que aparece en muchas escenas, Avido se nos muestra en el primer acto totalmente ignorante de muchas e importantes realidades de la vida humana, e incierto en su capacidad expresiva (aunque en realidad esta incertidumbre que él mismo denuncia,²⁴³ no se comprueba en lo bien trabado de sus réplicas).

Esta ignorancia inicial de Avido da lugar a una escena muy cómica, en la que los interlocutores del joven son dos «pastores rústicos», como reza la acotación. Desconociendo los múltiples registros del lenguaje, y especialmente las fórmulas de cortesía, Avido no sabe cómo se pide de comer: ve a dos pastores que se insultan y desafían burlescamente antes de beber y comer, y cree que para conseguir un bocado hay que repetir sus mismas palabras agresivas, lo que hace con gran espanto de los dos rústicos. Cuando se aclara el equívoco, los pastores se tranquilizan y empiezan a hablar con el joven: cuando, como al descuido, nombran a la mujer, Avido revela que no sabe de qué se trata. La explicación de los villanos, que con su malicia eligen los aspectos más groseros y sensuales de la relación entre los sexos, desencadena la curiosidad de Avido. Los

pastores le dicen que «es la mujer al compás / del hombre formada en sueños / diferentes; tiene menos / unas cosas y otras más» (p. 205a), y Avido obviamente quiere saber qué es lo que tiene menos («baldías / barbas, y otras niñerías / de buen gusto y de mal nombre», ibi.) y qué más; los pastores le dicen que el hombre y la mujer tienen que juntarse para ser de provecho al mundo, y para que la mujer pueda «herse preñada y parir», y Avido quiere saber cómo se hace preñada la mujer y cómo pare. La escena, de por sí muy divertida por la combinación de la malicia de los villanos y la ignorancia de Avido, se remata con esta deducción desconcertadora del joven salvaje: «¿Así viendo un hombre yo / sin barbas, tratarle puedo / como mujer?». A lo que los campesinos contestan muy escandalizados «Quedo, quedo; / pesia mi vida, eso no...» (p. 205b). Los villanos acaban por escaparse, no por la agresividad de Avido, que no existe, sino por sustraerse a sus preguntas; y entonces aparece en escena Armesinda, para que Avido pueda experimentar de visu qué es la mujer y qué sentimientos desencadena en su pecho. Tampoco Armesinda escapa a las preguntas del joven, ya que éste, turbado por un súbito amor, le describe sus sensaciones para saber de ella cómo podrá llamarlas («¿Qué es esto, qué fuerza tal / tiene en el pecho del hombre?», p. 207b).

Sigue otra escena en la que continúa el aprendizaje del protagonista: aparece Teosinda junto a Alarico, y Avido puede así experimentar la fuerza de la sangre, que lo lleva a inclinarse hacia Teosinda, aunque sin el deseo que caracterizaba su amor por Armesinda. En las manos de Alarico, Avido ve un extraño objeto reluciente que lo atrae, y quiere mirarlo más de cerca y tocarlo: no habiendo visto nunca una espada, se corta en sus filos, que él llama «dientes». El primitivismo ignorante del joven salvaje aquí es cómico sólo a medias: en esta escena, en efecto, lo que el dramaturgo nos está queriendo decir es que la fuerza de la sangre noble suple la falta de conocimientos, permitiendo el interés de Avido hacia el arma noble por antonomasia, aun después de haberse herido con ella .244

Cuando Avido se queda solo con Teosinda, los sentimientos vuelven a ser materia del aprendizaje. Primero, Avido aprende algo que ignoraba del todo: la existencia de los celos como corolario necesario del amor, que se le prueban en el enfado de Armesinda al verlo solo con Teosinda.245

Después, cuando ingenuamente Avido pregunta si no puede un hombre amar a dos mujeres al mismo tiempo («¿no tiene un hombre dos ojos, / dos brazos, y no reparte / en dos manos y en dos pies / del cuerpo cuatro mitades?»), aprende de Armesinda que «tiene sólo un corazón / el que es verdadero amante, / y a una mujer, si le obliga, / solamente debe dalle» (p. 211b). La ingenuidad de Avido es sincera, aunque seguramente habrá despertado la risa en los oyentes, así como la despierta todavía hoy en los lectores: la malicia, sin embargo, está en el receptor, no en el locutor. En efecto, Avido (y de esto el lector o espectador se da inmediatamente cuenta) siente rectamente y percibe sus sentimientos con exactitud: sabe que el amor que experimenta hacia Teosinda es «más cuerdo, / por ser menos palpitante» (p. 211a); reconoce el amor; se siente impulsado al manejo de la espada; intuye oscuramente la existencia de las leyes del honor, cuando se enfada viendo solos a Teosinda y a Alarico. Lo que pasa es que no sabe dar un nombre y una colocación exacta a estos sentimientos, porque le falta la experiencia del código de las relaciones humanas. Lo dice la

misma Teosinda: «Admirable / cosa es ver sin la experiencia / qué poco los hombres saben» (p. 211a).

En realidad, la experiencia a la que puede apelar Avido es de tipo distinto: no ha nacido de la observación del mundo de los hombres, sino de la observación del mundo de la naturaleza. Él mismo lo declara: «...en la tierra y en los cielos / milagros he conocido; / de las aves y animales / me ha mostrado la experiencia / natural y cierta ciencia» (p. 217a). Así, Avido, que en el primer acto se nos aparecía como un primitivo ignorante, en el segundo acto muestra más bien sus calidades de sabio, que puede explicar al pastor Turbo el movimiento de los planetas, el ciclo de las estaciones, la formación de las nubes, y los conocimientos médicos que pueden derivarse de la observación de los animales (II, 7). Frente a este despliegue de sabiduría, el pastor -que al comienzo de la escena quería pegar al salvaje- se queda boquiabierto y lleno de respeto, hasta que se declara amigo del joven y le pregunta su nombre:

Turbo:

Enficionado le estoy;
diga, ¿qué nombre ha tenido?

Avido:

No sé de quién soy habido.

Turbo:

Pues ese nombre le doy;
señor Avido.

(p. 219b)

Antes de ahora, ningún personaje se había dirigido al salvaje llamándolo con un nombre preciso: la imposición del nombre -que coincide con el reconocimiento de su sabiduría- aparece entonces algo así como un bautizo, simbolizando la acogida del joven en el consorcio de los hombres y el reconocimiento de su plena humanidad.

Mientras tanto, Avido mejora también sus capacidades interpretativas en el ámbito de las relaciones humanas y de los sentimientos: reconoce en sí

mismo la existencia de los celos, cuando ve a Armesinda junto con su pretendiente Ataúlfo; sabe que es el honor lo que lo obliga a alejarse de Armesinda, cuando ésta le afea su nacimiento oscuro.²⁴⁶

La ocasión de ser Rey se le depara a Avido inmediatamente después de esta escena: los villanos, cansados de los robos y destrucciones que los bandos de Ataúlfo y Alarico cometen, deciden elegir un rey que los ayude a reaccionar contra los soldados enemigos; y deciden también que el cargo le toca sin duda a Avido, por su valor y su sabiduría. El tercer acto se abre por tanto con la elección del joven como Rey de los villanos, y nos revela un Avido político, rey, hombre, vasallo e hijo ejemplar, que ya no tiene nada de ingenuo y, aún menos, de salvaje. Antes de aceptar la corona, Avido quiere saber si en efecto Boemundo es «Rey tirano» y no «Rey natural, / ni legítimo» (p. 225a). El joven sabe que un vasallo sólo puede destronar legítimamente al rey tirano, es decir, usurpador, y cuando se encuentra con el vencido Boemundo, y aprende de él que es rey legítimo porque «hereda España a veinte y tres reyes» (p. 230a), restituye la corona y lo ayuda a desbaratar a sus enemigos.

Así como conoce los deberes del vasallo leal, Avido conoce también los deberes del monarca, que Boemundo había ignorado. Antes de su elección, el joven declara a sus futuros súbditos cómo piensa reinar: y para explicarles cómo debe ser en su opinión una sociedad jerárquica armoniosa y bien ordenada, se vale del ejemplo tópico de las abejas. No está dispuesto, Avido, a pactar condiciones:

Esto de ellas [las abejas] aprendí;
si os agrada su gobierno,
vuestro Rey seré, seguro
de que os mando y no os ofendo.
Y de no ser esto ansí,
dejadme, y vosotros mismos
os gobernad o os perded,
que esto será lo más cierto;
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,
y por los campos después
y los montes, ir sabiendo
de la gran naturaleza
los más guardados secretos.

(pp. 226b-227a)

En esta conclusión de un larguísimo parlamento (197 versos), Avido muestra otros rasgos ejemplares: no quiere reinar por ambición sino por realizar un ideal de buen gobierno, y -como el sabio estoico- prefiere la soledad y la sencillez de la vida en el campo a una eventual «opulenta mesa», condimentada de angustias. En esto vemos un eco de la desconfianza del sabio hacia la Corte, rasgo tópico que Lope utiliza por ejemplo en *El Animal de Hungría* y *El hijo de los leones*, para poner de relieve la innata sabiduría y la falta de torpe ambición en sus «salvajes». Este rechazo de los aspectos negativos de la civilización urbana y cortesana deriva en los salvajes de Lope de su ser «natural»: una medalla que -sobre todo en las comedias más tempranas- tiene también la otra cara, negativa o cuanto menos «baja», de la agresividad, la impulsividad, la sujeción a los instintos. En cambio, la naturalidad de Avido se nos propone en *El nieto* de su padre como enteramente positiva: todos sus impulsos son rectos e irreprochables, desde su casta inclinación hacia la madre Teosinda, a su afecto y piedad para el padre Boemundo, a su amor por Armesinda, que no le impide renunciar a ella para cumplir con los deberes del honor.

Es notable además el constante apelar de Avido al mundo de la naturaleza como fuente de toda sabiduría, incluso política: si las abejas le proporcionan el ejemplo del buen gobierno, el joven acude después a la unión de los elementos (específicamente agua y tierra) para convencer a los villanos de la necesidad de la unión entre el rey y sus vasallos.²⁴⁷

La naturaleza ofrece al hombre no tanto un modelo, como el modelo: gran libro de Dios, es también el espejo en que el hombre debe mirarse para aprender cómo tiene que vivir, ya solo, ya junto a sus semejantes. La insistencia del dramaturgo en proponernos motivos que refuerzan esta visión de la naturaleza como guía y modelo del hombre nos prueba que éste es uno de los ejes ideológicos de la comedia. Avido declara por ejemplo que «Es de los animales / señor y rey el hombre / y aun ellos con ser brutos / tienen sabias acciones» (p. 218a); o que «un animal, que apenas tiene nombre, / hace tal vez irracional al hombre» (p. 228a). Y Arquelao, el vasallo que ha salvado de la muerte a Teosinda y a su hijo, cuenta a Boemundo, en la penúltima escena de la comedia, cómo toda la naturaleza se mostrara más piadosa que él en querer salvar a toda costa al niño inocente.²⁴⁸

De todos los personajes que forman parte del grupo de los protagonistas nobles, Avido es el único que sabe aprovechar las enseñanzas de la naturaleza, el único que se comporta rectamente. Ataúlfo no vacila en traicionar a su Rey natural por conquistar el amor de Armesinda; Alarico en cambio no quiere a Teosinda sino porque casándose con ella piensa heredar el reino; Armesinda no es ningún ejemplo de lealtad y firmeza amorosa, pues como dice eficazmente Avido «por ser Reina, / quiere a quien debe querer» (p. 231a); Teosinda no es sino una frágil víctima; y Boemundo, en fin, es todo lo contrario del rey perfecto, porque se ha dejado dominar por sus apetitos, y con sus desenfrenos no sólo desencadena una guerra civil, sino que ni siquiera sabe escuchar la voz de la sangre, primero cometiendo incesto con su hija, después condenándola a muerte

junto con su inocente hijo y nieto. En todo, Avido es el exacto contrario de sus tres rivales coprotagonistas masculinos: sabe renunciar al amor por ser vasallo fiel, ama por inclinación y no por ansia de poder o razón de Estado, le interesa el buen gobierno y no la realización de sus ambiciones, que no existen, o de sus deseos, que sabe controlar. Su estatura de personaje ejemplar se confirma por dos alusiones de raigambre clásica y bíblica, que se encuentran en el final del tercer acto. En la octava escena (el número total de escenas por cada acto es muy bajo), Avido se nos aparece «con el rey en hombros», como reza la acotación: el hijo pone a salvo a su padre, como el pío Eneas había salvado del incendio de Troya a su padre Anquises. Al final de la escena diez, la penúltima de la comedia, Boemundo y Arquelaos interrumpen su diálogo porque escuchan ruido de tambores de guerra y -lo que es más insólito como recurso fónico para evocar escenas de batalla- el estallido de una honda, «seña de Avido», como aclara Arquelaos. El joven salvaje, armado sólo de su valor y su pureza, ha vencido a los guerreros nobles y poderosos, pero traidores, como el pastor David venciera al gigante filisteo Goliat.

Esta ejemplaridad insistida y sin manchas de Avido, es lo que caracteriza el nieto de su padre con respecto a las comedias de Lope que también llevan a la escena el personaje del salvaje. El vestido de pieles con el que Avido aparece por primera vez en el primer acto de la comedia, ya no simboliza una animalidad todavía no domada, como en Lope, sino que garantiza la fidelidad del joven héroe al mundo de la naturaleza todavía no corrompida por las pasiones humanas. Por otro lado, hay que subrayarlo, nada más lejos del «buen salvaje» que nuestro personaje teatral: Avido no representa otra cultura, otra visión del mundo en choque con la de los personajes nobles, ni su limitado primitivismo sirve para hacer estallar las contradicciones de la cultura y la civilización cortesana. Todo lo contrario: Avido es la realización perfecta del modelo al que esta misma cultura y civilización noble y cortesana aspira; y su naturalidad es la justificación más alta de este modelo, que se percibe como natural, creado por el mismo Dios que ha creado toda la naturaleza, y no por la falibilidad de los hombres.

No extraña entonces el que Avido no necesite ningún tipo de educación «artificial» para mejorarse y superar los límites de una naturalidad que en Lope todavía era una medalla de dos caras: Avido no debe leer ningún libro, ni aprender griego y latín como el Leonido de El hijo de los leones, ya que su libro es simplemente la naturaleza. Lógicamente, se trata de una naturaleza por así decirlo «depurada»: ¿cómo no recordar, por ejemplo, que Ursón y Rosaura habían aprendido las realidades más elementales del amor entre hombre y mujer observando los animales, mientras Avido, que tanto observa los animales para saber cómo hay que curarse y cómo hay que gobernar, tiene que esperar la torpe explicación de un villano malicioso para vislumbrar qué es la mujer y cuáles pueden ser sus relaciones con el hombre?

Nada hay ya de intrínsecamente cómico, de heterodoxo, de impulsivo y transgresor en Avido: incluso Leonido, el salvaje lopesco que más se le parece, no sabe conciliar de manera tan perfecta amor, honor y deber, y comete -aunque con las mejores intenciones- un acto de lesa majestad y de

lesa paternidad. Por esto no nos extraña el ver que Avido no debe experimentar ningún tipo de humillación antes de recobrar su verdadera identidad y su colocación en la jerarquía social: el modelo narrativo del héroe víctima no funciona en la organización ideológica de esta comedia. Son los nobles cortesanos, traidores al modelo óptimo de nobleza, que salen de la Corte para encontrarse todos en el campo y verse derrotados por Avido; y Avido no va a Corte prisionero o humillado o en condiciones de inferioridad, como pasa con los salvajes de Lope, sino como triunfador, ya seguro de su identidad y de la feliz acogida que sus súbditos le preparan. Como dice él mismo en los últimos versos de la comedia, con gran seguridad: «Toca, y entremos triunfando / en la ciudad que me aguarda». El espacio periférico adquiere entonces un valor enteramente positivo: como en las demás comedias de Guillén de Castro, es allí donde se prepara la renovación de la Corte, es de allí de donde sale el joven héroe victorioso que acabará con los errores del poder tiránico, sustituyendo a una figura paterna culpable e indigna de su misión de gobierno, porque se ha demostrado incapaz de gobernar sus mismas pasiones.

III. 3. Rastros del tema del salvaje en dos comedias de Tirso de Molina:

El Aquiles, Todo es dar en una cosa

La utilización de algunos motivos conectados con el tema del salvaje, para dibujar las fases iniciales de la trayectoria de un héroe protagonista de comedia, es un recurso muy frecuente en el teatro de la época de Lope, como ya hemos observado en el mismo Lope y en Guillén de Castro. También echa mano de algunos de estos motivos Tirso de Molina, en dos comedias cuyas que se centran en una figura de joven héroe, en la fase crucial de su adolescencia. El Aquiles, probablemente la primera en orden cronológico de estas dos obras (compuesta entre 1611 y 1612),²⁴⁹ lleva a la escena la primera parte de la vida del héroe griego, hasta el asedio de Troya; en el final, el dramaturgo nos anuncia una segunda parte, que -de haberse realmente escrito- no nos ha llegado.²⁵⁰ Los motivos que derivan del modelo temático del salvaje se concentran todos en el primer acto de la comedia: aquí se nos muestra a Aquiles, joven fuerte y agresivo, «vestido de pieles», que vive en la selva en pelea constante con su madre Tetis y su ayo el centauro Quirón, que así lo reconviene:

Ya no te pueden sufrir,
Aquiles, estas montañas,
a nadie dejas vivir;
de tus costumbres extrañas
todos procuran huir;
¿qué pastor por ti no está
señalado? ¿Qué pastora,
cuando a su cabaña va,
de ti no se queja y llora,
y mil querellas me da?

(p. 1809b)

Muchos hermanos (sobre todo en el teatro de Lope) tiene este joven desenfrenado en el uso de su fuerza, que se justifica aduciendo la peculiaridad de su crianza:

Tú tienes la culpa de eso;
desde niño me criaste,
Quiron, robusto y travieso;
con leche me alimentaste
de una onza, así profeso
el natural heredado
de la leche que mamé.
Carnes de fieras me has dado
a comer...

(p. 1810a)

Pero toda esta soberbia y altivez no son sino un preludio, para resaltar debidamente la fuerza de los efectos de amor, que saben suavizar y cambiar incluso un carácter como el de Aquiles. Utilizando otra situación ya muy tópica, Tirso nos muestra a Aquiles encontrándose en el bosque con la princesa Deidamia, quien junto con su séquito se dedicaba a los placeres de la caza. El amor obra del mismo modo en Aquiles que en sus hermanos teatrales salvajes, aunque la elocuencia del personaje tirsiano es mucho más rebotante. La transformación es tan profunda, que el recio y agresivo Aquiles, para conquistar el amor de Deidamia, acepta ir a su palacio vestido de mujer,²⁵¹ y sufre todas las humillaciones que le derivan de esta posición falsa: como cuando el novio de Deidamia, celoso, hace irrupción en la sala donde todas las criadas de la princesa (y Aquiles con ellas) están trabajando en sus bordados. El joven héroe tiene que soportar entonces sin reaccionar la vista de la espada desenvainada de su rival, arma viril por excelencia, mientras que él sólo puede manejar la aguja, instrumento femenino que lo humilla, si bien le permite llevar adelante su engaño amoroso.

Sin embargo, traicionero en sus amores o cuanto menos inconstante como muchos héroes de la tradición clásica, Aquiles no resiste largo tiempo en esta posición: no bien logra seducir a Deidamia, cuando las instancias del honor se hacen sentir con mucha más vehemencia en su espíritu. No resulta entonces muy difícil a Ulises provocar su orgullo masculino para que descubra su verdadera identidad y no pueda negarse a participar en la guerra de Troya.

La trayectoria dramática de Aquiles, del estado semisalvaje de su vida en la selva, pasando por su permanencia en el palacio de Deidamia bajo el disfraz mujeril, y llegando al momento en que se hace cargo de sus obligaciones de hombre y de guerrero, ha sido leída como la historia simbólica y ejemplar de una evolución interior. La evolución de una etapa en la que dominan los instintos y el egoísmo, y el amor como «apetito», a una etapa de madurez, en la que priva el honor (sentimiento social por excelencia), y en la que el hombre reconoce sus deberes hacia la comunidad.²⁵² A su vez, por lo que a nuestro tema respecta, esta trayectoria correspondería, en su valor simbólico de evolución del ser humano, a la trayectoria del salvaje como la hemos conocido sobre todo en las comedias de Lope de Vega.²⁵³ El texto de la comedia de Tirso sin duda ofrece algunas justificaciones a esta interpretación, sobre todo por la presencia de motivos típicos del tema del salvaje en la primera etapa de la vida de Aquiles, y por la oposición altamente significativa (pero ya prefigurada en el mito) entre identidad femenina -y el consiguiente rechazo de las obligaciones bélicas- e identidad masculina, con sus corolarios de honor y valor. Sin embargo, creo que hay que matizar con algunos claroscuros esta interpretación que ve en la historia tirsiana de Aquiles una trayectoria ascendente y sin sombras hacia un ideal humano y varonil heroico. En realidad, Aquiles logra sentir la presión del honor y de sus deberes de hombre, sólo cuando ya ha logrado seducir a Deidamia: no podemos hablar por lo tanto de renuncia heroica al amor en nombre del honor, como en el caso de Leonido en *El hijo de los leones* de Lope, o de Avido en *El nieto de su padre* (comedias, por otro lado, más tardías que *El Aquiles*, y que reflejan otro estadio en la elaboración de la figura del héroe). Amante desleal e inconstante como lo son muchos personajes tirsianos,²⁵⁴ Aquiles no vacila en abandonar a Deidamia y, ya en el campamento griego, en volverse a enamorar de la troyana Policena. Por lo tanto no se puede hablar de una derrota de Venus, o del «amor apetito», como quisiera quien lee en la historia de Aquiles una trayectoria demasiado lineal. Tampoco puede decirse, en apoyo a esta interpretación, que las últimas escenas de la comedia (precisamente las que nos muestran un Aquiles nuevamente enamorado) sean «una falla» de Tirso, porque cuestionan la coherencia de los dos primeros actos.²⁵⁵ Simplemente, estas escenas nos dicen que Tirso está respetando todos los datos del mito, porque evidentemente no le importa «moralizar» a su héroe. Porque Aquiles es un héroe -a pesar de sus debilidades e inconsecuencias amorosas- en la conciencia de cualquier conocedor de la tradición literaria clásica, y debe serlo en la reelaboración que el dramaturgo hace de esta tradición. En este sentido, comprobamos una vez más que el vestido de pieles, y todos los motivos más exteriores del tema del salvaje (crianza en la selva, posiblemente con leche de alguna fiera; soberbia, agresividad y fuerza extremadas; encuentro con la mujer como etapa determinante en la vida del joven) son unas marcas icónicas y situacionales que sirven para que el espectador pueda reconocer de inmediato que se encuentra frente a la historia de un héroe, de cualquier héroe. No se trata de una elaboración compleja y original del tema, sino de una simple recurrencia de motivos que se basa en su redundancia en el teatro de la época, y por lo tanto en su carácter reconocible. Es un

fenómeno parecido al que hemos notado en el teatro de Guillén de Castro, donde la macrosecuencia dramática protagonizada por el joven héroe casi siempre se sirve de motivos que pertenecen al tema del salvaje. Pero en Guillén la utilización de estos motivos todavía se inscribe en una dialéctica más compleja, en la que se agitan problemas como el de la relación entre Corte y espacios periféricos, el de la justa reacción al ejercicio injusto del poder regio y, sobre todo, el de la elaboración de una figura ejemplar de príncipe y de joven noble. Ninguna de estas problemáticas puede rastrearse en *El Aquiles*, comedia mitológica, al fin y al cabo, que no conserva ningún recuerdo de los temas y los tonos de la tragedia, ni se compromete con las metáforas político-sociales ensayadas a menudo por la comedia palatina.

La utilización de motivos que pertenecen a la macrosecuencia temática del salvaje, pero desgajados de cualquier intento que no sea el de subrayar de manera inequívoca las calidades heroicas del protagonista, se encuentra en otra comedia de Tirso, la primera de la trilogía dedicada por él a la exaltación de la familia Pizarro: *Todo es dar en una cosa*, escrita probablemente entre 1626 y 1629-30.²⁵⁶ También aquí Tirso de Molina tiene que crear una figura de héroe, esta vez un héroe histórico, Francisco Pizarro, el conquistador del Perú. Y el retrato del héroe -ya lo hemos observado en muchas ocasiones- es más acabado si se nos muestran no sólo sus hazañas juveniles, sino también las circunstancias de su nacimiento y su infancia y adolescencia, circundadas de un halo mítico. Por lo tanto, no basta el dato histórico, el que Francisco Pizarro fuera hijo bastardo de Beatriz Cabezas y Gonzalo Pizarro, criado en la casa de su abuelo materno. Hay que inventarse que Beatriz, habiendo dado a luz al fruto de sus amores irregulares, lo dejara en el hueco de una encina, donde una cabra le diera su leche, hasta que el abuelo lo recobrarla para criarlo en su casa (primer acto). Hay que subrayar, en múltiples escenas, la impaciencia insolente del joven Francisco frente a las enseñanzas de su maestro y a las reconvenciones de su abuelo; su agresividad cruel hacia los villanos de la aldea; su fuerza increíble para un joven de quince años, que prefiere mil veces las armas a las letras (segundo acto).²⁵⁷ Si exceptuamos el motivo de la crianza con leche animal, típico del tema del salvaje, se trata de secuencias que caracterizan por igual el tipo teatral del héroe-villano. En especial, la trayectoria de Francisco Pizarro comparte, con la macrosecuencia protagonizada por este personaje, la línea ascensional de triunfos y victorias, así como la ausencia de cualquier castigo por su comportamiento desmedido y arrogante hacia todos los que representan para él un obstáculo, y, más específicamente, hacia las figuras de la autoridad: el maestro, el abuelo y el mismo padre.²⁵⁸ *Todo es dar en una cosa*, comedia encomiástica escrita por encargo de la familia Pizarro, debe por lo visto construir un héroe, así como debe construirlo la comedia mitológica que es *El Aquiles*. Pero se trata en ambos casos de un héroe que -más allá de la pauta mítica que modela sus comienzos- conserva fuertes rasgos individuales, y se niega a la ejemplaridad. Por esto, la utilización de algunas secuencias del tema queda fuera de esa dialéctica típica de Lope y de Guillén, en la que el joven héroe con rasgos salvajes se propone como modelo (cuando más, cuando menos perfecto) de un ideal aristocrático.

III. 4. Virtudes vencen señales, de Luis Vélez de Guevara: la ejemplaridad del «monstruo» y su relación con el «salvaje» de El hijo de los leones, de Lope, y de El nieto de su padre, atribuida a Guillén de Castro

En el título de Virtudes vencen señales, de Luis Vélez de Guevara, no encontramos ya una alusión al nombre o a las calidades del protagonista, sino a una oposición binaria que hemos encontrado otras veces en nuestro recorrido explorativo del tema teatral del salvaje: el dualismo apariencia / realidad. La dialéctica entre los dos términos de esta pareja constituye en efecto una de las claves de lectura de la trayectoria del protagonista de la comedia: Filippo, hijo del rey de Albania Lisardo, debe luchar contra las «señales» desfavorables que lleva impresas en su persona para que se le reconozcan sus «virtudes». Estas señales no son el vestido de pieles de los salvajes de Lope y Guillén de Castro, sino algo mucho más definitivo: una piel negra, un rostro «monstruoso», que causan miedo y desprecio en los personajes «normales». No sólo las apariencias exteriores de Filippo difieren del tópico vestido de pieles; ni siquiera la historia de su infancia pertenece al modelo típico de la macrosecuencia protagonizada por el salvaje. Filippo no ha sido abandonado en la selva, sino que ha sido encerrado por su padre en una torre-cárcel, para que el mundo ignorara su existencia.²⁵⁹ Lo que el rey Lisardo teme es que el pueblo malicioso, al ver las monstruosas «señales» de su hijo, ponga en entredicho su honor y el de su esposa; sin embargo, la piel negra de Filippo sólo se debe a que Lisardo había mirado una imagen de la reina de Sabá mientras engendraba a su hijo. En la torre, Filippo recibe una educación esmerada, pero por lo visto le falta cualquier conocimiento del mundo, y en especial del mundo de la naturaleza: todo lo contrario de lo que pasaba con los salvajes de Lope y de Guillén de Castro.

A pesar de estas diferencias, en la macrosecuencia protagonizada por Filippo se rastrean muchas analogías con el modelo temático del salvaje, sobre todo por la presencia de algunos motivos ya tópicos. El dramaturgo nos muestra primero al joven protagonista -que, sediento de libertad, ha decidido escaparse de su cárcel- en éxtasis frente a las bellezas de la naturaleza. Un momento después, este éxtasis se dobla y adquiere matices de mayor complejidad sentimental, cuando Filippo encuentra a la primera mujer que ve en su vida. Las reacciones de los dos protagonistas de esta escena siguen un guión ya conocido: la mujer tiene miedo al ver al monstruoso joven, éste le garantiza su naturaleza humana y se queda maravillado y absorto frente a la realidad nueva y deslumbrante de la mujer; surgen en él un respeto extraño y un sentimiento desconocido. La mujer que ha hechizado a Filippo es en realidad (aunque ninguno de los dos, obviamente, lo sabe) su hermana Leda; se prepara así para el joven protagonista un conflicto doloroso entre amor y honor, entre amor y respeto de los lazos de la sangre, que nos recuerda la situación análoga de Leonido en El hijo de los leones, que se enamoraba de su madre. Hecho ya el aprendizaje del amor, primera etapa de la experiencia humana no sólo en esta comedia, sino en general en todo el ancho mundo de la Comedia,

Filipo puede enfrentarse con otras realidades para él desconocidas, como el complejo y resbaladizo campo de las relaciones humanas, y los distintos estamentos de la sociedad.

Después de Leda, el segundo personaje con el que Filipo entra en contacto en su nueva vida libre pertenece también a la nobleza: se trata del Almirante de Albania, pretendiente de Leda. En esta escena, Filipo puede percibir la existencia de los celos, y del honor, ofendido por las estúpidas chanzas del Almirante. La reacción es inmediata: como es de esperar en un noble, Filipo desafía al Almirante, pero no con la espada, que no posee, sino con un bastón, arma -como ya sabemos- típica del salvaje, emblema de fuerza rústica todavía no encauzada en los moldes de la cortesanía. También se pone de relieve, en esta escena, la ignorancia de Filipo por todo lo que son realidades y convenciones del mundo cortesano: no sabe dar un nombre al animal desconocido que es para él el caballo del Almirante,²⁶⁰ no entiende el significado del título de «Alteza» otorgado por el Almirante a la princesa, y piensa que es otro nombre propio de Leda. Esta ignorancia -no sólo de algunos datos de la realidad, sino incluso de algunos matices del lenguaje- no se refleja sin embargo para nada en los discursos de Filipo: como el Leonido de El hijo de los leones, y más todavía, como el Aquiles de Tirso de Molina, Filipo en su exaltación de la naturaleza y en sus requiebros a la mujer utiliza un lenguaje rico de tropos y figuras retóricas que desmiente su simplicidad.

Cuando Leda y el Almirante se van, ha llegado para Filipo la hora de entrar en contacto con otro sector de la sociedad: el de los campesinos. Para esta etapa del aprendizaje social de su personaje, que empieza en el segundo acto, Vélez utiliza un motivo que pertenecía a la macrosecuencia teatral del salvaje, en la formulación que le da Lope en Ursón y Valentín: el encuentro del protagonista con una joven villana. Todo ha cambiado sin embargo en la formulación de Vélez: Filipo ya no se deja atraer por la belleza de Tirrena (es un noble al fin y al cabo, y sólo podía enamorarse de una dama); sólo le pide algo para comer, pero se lo pide cortésmente (nada de bruscas apariciones que espantan a los villanos, como en Ursón y Valentín, o El hijo de los leones, o El nieto de su padre); no pide vino (que tanto les gustaba a Ursón y a Avido),²⁶¹ y rechaza las cebollas que la villana quiere añadir al pan que le ofrece. Todo un noble, entonces, como comenta la joven («Quien con hambre hace desprecio / de las cebollas, no tiene / mala sangre»);²⁶² todo un noble no sólo porque rechaza vino y cebollas, sino también porque para él comer ya no es uno de los placeres elementales de la vida, sino una necesidad casi vergonzosa, ya que recuerda al hombre los inevitables lazos que lo unen a su naturaleza «baja», corporal. Así Filipo se queja cuando percibe el estímulo del hambre: «¡O, humana flaqueza, al fin / a las pensiones del cuerpo / sujeta!» (p. 102).

Su nobleza sigue revelándose en una larga serie de escenas, que no sirven tanto para hacer progresar la acción, como para mostrar la naturaleza noble del protagonista. Unos salteadores amenazan la región, maltratando a quien no sabe defenderse, y entre otros a Clarín, el gracioso de la comedia, criado de Leda, que en la escena del encuentro entre Filipo, Leda y el Almirante había sido insolente con el joven «monstruo». Filipo sin

embargo acoge y defiende a Clarín, perdonándolo, así como defiende a Tirrena de la violencia de los salteadores, y perdona a éstos cuando se le rinden, derrotados por su valor. No sólo, en cuanto noble, Filipo ampara y protege a los más débiles y necesitados, sino que además sabe perdonar.²⁶³ Esta generosidad del vencedor, que no se ensaña en quien ya se le ha rendido, es una calidad que ya encontramos en los salvajes de Lope, y es propia del rey, en cuanto se la consideraba característica del rey de los animales, el león.²⁶⁴

También propio del noble es el desprecio del dinero, que Filipo expresa en un diálogo ejemplar con el gracioso Clarín, apegado -como todos los personajes «bajos»- a las aficiones más groseras y materiales. Filipo ignoraba la existencia del dinero, pero percibe enseguida que es injusta y «de ánimos viles» la adoración que profesa en cambio Clarín para los «ídolos de plata hechos» (p. 118).

En realidad, las aspiraciones de Filipo son mucho más altas: como los jóvenes héroes villanos pero en realidad nobles de muchas comedias de Lope, Filipo ambiciona un destino más elevado que el que aparentemente le depara su aspecto monstruoso. Así es que cuando los salteadores, deslumbrados por su valor, deciden elegirlo como su capitán, Filipo no sólo acepta, sino que exige más todavía:

Yo he nacido,
aunque de origen confuso,
de pensamientos tan altos
que, aunque de fortuna faltos,
tanto en ellos de honor puso
el cielo heroyca ambición
que el título he de acetar,
porque me inclina a mandar
mi bizarro corazón.
[...]
...no quiero que me llaméis
capitán: por Rey juradme
destos campos y llamadme
Rey, que en mi valor veréis
que este título merezco,
y que assienta en mi valor
el de Rey mucho mejor
que otro alguno; aunque parezco,
por las muestras naturales
del negro color del rostro,
fiero y prodigioso monstro,
virtudes vencen señales.

(pp. 124-125)

El valor, las virtudes (es decir, la verdadera naturaleza del personaje) vencen las apariencias; estamos otra vez ante el motivo del «Rey de burlas» que es en realidad un «Rey de veras». Las posibles implicaciones de rebeldía y cuestionamiento de la autoridad regia -aquí como en El nieto de su padre, que utiliza una secuencia análoga- se soslayan, gracias al motivo de la fuerza de la sangre. En un primer momento Filipo reacciona de manera agresiva a la llegada del ejército del rey de Albania que busca al heredero, y reafirma su derecho a reinar, proponiendo algo así como una repartición del reinado.²⁶⁵ Pero cuando sabe que el rey de Albania es su padre, toda veleidad de rebeldía se borra: conmovido, Filipo baja de su reducto para abrazar a Lisardo y someterse a su autoridad. Ningún enfrentamiento, por lo tanto, con el rey-padre, a diferencia de lo que le tocaba a Leonido en El hijo de los leones; sin embargo, como Leonido, a Filipo le espera una prueba igualmente difícil, la renuncia a la mujer amada. Y que ésta sea otra prueba en el camino hacia la perfección como hombre y como príncipe, lo demuestra la repetición del leit-motiv del título:

Hermosa Leda,
tuyo fui, tu hermano soy,
loco adoré tu belleza,
cuerdo miro tu peligro.
[...]
Libre huyo, preso vuelvo,
mas en tanta competencia
de temores y osadías,
de dudas y de ternezas,
virtudes vencen señales,
tanta razón, tanta fuerza,
al apetito la sangre,
y al amor el valor vença.

(p. 146)

Ésta también es una victoria, importante en la trayectoria del joven héroe tanto o más que un hecho de armas. Pero las pruebas no han acabado todavía: Filipo todavía tiene que convencer a un sector de personajes de que a su apariencia monstruosa corresponde un alma noble y digna de reinar. Los personajes del sector social «bajo» (el gracioso, los bandidos, la villana Tirrena) ya lo saben: «No he visto en cuerpo tan negro / alma tan blanca jamás» (p. 107), dice Tirrena; y los bandidos, después de su victoria, ya no lo llaman «monstro» sino «hombre prodigioso» (?). En cambio, los nobles, afectados en sus ambiciones por la imprevista aparición de Filipo como príncipe heredero, todavía no quieren reconocer su valor.²⁶⁶ Así es como el tercer acto -que se desarrolla todo en Palacio- se centra en una complicada intriga palaciega: el rey Lisardo ha

muerto, Filipo ya es rey de Albania, pero Leda y el Almirante, y los príncipes de Sicilia Enrique y Alfreda, conspiran para deshacerse de Filipo. Éste, con mucha habilidad, sabe sortear el peligro, desenmascarar a sus adversarios y convencerlos definitivamente de su valor y de su legítimo derecho al reino. Se trata de secuencias ajenas sin duda al tema del salvaje, pero coherentes con la construcción de la trayectoria del protagonista, en cuanto funcionan como la prueba decisiva en su ascenso del cautiverio y la monstruosidad, a la reintegración en su condición estamental y al reino.

No puede dejarse de notar que nada queda, en Filipo, de las marcas específicas del salvaje lopesco: no sólo -como en Guillén de Castro- faltan las características diegéticas del héroe-víctima (pasividad, pruebas involuntarias, momento de crisis antes del reconocimiento final, sumisión dolorosa a la autoridad paterna); sino que ni siquiera hay rastros de la apariencia emblemática (el vestido de pieles).

Sin embargo, no nos extraña el que Filipo no se nos presente vestido «de pieles», sino, como reza la acotación, «de color». El protagonista de *Virtudes vencen señales* no tiene nada de la naturalidad y la animalidad que connotan a los salvajes lopescos; ni siquiera de esa naturalidad perfecta y depurada de cualquier rasgo instintivo que caracteriza al Avido de El nieto de su padre. Filipo es un personaje que pertenece por completo al mundo de la Cultura: ha sido criado y educado en una torre de Palacio, y, al revés de Avido, no sabe nada del mundo natural. Y no estará de más añadir que sólo una vez, en los tres actos de la comedia, un personaje se refiere a Filipo llamándolo «salvaje».267

Sin embargo, la macrosecuencia protagonizada por Filipo tiene muchos puntos de contacto con la macrosecuencia modélica protagonizada por el salvaje, sea en la realización de Lope de Vega, sea en la de Guillén de Castro. En primer lugar, porque no se trata tanto de un personaje que quiere salvar la distancia geográfica y social que lo separa de la Corte (como es el caso de los villanos-nobles), sino de un personaje cuya marginación es mucho más radical. Esta marginación se pone de manifiesto con algunos recursos ya muy codificados en las comedias que llevaban a la escena la macrosecuencia protagonizada por un salvaje: sobre todo, la ignorancia (aunque relativa) del personaje, y el miedo que éste despierta en los demás personajes, que le niegan -en un comienzo al menos- el mero estatuto de «humano». Otro punto de contacto con la macrosecuencia protagonizada por el salvaje reside -desde el punto de vista de la articulación de la intriga- en el hecho de que la trayectoria dramática de Filipo no se construye solamente con acciones heroicas, escenas de galanteo y complicaciones del enredo, sino también con una gran abundancia de secuencias cuya función no es la de hacer progresar la acción del enredo, sino la de ilustrarnos y revelarnos la nobleza ejemplar del protagonista. Y, como ya podía comprobarse en el análisis de las comedias de Lope de Vega y de Guillén de Castro, estas secuencias con funciones catalíticas son especialmente abundantes en las comedias protagonizadas por un joven salvaje, más que en las comedias protagonizadas por el joven villano-noble, héroe buscador metido de lleno en una intriga de acción y de amores.

A este respecto, en un análisis comparado de *Virtudes vencen señales*,

choca sobre todo la semejanza con El nieto de su padre. Ni Avido ni Filipo están connotados por la agresividad que caracteriza a los salvajes lopescos; ninguno de los dos tiene relaciones conflictivas con un ayo o con una figura sustitutiva de los padres, ya que no se llevan a la escena las relaciones de esta figura con el protagonista, ni hay conflicto entre el protagonista y su verdadero padre. Ni Avido ni Filipo tienen dudas acerca de su humanidad, como las tienen los salvajes de Lope; ambos están muy seguros de su valor, y no tienen el menor reparo en aceptar una fingida elección que los hace reyes, aunque reyes de una sola clase de súbditos.

En fin, en ambas comedias todos los personajes cortesanos aparecen bajo una luz sombría: ambiciosos y desleales, y sobre todo fácilmente dispuestos a traicionar a su rey natural. El joven protagonista destaca por lo tanto sobre este fondo oscuro, con la luz de su comportamiento ejemplar. Lo mismo puede decirse, con las debidas matizaciones, para El hijo de los leones: aquí también el personaje de Leonido se construía como dechado de nobleza frente a su padre el príncipe Lisardo. Sin embargo en la comedia de Lope se nota una importante diferencia: las connotaciones negativas no afectan a todos los personajes cortesanos sino sólo a Lisardo, mientras la ejemplaridad de Leonido no carece de alguna sombra. Por cierto, si se compara a Leonido con ese primer esbozo del personaje del salvaje que es Ursón, no pueden dejarse de notar las «mejoras», por decirlo así, que Lope ha introducido en la macrosecuencia protagonizada por el salvaje: «mejoras», obviamente, desde el punto de vista de una ética e ideología aristocráticas, es decir que Lope va quitando a su personaje casi todas las características «bajas» y groseras. Pero Guillén de Castro (si El nieto de su padre es suya) y Vélez, adelantan mucho más en este camino, y sus protagonistas son ya del todo ejemplares, príncipes y hombres perfectos sin sombra alguna.

A la luz de lo dicho, no deja de ser sorprendente la cercanía cronológica que las fechas de composición propuestas para El hijo de los leones, El nieto de su padre, y Virtudes vencen señales, suponen entre las tres comedias. Su génesis tendría que colocarse en un lapso relativamente bien definido: el bienio 1620-1622. Ahora bien, 1621 es el año de la muerte de Felipe III y de la subida al trono de Felipe IV; no sería extraño hipotizar que estas tres comedias se hubieran escrito todas, si no para celebrar la coronación de Felipe IV, al menos bajo el influjo de una temperie especial, propiciada por el cambio en el vértice de la monarquía. El joven protagonista, «salvaje» o «monstro» que fuese, sería una «figura» del joven rey; su trayectoria ejemplar sería al mismo tiempo una invención laudatoria y un auspicio, en un momento en que se esperaban del nuevo monarca una renovación en la gestión del poder y un saneamiento de la situación nacional.²⁶⁸

Muchas pequeñas señales refuerzan esta hipótesis: las pieles de león de Leonido (nomen omen, ya que el león es rey de los animales),²⁶⁹ la insistencia en la generosidad hacia los rendidos de Leonido y de Filipo (calidad que se consideraba propia del león, y por lo tanto también de un rey humano), la misma elección del nombre de Filipo en la comedia de Vélez... Lo que es indudable es que en estas tres comedias la macrosecuencia protagonizada por el salvaje, o por su homólogo el negro

«monstruoso», cobra una importancia que nunca había tenido antes, vertebrando el desarrollo de la intriga a partir del primer acto. Y no se trata sólo de una importancia «cuantitativa», sino también «cualitativa» y funcional: la trayectoria teatral del protagonista sirve no sólo para integrar una intriga amorosa de carácter ora palaciego ora palatino, dándole algún toque exótico, sino también para dramatizar problemáticas de alcance más amplio, centradas en la presentación modélica de un ideal humano aristocrático.

Y son precisamente estas problemáticas las que faltan en las comedias de los demás contemporáneos de Lope que utilizan alguna que otra secuencia del modelo temático del salvaje, pero dejando de lado la vertebración ideológica que Lope, por primera vez, había empezado a esbozar. Si esto es cierto para las comedias de Tirso con protagonistas masculinos, también es cierto para las comedias que vuelven a llevar al tablado el personaje de la mujer salvaje.

III. 5. La «mujer salvaje» en tres comedias de autoría incierta: El satisfacer callando y princesa de los montes, Amor es naturaleza, La Lindona de Galicia

De la comedia titulada El satisfacer callando y princesa de los montes, desconocemos el autor (ha sido atribuida a Moreto o a Lope de Vega, pero sin razones ciertas) y la probable fecha (anterior de todas formas a 1627, año en que se sabe que fue representada).²⁷⁰ En la intriga de esta comedia se cruzan dos componentes de tipo distinto: una, palaciega, que se desarrolla en la corte; otra, que nos recuerda más bien las comedias palatinas, que se desarrolla entre selva y corte. En la primera, dos mellizos (Carlos y Fadrique) pelean por su derecho al trono de Nápoles y por el amor de Aurora, princesa de Francia. En la segunda, Nereida, mujer salvaje, encuentra a Carlos herido, lo cuida y se enamora de él; después lo sigue a Palacio, cuando Carlos deja la selva para volver a Nápoles.

Una vez más, el motivo que determina la condición marginal del personaje salvaje es el amor irregular de sus padres: la madre de Nereida, princesa de Sicilia, ha sido encarcelada, y su amante el duque de Montalto se ha ido a vivir en la selva llevando consigo a la hija recién nacida. El personaje del Duque de Montalto, cuando aparece en escena (I, 2), nos recuerda a los salvajes que se han vuelto tales por algún gran sufrimiento de amor: como él mismo dice, «dichoso amante he sido, / y un hombre soy en fiera convertido».²⁷¹ Pero la connotación salvaje no es indispensable para él, ya que la acotación nos dice que es indiferente que salga «vestido de pieles o de villano», eso sí, «con barbas», debido al rol de padre que reviste en la comedia con respecto a la protagonista Nereida. Nereida en cambio sale con el vestido que ya es señal inequívoca del estado salvaje: «vestida de pieles», pero con un arma que nunca habían utilizado los salvajes lopescos, «con arco y flechas», lo que más bien nos recuerda las amazonas del mito clásico. Como las amazonas, Nereida es extremadamente fuerte e impermeable a las lisonjas del amor. Ella misma se jacta de esto describiéndose al villano Nicolín, que será a partir de ahora el criado

gracioso de la dama salvaje.²⁷²

Aunque la escena empieza con el conocido motivo de la huida del villano a la llegada de la «fiera», ahora esta secuencia ya no tiene justificación en la dinámica de los conflictos dramatizados en la comedia: no hay enfrentamiento entre el salvaje y el mundo de los campesinos; el polo espacial de la aldea no existe, ni existen personajes villanos, si se exceptúa a Nicolín, que sólo existe para cumplir el rol de gracioso. Una novedad de esta comedia es la inserción del motivo de la mujer que rechaza el amor, muy frecuentado en el teatro del Siglo de Oro, pero ausente en la constelación temática del salvaje tal como se ha formado en la producción dramática hasta ahora examinada. Como todas las Dianas soberbias y misántropas de las comedias de la época, Nereida es muy pronto castigada con la ley del contrappasso: se enamora perdidamente del príncipe Carlos, y es abandonada por él después de haber cedido a su amor. Hay que subrayar que este cambio interior de la protagonista no es nada problemático: no asistimos al nacimiento y al desarrollo de los sentimientos de Nereida, como veíamos por ejemplo la evolución interior y las dudas de Rosaura después de haber conocido a Felipe.²⁷³

Al verse abandonada por Carlos, Nereida no elige la reacción destructiva de la Serrana de la Vera (personaje con el que presenta no pocos parecidos),²⁷⁴ sino que parte a la búsqueda de su amante, dejando la selva y yendo a Palacio. Sólo su entrada en la Corte delata su agresividad y sus costumbres salvajes: con un bastón quiere convencer a la guarda de Palacio de que la dejen entrar, y -herida a su vez- aparece ante los príncipes y Aurora para reivindicar su derecho al amor de Carlos, sin ningún reparo de respeto o de pudor. Sus revelaciones desencadenan en Nápoles la guerra civil; Nereida parte entonces para pedir ayuda a los reyes de Sicilia, que son en realidad sus mismos padres, y llega otra vez a Nápoles con funciones de mediadora entre los hermanos rivales. Todo se soluciona muy rápidamente, olvidándose en el acto todos los personajes de los conflictos que los habían separado, cuando Aurora acepta casarse con Fadrique y Carlos se casa con Nereida.

En la intriga, bastante descosida y disparatada, resulta predominante la componente palaciega y amorosa: quizás por esto no encuentran ningún lugar en la obra los problemas (típicos en cambio de la comedia palatina) que hubieran podido conllevar el estado salvaje de la protagonista, el desconocimiento de su verdadera identidad, la diferencia social que aparentemente la separa de su amante. Nereida nunca se muestra preocupada por conocer algo acerca de sus orígenes, ni aspira a ser más de lo que es, ni se hace preguntas acerca de su estado, ni evoluciona de su condición salvaje pasando por determinadas etapas como los salvajes lopescos. Al dramaturgo sólo le interesa la trayectoria con la que su heroína va a recobrar su amor y honor perdidos; las -escasas- caracterizaciones salvajes parecen más recursos de «color» (que añaden exotismo al personaje) que elementos funcionales en la construcción de un carácter teatral dotado de cierta complejidad como lo es la Rosaura de Lope. Caracteres muy parecidos a los de El satisfacer callando y princesa de los montes, presenta Amor es naturaleza, comedia atribuida en todas las ediciones antiguas a Juan Pérez de Montalbán, pero que según muchos estudiosos sería más bien de Luis Vélez de Guevara.²⁷⁵ Ambientada en

Italia, como Satisfacer callando, pero esta vez en las cercanías de Milán, también Amor es naturaleza mezcla motivos palaciegos y palatinos en su intriga. Alfreda, hija del legítimo duque de Milán que ha sido desposeído por un usurpador, vive con un anciano al que cree su padre en la selva: ha sido amamantada por una loba, y vive en estado salvaje, persiguiendo a los hombres y aterrorizando a los campesinos, que tratan de ablandarla con ofrendas alimenticias y con la música, que ejerce sobre ella un efecto suavizante y calmante. Alfreda es enemiga del amor y de los hombres de manera mucho más radical que Nereida: mata al primer hombre que se había atrevido a declararle su amor, y desde entonces mata cualquier hombre que se le cruce en el camino. Pero ya la némesis se cierne sobre ella: cuando encuentra a Carlos, duque de Milán, que había venido a cazar en la selva donde ella vive, se enamora perdidamente de él y lo sigue a Corte. Otra vez entran en juego los celos y las tramas palaciegas: Carlos debía casarse con Leda, la hermana del duque de Mantua, y Alfreda teme haber sido engañada. Celosa y desesperada, decide volver a la selva, donde da rienda suelta a su agresividad, volviendo a matar a todos los hombres, incluso los inocentes campesinos: nada la aplaca ya, ni siquiera la música. A su vez Carlos cree que la mujer amada lo ha abandonado, y se va a la selva a buscarla, en estado de locura amorosa. El final feliz prevé el encuentro de los enamorados, su inmediato retorno a la salud mental, y el descubrimiento de la verdadera identidad de Alfreda: con mil perdones al padre de Alfreda, injustamente desterrado, Carlos se casa con la legítima heredera del ducado, reintegrándola en lo que le pertenecía de derecho.

Como siempre, la condición salvaje de la protagonista se señala, exteriormente, con el vestido de pieles y el cabello suelto y «tendido sobre la cara», como dicen los campesinos que se la describen al duque Carlos;²⁷⁶ en el comportamiento, con la enorme agresividad hacia los seres humanos. Alfreda, mucho más cumplidamente que la Nereida de El satisfacer callando, dirige esta agresividad contra los hombres: su rechazo del amor, y después su despecho por el aparente engaño de Carlos, se traducen en una secuela de homicidios. Este motivo desciende de una larga tradición peninsular, que -desde las serranas del Arcipreste de Hita a la Serrana de la Vera de Lope y de Vélez- aúna en figuras excepcionales de mujeres todas las desviaciones de la «norma» cultural de lo femenino: fuerza extraordinaria, carácter varonil, agresividad hacia los hombres, rechazo del amor en cuanto sumisión.

Una mujer «salvaje», para el dramaturgo que concibe Amor es naturaleza, es sobre todo una mujer que rechaza a los hombres, y que niega -absurda y monstruosamente- el postulado del título de la comedia. Por eso el comportamiento de Alfreda se nos presenta con las características -diría- de un caso de locura: nunca Alfreda reflexiona sobre su situación, como lo hacen los salvajes de Lope, y es significativo el que su «furia» se aplaque con la música, que aplaca -según una larga tradición cultural- las fieras y los locos.

Y locura es también la de Carlos en el tercer acto, cuando, nuevo Roldán, se desespera, en los bosques de las cercanías de Milán, por haber perdido a su Alfreda. En realidad, en la comedia obra profundamente la tradición literaria elaborada alrededor del tipo del salvaje, que se vuelve tal por

algún trauma emocional, preferentemente de tipo amoroso; el estado salvaje es en este caso el emblema de una situación anímica, por lo tanto no puede dar lugar a evolución interior, sino sólo -eventualmente- a un pronto abandono del disfraz emblemático si la herida sentimental se sana.²⁷⁷ Y esto es precisamente lo que pasa con Carlos y Alfreda, que -a diferencia de la Serrana de la Vera- no debe pagar ningún precio por las vidas que ha cortado. Ésta -junto con las imágenes inquietantes de la «mujer fuerte»- es la tradición que sigue Amor es naturaleza, no la que ha creado Lope en sus comedias protagonizadas por un salvaje. Faltan en esta comedia -como en El satisfacer callando- no tanto los motivos meramente exteriores que caracterizan al personaje (fuerza, vestido de pieles), como la armazón ideológica (dialéctica Corte / espacios periféricos, ejemplaridad del protagonista) que caracterizaba la elaboración del tema en Lope y en Guillén de Castro, y más que nada la tríada El hijo de los leones, El nieto de su padre, Virtudes vencen señales.

Lo mismo puede decirse de La Lindona de Galicia, comedia probablemente de Juan Pérez de Montalbán, cuya fecha es difícil de precisar.²⁷⁸ Linda -como Nereida de El satisfacer callando- es hija de un amor irregular entre la Lindona del título y el rey de Galicia don García: éste, que por sus ambiciones dinásticas no ha querido casarse con Lindona, se ve castigado enseguida porque el hermano le quita el reino y lo condena a prisión perpetua. Mientras tanto, la despechada Lindona ha abandonado a la hija recién nacida, que ha sido raptada por una osa. Como en Ursón y Valentín y El animal de Hungría, el personaje salvaje aparece en escena sólo en el segundo acto, cuando ya han pasado muchos años de los hechos teatralizados en el primer acto.

No se encuentra en esta comedia la secuencia del enfrentamiento entre el salvaje y los campesinos, que como grupo de personajes faltan del todo en la comedia: la mujer salvaje se encuentra en la selva (como Nereida en Satisfacer callando y Alfreda en Amor es naturaleza) con el protagonista galán y cortesano, y entre los dos personajes nace un amor cuya dinámica vertebrará el segundo y el tercer acto de la comedia. Linda aparece en escena con el ya tópico vestido de pieles, y -como Alfreda- casi en estado de trance al escuchar una música que suena, fuera, mientras en el tablado está recostado, durmiendo, el Infante de Galicia don Ramiro, hijo del hermano usurpador de Don García. Ya sabemos que Linda -como todas las mujeres salvajes del teatro- es de una extraordinaria hermosura, y que es muy fuerte y valiente, porque así nos la había descrito algunas escenas antes un cortesano que acompañaba a don Ramiro en su expedición de

caza:²⁷⁹

un monstruo (que la hermosura
es también monstruosidad)
tan monstruo por la beldad
divina, inmortal criatura,
como por el traje, opuesto
con un nudoso bastón,
al lisonjero escuadrón
nos hizo dejar el puesto
con tal presteza, que fue

rayo de pieles cubierto.

Pero -a diferencia de sus hermanas teatrales- Linda no sabe hablar: el dramaturgo lleva la representación del estado salvaje de su personaje a las últimas (y realistas) consecuencias, explotando un motivo inaugurado por Guillén de Castro: así la escena del primer encuentro entre Linda y Ramiro es fundamentalmente mímica, comentada a beneficio del público por el gracioso. A lo que apunta esta escena es a una representación cumplida del primitivismo de la salvaje, que se admira -como los indios americanos en los relatos de las crónicas- de todos los elementos civilizados del vestuario de Ramiro, pero con una predilección instintiva hacia la espada, como se debe suponer en quien es en realidad una princesa de sangre real.²⁸⁰

Cuando Ramiro se despierta y, admirado a su vez por la belleza de Linda, le habla, ella sólo sabe responder repitiendo las últimas sílabas de sus frases (lo que el dramaturgo aprovecha para hacer alarde de una composición «en eco»). Pero no se niega a seguir a Ramiro en Palacio, donde -y esto es ya materia del tercer acto- el gracioso y las damas de corte se encargan de civilizarla.

El aprendizaje cortesano de Linda se representa por una serie de pequeñas anécdotas: Linda se mira en el espejo y después mira por detrás para ver de dónde sale el rostro que ve, Linda aprende del gracioso cómo se hace la señal de la Cruz, Linda pregunta para qué sirve la barba en los hombres, y aprende además una serie de nociones fundamentales acerca del amor. Primero -como la Rosaura de *El animal de Hungría*- que no hay que dejar rienda suelta a los instintos, porque existen las leyes del honor: llega Ramiro y Linda se abalanza para abrazarlo, pero una dama la reprende, «no llegues / a abrazar los hombres [...] / que no es amor decente». Segundo, que existen los celos, medida del amor según teorías ya tópicas: para enseñarle a Linda esta noción, la misma dama que la había reprochado se llega a abrazar a Ramiro. La reacción de Linda es desordenada y furiosa, como la de Rosaura cuando había temido, en el segundo acto de *El animal de Hungría*, la rivalidad de la villana Silvana. Pero precisamente gracias a estos celos, como creía la dama educadora, Linda toma conciencia de su amor por Ramiro, y -cuando ya se ha descubierto su verdadera identidad- rechaza otro pretendiente para casarse con el Infante:

[...] Pues yo,
por los celos, amor tengo
al Infante; y este amor
en él ilustrarlo quiero;
por él dejé de ser fiera,
por él de ser monstruo dejo,
a él le debo esta razón,
y a su amor mi entendimiento.

Este discurso conclusivo de Linda vuelve a proponer el motivo tópico del amor como fuerza civilizadora, que ya encontramos en *El animal de Hungría*, comedia también protagonizada por una mujer salvaje. Las diferencias con el tratamiento ofrecido por Lope son muchas sin embargo. El amor entre los protagonistas resulta ser, fundamentalmente, no un agente de evolución interior sino un medio providencial para solucionar los conflictos de poder que se esbozan en la comedia: la/el heredero desposeída/o recobra un reino gracias a su casamiento. Linda en realidad -a pesar de sus palabras finales- no evoluciona durante la comedia: no sabemos si su comportamiento ha cambiado desde los días de su vida en la selva, porque ésta es una fase a la que la comedia dedica muy poco espacio, ni vemos en ella cambios sensibles durante su estancia en Palacio; en cuanto a su capacidad de habla, baste pensar que el discurso final citado es el primer discurso algo largo y articulado que ella pronuncia.

Por lo tanto, tampoco manifiesta los dilemas de una personalidad oscilante entre la rudeza y el comportamiento que debe a su sangre noble, como hacía Rosaura en los monólogos o en los diálogos. Linda, en realidad, como ya hemos dicho, nunca reflexiona ni dialoga, porque su capacidad de habla es demasiado escasa. Así es, sin duda, una salvaje muy verosímil, pero muy poco «simbólica». Las secuencias anecdóticas con las que se construye su trayectoria teatral no sirven para hacer progresar la acción, pero tampoco tienen la función de revelar nada de la nobleza (es decir, de la verdadera identidad) de la protagonista. Sirven -esto sí- para dar un toque de color exótico (y de comicidad) a la intriga amorosa, pero no para darle la complejidad que ésta tenía en las comedias de Lope. No hay ningún conflicto entre la salvaje Linda y el mundo de los campesinos, o el mundo de Palacio, o entre la misma Linda y figuras como el rey, o un ayo, o uno de los padres -por lo demás inexistentes en la comedia- que pueden representar las instancias del mundo de los adultos y sus leyes que el joven tiene que aprender a respetar.

Lo mismo puede decirse para *El satisfacer callando* y *Amor es naturaleza*. Tampoco puede hablarse de tonalidad trágica para ese sector de la intriga que dramatiza conflictos de poder y usurpaciones tiránicas; estamos ya de lleno en la modalidad de la comedia palaciega, centrada en disputas dinásticas y rivalidades amorosas. La importancia (ideológica y dramática) del motivo de la identidad oculta que debe revelarse, central en el subgénero de la comedia palatina, no es sino un pálido recuerdo: el problema del conflicto entre la identidad aparente y la identidad verdadera del protagonista ni siquiera existe en estas comedias, en las que privan las exigencias del enredo y el deseo de maravillar al auditorio con fáciles pinceladas exóticas.

IV. Las reelaboraciones del tema en el teatro de Calderón y la estrategia de las refundiciones

IV. 1. Algunas observaciones acerca de la fortuna del tema del salvaje en el teatro de Calderón de la Barca

Aunque no conocemos con seguridad la fecha de composición de las comedias que hemos analizado en el capítulo anterior, parece indudable que el tema del salvaje sigue gozando de cierta fortuna en el teatro de los dramaturgos contemporáneos de Lope, quizás incluso en fechas más tardías con respecto al bienio 1620-1622 (puede ser el caso de comedias como *La lindona de Galicia*, o *Amor es naturaleza*). El tema no decae con el advenimiento de una nueva generación de dramaturgos, cuyo mayor representante es don Pedro Calderón de la Barca; de hecho, en su teatro lo encontramos repetidas veces, en actualizaciones distintas y con funciones diferentes.²⁸¹

El primer lugar lo ocupa, sin duda alguna, *La vida es sueño* (1635), cumbre máxima en la reelaboración del tema del salvaje tal como ha venido formándose en el teatro del siglo XVII, a partir de los primeros esbozos de Lope. Por su riqueza y densidad, tanto semántica como simbólica y estilística, *La vida es sueño* parecería estar lejos de toda comparación posible con *Ursón y Valentín*, o *El hijo de los leones*, o con *El nieto de su padre*, o con *Virtudes vencen señales*. Y sin embargo, a través de la textura densa y rica de la comedia calderoniana, pueden entrecruzarse todavía los hilos de un modelo que ya conocemos.

El vestido de pieles de Segismundo; sus quejas y sus interrogantes acerca de su identidad y de su situación; la agresividad instintiva que lo caracteriza hasta casi el final del segundo acto; la admiración y el respeto que sabe despertar en él la primera mujer a la que ve en su vida; la presencia, al lado del protagonista, de una figura sustitutiva del padre, ayo y tutor además de carcelero, con la que Segismundo entretiene una relación de gran conflictividad; la «ambición y soberbia» de Segismundo, cuya «sangre / le incita, mueve y alienta / a cosas grandes»;²⁸² su sabiduría natural;²⁸³ el momento de empeoramiento (la vuelta a la prisión), antes del triunfo final del protagonista; la expedición militar contra el rey-padre, la victoria del hijo y la reconciliación, sancionada por la restitución de la corona al padre; la renuncia a un amor cuya realización imposibilitan las leyes del honor... Todos estos motivos y secuencias que integran la macrosecuencia protagonizada por Segismundo, son los mismos que integraban las macrosecuencias protagonizadas por Leonido, por Avido, por Filipo; aunque *El hijo de los leones*, *El nieto de su padre* y *Virtudes vencen señales* no presentan exactamente la misma configuración de *La vida es sueño*. Me parece indudable, por todo lo dicho, que Segismundo tiene algún parentesco con el salvaje de las comedias citadas, cuando no se quiera decir más sencillamente que él también es un salvaje: no tanto en el sentido de una relación directa entre su figura y la del salvaje folclórico,²⁸⁴ sino en el sentido de que su personaje y su trayectoria en *La vida es sueño* se construyen con piezas de montaje que derivan de la tradición teatral del salvaje. Una tradición que ha sido forjada por Lope

de Vega, y retomada por Guillén de Castro y Vélez de Guevara, en cuyas comedias volvemos a encontrar al héroe salvaje, ejemplar en su trayectoria de conquista de la perfección de hombre y de príncipe, y en su relación tensa y conflictiva con el rey-padre.

Rastrear los motivos y las secuencias que *La vida es sueño* tiene en común con esta tradición, lejos de ser una erudita búsqueda de fuentes,²⁸⁵ sirve para poner de relieve la vitalidad del tema del salvaje en el teatro del Siglo de Oro, debido también a su aptitud para tramitar problemáticas complejas. Así es que, mientras en algunas comedias menores el tema del salvaje sólo sirve para dar un matiz de exótica extrañeza a la intriga, en otras comedias la utilización del tema es más interesante porque sirve para poner de relieve toda una ideología, encarnada en la figura ejemplar del protagonista. *La vida es sueño* es la obra cumbre de esta serie de comedias, la que mejor representa el ideario del heroísmo aristocrático típico de la «segunda generación» del teatro del siglo XVII, tal como lo describe eficazmente Marc Vitse en sus luminosos trabajos:²⁸⁶ 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 protagonista joven.

Si *La vida es sueño* es la obra cumbre en la reelaboración del tema del hombre salvaje, con todas sus implicaciones ideológicas, *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) vuelve a elaborar el tema de la mujer salvaje, con implicaciones algo distintas y más limitadas. El sentimiento del amor sigue siendo el eje central en la macrosecuencia protagonizada por la mujer salvaje. En la mujer, la sumisión a la ley de amor significa la aceptación de la única identidad que puede pertenecerle en la sociedad de la época: por esto, y a diferencia de lo que pasa con los hombres salvajes de esta «segunda generación» teatral, amor y honor no entran en conflicto en la trayectoria de la mujer salvaje. Como para la Rosaura de *El Animal de Hungría*, y para sus hermanas menores de *El satisfacer callando*, *La lindona de Galicia* y *Amor es naturaleza*, la aceptación del amor es la premisa necesaria para la humanización, y la restitución de la verdadera identidad.

Así, en la comedia calderoniana, la salvaje Irífile, que vive vestida de pieles en una cueva de la montaña, logra la redención de su estado de fiera gracias al amor. Agradecida al enamorado Céfiro, Irífile arriesga la vida para salvarlo de sus enemigos (como había hecho Rosaura con Felipe en *El Animal de Hungría*, y Nereida con Carlos en *El satisfacer callando*), y al final se verá recompensada por la revelación de su verdadera identidad, pudiendo ofrecer a Céfiro no sólo su mano sino también el reino de Sicilia. Mientras Irífile pasa de fiera a mujer y princesa, la que se creía princesa de Sicilia, Anajarte, belle dame sans merci impermeable al amor, pasa de mujer a estatua, porque, como pide Anteros a Venus en el juicio que ocupa la parte central del tercer acto, «quien no sabe querer, / sea mármol, no mujer»²⁸⁷. De todas las problemáticas (no sólo sentimentales) que podían rastrearse en *El Animal de Hungría*, queda en la comedia calderoniana sólo la problemática amorosa, centrándose *La fiera, el rayo y la piedra*, en la oposición Eros/Anteros y en el triunfo del segundo, dios del amor correspondido. Por lo tanto, la trayectoria ascensional del personaje de Irífile, que sigue casi las mismas pautas que

la de Segismundo, es sin embargo menos compleja, y más estereotipada, debido también a las convenciones del género mitológico a las que se somete la comedia.²⁸⁸

Al hablar de *La vida es sueño* y de *La fiera, el rayo y la piedra*, no me proponía empezar un análisis exhaustivo de la presencia del tema del salvaje en el teatro de Calderón, sino sólo recordar dos ejemplos importantes -sobre todo el primero- de cómo el tema mismo sigue teniendo vigencia en la producción del dramaturgo más grande de la generación que sigue a la de Lope.

Si el estudio del tema, en cuanto macrosecuencia coherente, queda todavía por hacer, se ha subrayado ya la utilización del vestido de salvaje en los autos sacramentales calderonianos, como emblema de una situación de pecado o de pérdida momentánea de la gracia.²⁸⁹ En esta utilización simbólica del vestido de pieles, podemos escuchar un eco de la tradición literaria que veía en el salvaje a un ser humano que había vuelto al estado ferino después de algún grave trauma.

También encontramos en el teatro de Calderón -sobre todo en las comedias caballerescas, mitológicas y palaciegas- el tipo del salvaje no humano, figura mítica que despierta miedo y terror (más que nada en los graciosos) y que, siendo tal por naturaleza, no puede evolucionar. Lo vemos en *Los tres mayores prodigios* (1636), donde un salvaje, que obedece a las órdenes de la maga Medea, está a la guarda del Vello de Oro; su aspecto extraño y feroz aterroriza al gracioso de Jasón, pero no -por supuesto- a Jasón. La misma situación se repite en *El jardín de Falerina* (1648), cuando el salvaje que sirve a Falerina se encuentra con los dos graciosos. Este salvaje estático comparte su función escénica -muy limitada- con otros personajes que, como él, han pasado, de personajes míticos, a ser máscaras típicas del fasto cortesano. Con el gigante, por ejemplo: la situación que ve el gracioso de Ulises aterrorizado por la aparición del gigante que sirve a la maga Circe, en *El mayor encanto Amor* (1635), es perfectamente análoga a la situación ya citada -y protagonizada por un salvaje- en *Los tres mayores prodigios*.²⁹⁰ O con el fauno, personaje de *El castillo de Lindabridis* (¿1661?): muchas veces se le llama «salvaje», y en efecto comparte con el salvaje folclórico el bastón como arma, y la inclinación al amor lascivo. Además, su relación con el gracioso (en el que despierta un miedo incontrolable) es la misma de los salvajes y los gigantes ya citados.

Esta analogía entre el salvaje y el gigante o el fauno, no hace sino repetir en la comedia calderoniana algo que ya habíamos observado en las fiestas cortesanas del siglo XVI y en las novelas de caballería: las características y las funciones del oponente mágico, que en las fiestas es también una máscara, pueden encarnarse en uno cualquiera de los seres míticos que el folclore y la tradición clásica deparaban a la imaginación de los literatos.

No extraña por lo tanto que este tipo de personaje salvaje vuelva a aparecer en el teatro de Calderón con una frecuencia que no se nota en los dramaturgos de la generación de Lope: precisamente porque se trata de un teatro más comprometido con las instancias de la fiesta cortesana, por lo menos por lo que hace a las comedias citadas. Y -volviendo algunos decenios atrás- quizás no sea una casualidad el que las comedias de Lope

donde aparece un tipo de salvaje estático, cruel y desprovisto de cualquier humanidad y posibilidad de evolucionar, sean precisamente comedias destinadas a representaciones festivas en la Corte (como El premio de la hermosura) o comedias cuya construcción demuestra de todas formas su inscripción en la órbita del teatro cortesano (El ganso de oro, Los celos de Rodamonte).²⁹¹

IV. 2. Una refundición de El nacimiento de Ursón y Valentín: La reina más desdichada y parto de las montañas, de Juan Cabeza

Al lado de las reelaboraciones del tema del salvaje que pueden rastrearse en el teatro del siglo XVII, también se encuentran algunas refundiciones: obras decididamente «menores», que carecen de originalidad, pero que son de gran interés en una perspectiva de estudio diacrónico como es el que venimos llevando a cabo. En efecto, estas refundiciones prueban por un lado la duradera fortuna dramática del salvaje y el prestigio del modelo lopesco, por otro demuestran cómo se ha «normalizado» (ideológica y estructuralmente) la formulación lopesca, y cómo se ha modificado el tema con respecto a la que fuera su formulación originaria.

La primera refundición de la que nos ocupamos se titula La Reina más desdichada y parto de las montañas, y sale en la Primera parte de comedias del maestro Juan Cabeza, publicada en 1662. Esta comedia refunde El nacimiento de Ursón y Valentín, ajustándose a la obra de Lope de Vega por lo que hace a la articulación general de la intriga y a su repartición en los tres actos; pero cambiando la proporción de las escenas interna a cada acto, cortando algunas y alargando otras, e introduciendo cambios notables que afectan sobre todo a la macrosecuencia protagonizada por Ursón. De ésta, de la configuración que Lope le había dado en Ursón y Valentín, muy pocas cosas quedan en pie: entre ellas, el nombre del personaje, demasiado ligado al episodio del rapto de la osa y de la crianza animal del niño para poder cambiarlo.²⁹² Todos los demás personajes, en la comedia, cambian el nombre: Margarita es Isabela, Clodoveo es Casimiro, Uberto es Lidoro, Valentín es Luis, Fileno es Tirso, Belardo es Meliso, Meliso y Alcina son Mosquete y Mosqueta.

No sólo cambian los nombres, sino también, parcialmente, los roles teatrales: el cambio más importante es el que se nota en los personajes de Mosquete y Mosqueta. Meliso y Alcina en la comedia de Lope sólo aparecían en el primer acto, protagonizando una escena de tipo afuncional, centrada en una disputa amorosa cuyo nivel estilístico y argumental la colocaba en un plano medio; Cabeza retoma la escena y la coloca en el mismo lugar (antes del parto desgraciado de la reina en el campo) pero el lenguaje que utilizan los dos personajes es ahora decididamente bajo, lleno de pullas y juegos de palabras vulgares típicos de los graciosos villanos. Y Mosquete y Mosqueta juegan efectivamente el papel de graciosos a lo largo de toda la comedia: Mosquete es el contrapunto bajo de Luis, al que acompaña en todas sus andanzas, y Mosqueta es la contraparte necesaria y desdeñosa del «lacayífero» amor de Mosquete. Cabeza regulariza así el sector cómico de la comedia, introduciendo los portadores específicos de comicidad, y

eliminando todas las escenas de tipo entremesil, desligadas de la intriga, que caracterizaban El nacimiento de Ursón y Valentín.

Mientras caracteriza en sentido decididamente bajo el lenguaje de los dos graciosos, el autor de La Reina más desdichada se dedica a redondear y ensalzar y acrecentar la expresión retórica de los personajes que pertenecen al sector de la nobleza, revelando -en el derroche de metáforas, hipérbatos, enumeraciones, isocola distributivos- un gusto educado en la temperie cultista. Así, toda la intriga de La Reina más desdichada se distribuye en un número de escenas decididamente más bajo con respecto a Ursón y Valentín (45 frente a 63), pero la duración media de las réplicas de los personajes es más elevada que en la comedia de Lope (5,68 versos frente a 3,55), y resultaría todavía más elevada si sólo se tomaran en cuenta, para el cálculo, las réplicas de los personajes que pertenecen al sector de la nobleza.²⁹³

En este grupo de personajes incluimos también a Ursón, y no sólo porque, siendo hijo de la reina de Francia, es de sangre noble, sino por razones que tienen que ver con la estrategia de su presentación en la comedia. En primer lugar, por su utilización del lenguaje: el Ursón de La Reina más desdichada domina perfectamente la expresión culta, la argumentación compleja y bien trabada, en lo que se diferencia radicalmente de su homónimo de Ursón y Valentín. En la compacta construcción de los discursos de Ursón ya no hay resquicios que dejen entrever, como en la comedia de Lope, la ingenuidad potencialmente cómica del salvaje. La sabiduría retórica del personaje puede apreciarse bien en esta larga cita del todavía más largo parlamento (122 versos) que pronuncia Ursón en la sexta escena del segundo acto, la primera vez que sale al escenario. Un parlamento que se construye según todas las reglas, como si fuera una arena judicial: exordio con captatio benevolentiae, propositio de la cuestión, pruebas (para las que se cita una serie de testigos naturales), recapitulación de la cuestión, reparo, respuesta, y conclusión:²⁹⁴

Padre y señor, que ese nombre
puede darte el corazón:
¿en qué ley cabe, o razón,
el que se espanten de un hombre?
[...]
Si soy hombre, ¿cómo huyen?
Si discurro, ¿cómo fiera?
Que soy hombre he conocido,
y estoy desto satisfecho,
porque conozco mi pecho,
y en él veo lo sufrido;
doy el agravio al olvido
sin que a venganza me obligue;
de todo lo cual se sigue
que soy hombre sin mentir,
pues vive el que quiere huir,
mas la fiera lo persigue.
Dígalo la helada fuente,
que, regando la esmeralda,

baña del risco la falda
con su cristal transparente;
de aquésta empaña el corriente
la fiera, y yo a sus cristales
hago calle entre mis males;
de que con razón infiero
que soy hombre, pues venero
esos hermosos raudales.

[...]

De aquese nevado cielo
tantos luceros dorados
lo digan, pues alabados
son siempre de mi desvelo;
yo contemplo desde el suelo
sus luces, la fiera no,
luego el Cielo más me dio:
pues con evidencia se halla
que muda la fiera calla,
cuando los alabo yo.

[...]

¿No es esto como lo digo?
¿No es esto como lo siento?
Pues, si esto es de aqueste modo,
¿por qué tal desgracia tengo?
¿Cómo de aquestas montañas
los pastores (triste agüero)
a penas me ven vocean?

[...]

Pero discursivo infiero,
que al verme de piel vestido
sus favores desmerezco,
y con esto soy mal visto,
porque se usa en estos tiempos
no mirar a la persona,
sino al vestido, ¡qué yerro!

[...]

Ya que soy hombre he probado,...

(pp. 265-266a)

Pero no es sólo la sabia construcción retórica lo que choca, en comparación con las réplicas cortas e ingenuas del Ursón lopesco, sino el contenido mismo del discurso, y su tono patético: ¿dónde han ido a parar las declaraciones agresivas y llenas de vida animal del joven Ursón, que a su primera entrada en escena en la comedia de Lope renegaba de la cauta vejez de su ayo y exaltaba los placeres de la buena comida, del vino y de

la mujer? Nada de todo esto existe ya en la refundición de Juan Cabeza. Pero vayamos por orden. Si basta una cala para demostrar cómo cambia la macrosecuencia protagonizada por Ursón en el nivel de la expresión, hay que analizar más detenidamente cómo cambia -y de forma radical- en el plano del contenido. Muchas situaciones y secuencias desaparecen por completo: faltan, por ejemplo, no sólo las manifestaciones de la agresividad de Ursón hacia su ayo y hacia los villanos, sino toda la serie de escenas que -en el segundo acto de Ursón y Valentín- enfrentaban a Ursón con algunos personajes del mundo campesino. Probablemente, el refundidor las consideró inesenciales, como las escenas de comicidad entremesil, debido a su carácter catalítico y parcialmente cómico. Se pierden así, sin embargo, unas piezas importantes en el mosaico que construía, en la comedia de Lope, el carácter de Ursón; piezas que demostraban con los hechos, y no con las palabras, su humanidad y su nobleza; pruebas que jalonaban su difícil camino ascensional hacia la recuperación de la verdadera identidad.

De estas pruebas, sólo queda una en la refundición de Juan Cabeza: el encuentro en la selva con el hermano, cuando Ursón renuncia a matar al joven. Sin embargo, aun en esta escena, Cabeza cambia algunos detalles importantísimos: Ursón no ha visto nunca a Luis, y así su decisión de no matarlo depende únicamente del inexplicable impulso que le dicta la voz de la sangre; en la comedia de Lope, en cambio, Ursón reconocía en Valentín al joven que lo había salvado de la agresión de Uberto, lo que le permitía mostrarse agradecido, siendo el agradecimiento una típica virtud noble. Todavía más interesante es el corte operado por el refundidor sobre todas las secuencias finales relativas a Ursón. Luis, en *La Reina más desdichada*, no ata a Ursón ni lo lleva consigo a Palacio, sino que lo deja en la selva prometiendo defenderlo de sus agresores, los villanos. Faltan por lo tanto todas las escenas relativas a la prisión de Ursón, a su agresión a los cortesanos que se mofan de él, a su condena a muerte decidida por el Rey, y en fin a su salvación in extremis, con la declaración de su identidad y la proclamación de su calidad de príncipe heredero. Muy distintas son las secuencias finales de *La Reina más desdichada*: mientras el Rey, la Reina y Luis se regocijan en la aldea después de la anagnórisis, llega Ursón, que ha sido herido por los villanos cuando se estaba acercando para rendir homenaje al rey. La comedia se cierra con las quejas de Ursón, las expresiones incrédulas del Rey, la Reina y Luis al saber que Ursón es su hijo y hermano, y la orden del Rey de que se busque un médico para curar a Ursón. Una situación bastante distinta de la apoteosis final que veía, en la comedia lopesca, el pleno reconocimiento de la majestad del salvaje, y el mejoramiento definitivo después de los vaivenes de la intriga. El cambio diegético refleja por lo visto una acentuada reorientación y «normalización» ideológica. Lo que más llama la atención, es la eliminación de cualquier tipo de conflicto entre el joven salvaje por un lado, y por otro el Rey, su padre, en primer lugar, y más en general el ambiente cortesano. Los únicos responsables del ataque final a Ursón son los villanos, que no tienen ninguna razón para atacarle, más que la de ser él pobre y malvestido.²⁹⁵ Ursón por lo tanto sólo tiene de salvaje el vestido (sale a la escena «vestido de pieles con un leño») pero no las características;²⁹⁶

y, en efecto, nunca ningún personaje lo llama «salvaje» en la comedia. La macrosecuencia protagonizada por Ursón en *La reina más desdichada* no guarda entonces sino un pálido recuerdo, en cuanto a extensión y significación, de la que protagonizaba el personaje homónimo en *Ursón y Valentín*. En la refundición, Ursón aparece en cinco escenas solamente, frente a las trece que le otorgaba Lope en *Ursón y Valentín*. Por lo tanto, adquiere mucho más relieve, en el segundo y el tercer acto, la macrosecuencia protagonizada por Luis, que resulta así el único verdadero héroe joven de la comedia. Pero también en este caso se notan algunos cambios sustanciales. La Reina, que en la comedia de Lope había evitado revelar a su hijo el nombre de su ofensor, y, con ejemplar resignación cristiana, no le había pedido venganza, nos muestra en la refundición una cara totalmente distinta, incitando al hijo a que vengue su honor ultrajado.²⁹⁷ Por lo tanto la trayectoria de Luis es -mucho más marcadamente que la trayectoria de Valentín en la comedia de Lope- la de un héroe del honor. Como tal, Luis se niega a atacar a Lidoro por la espalda (como hacía Valentín con Uberto), y lo desafía a duelo.²⁹⁸ Así, el honor de caballero de Luis está a salvo, pero se pierde esa dimensión religiosa y ejemplar por la que Uberto, herido sin saber por quién, reconocía enseguida el castigo de Dios, siendo Valentín nada más que un instrumento en las manos de la Providencia.

En *El nacimiento de Ursón y Valentín* Lope entretejía -en un marco derivado de la tragedia- tres trayectorias ejemplares que se desarrollaban hacia el final feliz de la comedia: la de la reina desdichada en espera de reparación, la del joven héroe-villano en busca de su identidad y de su honor, y la del joven héroe-salvaje en busca de su humanidad perdida. Juan Cabeza, guiado probablemente por los gustos de su época e incapaz ya de captar las razones textuales de la originalidad de Lope, centra su refundición en el tema de la recuperación del honor, reduciendo la importancia ejemplar de la figura de la reina y -lo que más nos interesa- de la del salvaje.

Éste ya no es un personaje en evolución, sino sólo una comparsa estática, fija en su papel de víctima, de héroe perseguido por el vulgo; ya no podemos leer en la (¿macro?)secuencia que él protagoniza una trayectoria metafórica de la evolución del hombre de la adolescencia a la edad adulta, o de la formación del príncipe; ni podemos ver en la selva donde vive una metáfora del estado de sujeción a los instintos que caracteriza al ser humano antes de su aceptación de las normas del mundo civilizado.

IV. 3. Leoncio y Montano, de Diego y José de Figueroa y Córdoba

Los dos nombres propios masculinos que constituyen el título de esta comedia, publicada en 1661 en la Parte catorce de las *Nuevas Escogidas*,²⁹⁹ traen inevitablemente a la memoria otro binomio, el que se encuentra en el título de la comedia lopesca *El nacimiento de Ursón y Valentín*. El eco intertextual ha sido buscado intencionadamente, ya que Leoncio y Montano, como Ursón y Valentín son mellizos, pero crecen por separado y en dos ambientes distintos, ya que el primero ha sido raptado, al nacer, por una

fiera (en este caso, un león).

No sólo en los nombres, sino también en la construcción de la intriga, se advierte que el modelo básico de esta comedia es Ursón y Valentín: volvemos a encontrar en el primer acto el tema de la mujer acusada injustamente (ahora Margarita ya no es reina, sino duquesa de Albania), que en su destierro da a luz a dos niños; en el segundo acto, vemos al duque que llega a la aldea donde Margarita vive disfrazada, para cazar la «fiera» (es decir, Leoncio); Margarita le recuerda a su mujer, y despierta en él el amor olvidado; en el tercer acto, el traidor Ricardo muere confesando su culpa, y todos los protagonistas se reconocen. Aunque la articulación básica de Ursón y Valentín queda en pie, Leoncio y Montano -en comparación con La Reina más desdichada- es una refundición mucho más libre, que añade secuencias y cambia algunos importantes nexos diegéticos con respecto a la comedia lopesca. Estos cambios, en su mayoría, no son el fruto de una elaboración original, sino que reflejan a su vez el recuerdo de otros textos teatrales anteriores. Una de las constataciones más interesantes que nos depara la lectura y el análisis de Leoncio y Montano es entonces precisamente ésta: que los dramaturgos que compusieron la refundición percibían, como premisa necesaria para su obra, la existencia de un corpus temáticamente homogéneo, que incluía no sólo Ursón y Valentín sino también El hijo de los leones y probablemente El nieto de su padre. El nombre del salvaje, Leoncio, y la circunstancia de su crianza con la leche de una leona, parecen a todas luces inspirarse en El hijo de los leones. Sin embargo, Leoncio sólo aparece en escena a partir del segundo acto, como en Ursón y Valentín, pero su presentación es bastante distinta, y bastante distinta también con respecto a El hijo de los leones. En ambas comedias de Lope, el salvaje quedaba solo en escena pronunciando un largo monólogo que servía para caracterizarlo en su primera salida al escenario; en Leoncio y Montano (como también en La Reina más desdichada) el salvaje se nos presenta más bien en actitud dialógica, hablando con su anciano ayo. En Leoncio y Montano, es precisamente el ayo de Leoncio, Laurencio, quien primero aparece en escena, contando su historia y la del joven hijo del Duque en un monólogo en cuyos primeros versos suena un eco del primer monólogo de Leonido en El hijo de los leones:

Claros, hermosos cielos,
que siempre estáis constantes
en revolver los años presurosos,
los turquesados velos
vestidos de diamantes,
mostrando en vuestros polos luminosos...

(El hijo de los leones, pág. 274b)

Claros, hermosos cielos,
que estáis seguros de animadas huellas,

cuyos azules velos
se tachonan de luces y de estrellas...

(Leoncio y Montano, fol. 32r)

En su monólogo, Laurencio subraya la fuerza extraordinaria de Leoncio,³⁰⁰ característica que ya conocemos como muy típica del héroe, no importa si salvaje o no. Pero el anciano se preocupa enseguida de aclarar, para el auditorio, que esta fuerza no degenera ya en agresividad:

Desde que le he enseñado,
y en algunos avisos instruido,
está más reportado,
menos furioso, y más agradecido;
y si alguna pasión tal vez le rige,
la sangre real que tiene, la corrige.

(fol. 32v)

Y, por si estas palabras no bastaran, prosigue Laurencio comentando, a la vista de Leoncio dormido:

Aun dormido, ostenta muda
la majestad su semblante.
¡Oh, cuán en vano su ser
quiere desmentir el traje!
Que en el tosco engaste brilla
con más luces el diamante.

(fol. 32v)

Lo que los espectadores y lectores de las comedias de Lope debían deducir por su cuenta a lo largo de toda la obra (el contraste entre vestido y alma, la sangre noble que guía al salvaje en las pruebas cruciales de su existencia teatral) aquí se hace explícito aun antes de que el salvaje cobre realidad como personaje que actúa en la escena. Después, una serie de escenas se encargarán de confirmar las palabras de Laurencio. Por ejemplo, en su relación con el anciano ayo, Leoncio se parece más a

Leonido que al impaciente Ursón, en cuanto se muestra obediente y respetuoso a pesar de su gran soberbia.³⁰¹

También se parece mucho a Leonido en su relación con los villanos: la clemencia del salvaje ante el miedo de Gilote (II, 12) es la misma que mostraba Leonido hacia Bato en *El hijo de los leones* (I, 7). Pero en este caso se oyen, me parece, también otros ecos. Leoncio, en efecto, primero pide al villano de comer, después lo aflige con una serie de preguntas relativas a la mujer y a los celos, demostrando así su ignorancia de los sentimientos amorosos: en lo que vemos un recuerdo de *El nieto de su padre* (I, 3), cuando Avido pide pan y vino e informaciones sobre la mujer a los dos pastores Turbo y Pindo.

Recordemos que a esta escena seguían, en *El nieto de su padre*, las escenas del encuentro de Avido con Armesinda y después con Teosinda, en las que el joven empezaba a experimentar directamente la realidad de los sentimientos. Pues bien, el mismo orden se sigue en Leoncio y Montano, donde -con un desvío radical con respecto a Ursón y Valentín- se introduce una escena en la que Leoncio se encuentra al mismo tiempo con Clavela (la enamorada de su hermano Montano) y con Margarita. Al par de Avido, Leoncio sabe distinguir enseguida los dos tipos de amor que le inspiran las dos mujeres («una me provoca a amor, / y otra me causa respeto», fol. 35r), evitando así el error incestuoso de Leonido. Esto no impide que queden, en los parlamentos de Leoncio, algunas casi-citas del monólogo pronunciado por Leonido ante Fenisa desmayada, en el segundo acto de *El hijo de los leones*:

Fileno me dijo un día
que era mío mi albedrío;
mintió, porque no era mío,
o fue porque no te vía.

(*El hijo de los leones*, p. 284a)

Que era libre, el padre mío
me enseñó: fue ceguedad,
que al veros, la libertad
no sabe del albedrío.

(*Leoncio y Montano*, fol. 34v)

A pesar de haber introducido estas secuencias que recuerdan *El hijo de los leones* y *El nieto de su padre*, los dramaturgos no renuncian a insertar, más adelante, en el tercer acto, una escena que nos vuelve a recordar el

Ursón de Ursón y Valentín. Leoncio se encuentra otra vez con Clavela, a la que todos los villanos han dejado sola por miedo del salvaje; pero éste sabe vencer su deseo, dejando que la joven se vaya. La situación es bastante parecida a la de Ursón y Valentín (II, 10), pero con algunas significativas diferencias. En la comedia de Lope la escena se dividía en dos momentos: en el primero predominaban los instintos, en el segundo el comportamiento civilizado. En Leoncio y Montano la victoria sobre los instintos es inmediata, siendo además el salvaje muy consciente de que esta victoria es un corolario necesario de su virtud heroica:

...
y para que echés de ver
que nunca el cuidado mío
pudo forzar tu albedrío,
bien puedes irte, mujer;
vete, acaba, que aunque aquí
lograr puedo una victoria,
quiero deberme la gloria
de saber vencerme a mí.

(fol. 40v)

También cambia mucho, en Leoncio y Montano, la secuencia del primer encuentro entre los dos hermanos. Creyendo que el salvaje estaba atacando a su madre y a su amada, Montano ataca a su vez al salvaje: los dos jóvenes luchan, y enseguida la amistad y la inclinación prevalecen sobre la rivalidad amorosa. La sangre ha hablado, y también el respeto mutuo que une a dos competidores de talla. Bien se ve que en este caso la refundición no sigue para nada sus modelos, inventando situaciones y sobre todo modificando la actitud y el rol del salvaje. Aquí, Leoncio ya no es el héroe víctima que se rinde a su hermano renunciando a su agresividad; más bien parece el doble salvaje de Montano, fuerte como él, soberbio como él, y como él enamorado de la misma mujer.³⁰² No extraña, por lo tanto, que los dramaturgos trastornen todos los nexos dramáticos de Ursón y Valentín, haciendo que los dos hermanos colaboren en el intento de matar al traidor -que aquí se llama Ricardo- disputándose la honra de poder pelear con él en duelo regular (III, 15).

Si Montano no es en nada superior a Leoncio, éste puede rendirse sólo a su padre. En efecto, después de la escena citada, el Duque de Albania se encuentra en plena selva con Leoncio: los dos experimentan una inmediata simpatía mutua (como, en la misma situación, Lisardo y Leonido en *El hijo de los leones*), y Leoncio declara su sumisión, de hijo y de súbdito:

Hombre, ¿qué estrella, qué astro
a obedecerte me inclinan?
Tuyo es el triunfo, y el lauro;

rendido estoy a tus pies.
rendido estoy a tus pies.
(Híncase de rodillas.)
[...]
Señor, padre, por los labios
se ha salido el corazón:
dame primero la mano,
en señal de que te admito,
como súbdito y vasallo,
por mi absoluto señor.

(fol. 44va)

Nada de contraposiciones entre el salvaje y su padre y señor, como las esbozaban Ursón y Valentín, El hijo de los leones, y, mucho más blandamente, El nieto de su padre y Virtudes vencen señales: ahora la sumisión del hijo-súbdito es total y sin condiciones. No extraña, por lo tanto, el que la trayectoria del salvaje hacia la anagnórisis final (como la de Avido y Filipo) sea rectamente ascensional, sin esos momentos de empeoramiento que caracterizaban a los salvajes de Lope. Un interesante corolario de esta composición armoniosa del microcosmos familiar es otro cambio extremadamente significativo que aparece en la refundición con respecto a Ursón y Valentín. Se recordará que, en la comedia de Lope, Valentín descubría con pena y rabia que su madre había concedido una entrevista amorosa al Rey; se bosquejaba así la situación edípica del hijo que rivaliza con el padre, y que se desarrollará más explícitamente en El hijo de los leones. De esta situación sólo queda un pálido recuerdo en Leoncio y Montano, cuando, al final del segundo acto, Montano amenaza al duque que había querido abrazar a Margarita. Pero él no sospechará nunca que los deseos amorosos del duque han tenido efecto, porque lo que oye y ve son las tentativas de Ricardo de introducirse en la cabaña de Margarita. Toda su ansia de venganza se concentra así sobre el traidor, y no sobre el que es en realidad su padre. Me parece significativo el que ninguno de los personajes, sino sólo los espectadores o lectores sepan de los encuentros amorosos entre Margarita y el duque, mientras de las tentativas de Ricardo se dan cuenta Gilote (que debe hacerle de tercero), Montano, y, al final de la pieza, el mismo duque. Se llega así a la colaboración máxima entre padre e hijos: mientras Leoncio y Montano, de común acuerdo, hieren a Ricardo, también lo hiere el Duque que se ha dado cuenta de la alevosía de su ministro.

El campo, como en La reina más desdichada, es el lugar donde convergen todos los personajes: el lugar de la anagnórisis y de la reconciliación, que no necesitan de la vuelta a Corte como en las comedias de Lope, con su corolario de la prueba ulterior a la que se somete el salvaje. Toda la dialéctica entre Corte y campo que constituía un importante eje ideológico en las comedias de Lope, se borra por completo en estas refundiciones: y,

paralelamente, al salvaje se le niega el reconocimiento final de su calidad de heredero del reino. Si La reina más desdichada ponía en duda la sucesión al trono de Ursón, debido a la herida que lo dejaba al borde de la muerte justo al final de la comedia, Leoncio y Montano niega decididamente al salvaje el derecho de sucesión, en contra de toda la tradición que veía en el salvaje el mellizo primogénito.

Yo creo que estas modificaciones no son casuales, sino que son el resultado de un deseo de «normalización» que afecta con el tiempo la figura teatral del salvaje. Ya en las comedias de Lope asistíamos, con el pasar de los años, a una suavización de las características negativas del príncipe-salvaje; lo mismo se notaba en comedias como El nieto de su padre, o Virtudes vencen señales, donde el salvaje sigue siendo el heredero del reino. Más tarde, sólo Calderón, con La vida es sueño, sabe asumir con todas sus consecuencias e implicaciones ideológicas la trayectoria ascensional del salvaje desde la fase en que predominan los instintos a la perfección del príncipe que encarna los valores del heroísmo aristocrático. Las refundiciones, en cambio, parece como si quisieran vaciar la macrosecuencia protagonizada por el salvaje de todas sus implicaciones conflictivas, al nivel del individuo, de la familia y de la sociedad. Por eso, creo, se elude la identificación final del salvaje como príncipe, por eso ya no hay conflicto entre padre e hijo(s), por eso ya no existe la dialéctica entre Corte y espacios periféricos y la alusión a la negatividad de la Corte, por eso el salvaje ya no evoluciona en el tiempo de la representación, perdiendo así una de las características principales que lo definían en el teatro de Lope.

V. Reflexiones para la conclusión de un itinerario

V. 1. La especificidad del tema y su evolución histórica

A lo largo de nuestro recorrido, muchas veces se nos ha planteado el problema de definir lo específico del tema del salvaje, frente a las analogías de fondo y de forma que no pueden dejarse de notar entre la trayectoria teatral del salvaje y la de algunos personajes villanos, en realidad nobles. Más allá del núcleo temático común a las dos trayectorias, que ya hemos definido, con la ayuda de las palabras de Juan Oleza, como «las aventuras de la identidad oculta», hay que reconocer la común derivación de un mismo modelo narrativo, que echa sus raíces en el cuento maravilloso y, más allá todavía, en el mito.

De hecho, ambas trayectorias recalcan el esquema narrativo típico del héroe mítico, cuyas etapas fundamentales son la separación de su ambiente de origen, las pruebas difíciles, la vuelta y la reconciliación con la figura paterna. Es muy pesada la carga de significaciones simbólicas, estratificada a lo largo de siglos de elaboraciones y variaciones en el seno de la cultura occidental, que posibilita la lectura de este esquema mítico como metáfora de un momento de pasaje en la historia de los hombres, más que en la historia del protagonista: el héroe, que no por

casualidad es siempre joven, renueva el mundo civilizado al que vuelve después de un momento inicial de separación, fundando al cabo de su difícil trayectoria una nueva fase histórica.³⁰³

Esta lectura sin duda puede valer también para las obras que hemos examinado: no en balde muchas veces el mismo dramaturgo se encarga de establecer una conexión entre su protagonista y las figuras míticas, más tradicionales, de otros héroes fundadores, como Ciro, David, Rómulo, Júpiter... Y no en balde, la mayoría de las veces, el joven héroe teatral (salvaje o villano) es hijo de reyes y destinado a ser rey él mismo. Esta utilización del esquema mítico no extraña, en un teatro que sabía construir sus elaboraciones apoyándose en las tradiciones más hondas; los dramaturgos, en efecto, habían intuido la función de «formantes» que estas tradiciones podían asumir con respecto a determinados núcleos de valores o modelos ideológicos, facilitando la identificación del público con la visión del mundo propuesta en la comedia.

Aun teniendo en cuenta la importancia -organizadora e ideológica- del esquema mítico que sin duda puede leerse al trasluz de las trayectorias teatrales que nos interesan, tampoco hay que olvidar que este esquema no da cuenta de todas las peculiaridades de nuestro tema;³⁰⁴ y en primer lugar no explica el complicado juego de analogías y diferencias entre la figura del héroe-salvaje y la figura del héroe-villano. Un juego que ahora me interesa aclarar en su evolución histórica, matizando y ampliando en una visión diacrónica la distinción sincrónica propuesta a lo largo del análisis, entre el tipo narrativo del héroe víctima y el tipo narrativo del héroe buscador, basada en una distinta calidad de las pruebas que ambos personajes tienen que superar.

Es indudable que el tema del salvaje (construido alrededor del tipo narrativo -y mítico- del niño abandonado) se configura por primera vez en el teatro de Lope. Una configuración que no se debe sólo a Ursón y Valentín, sino también -y más que nada- a la red de relaciones intertextuales que se establece entre esta comedia y la más tardía *El animal de Hungría*,³⁰⁵ que repite, reforzándolos, motivos y situaciones que construían la macrosecuencia protagonizada por Ursón, explorando al mismo tiempo las posibilidades ofrecidas por el cambio de sexo del personaje. En estas dos comedias es muy clara la diferencia que separa al salvaje de su hermano (o enamorado) que vive en la aldea. El hombre (o la mujer) salvaje representan el grado máximo de la marginalidad, con respecto a la civilización urbana y cortesana, así como la selva en que viven representa la naturaleza inculta; mientras el campo en que viven los héroes-villanos es ya una naturaleza cultivada, por lo tanto más cercana a la cultura. La marginalidad extrema del salvaje se representa, a nivel icónico, en su vestido de pieles, que apunta a la relación del personaje con el mundo animal. Una relación que también expresa el término «fiera», utilizado a menudo para nombrar al salvaje. En efecto, lo que los demás personajes temen en el salvaje es precisamente su (supuesta) inhumanidad, que necesariamente entrañaría un comportamiento irracional y cruel: no en balde se le llama también a menudo «monstruo».

Ahora bien, este temor, ¿ha nacido exclusivamente del ciego prejuicio de unos campesinos ignorantes y miedosos? En realidad, sea Ursón y Valentín, sea *El animal de Hungría*, llevan a la escena algunas secuencias en las que

efectivamente el salvaje se nos muestra influido, en su actuación, por una naturalidad animal. Pensemos en lo inclinado que es Ursón a la satisfacción inmediata de necesidades (y placeres) primarios como la buena comida y el vino, y a su visión demasiado natural de las relaciones entre los sexos, según la cual los amores humanos serían comparables a los amores animales. Pensemos en la vivaz libido de Rosaura, tan reacia a las trabas del honor; en su expresión agresiva de un sentimiento primario como el de los celos. Dejemos ahora de lado el posible efecto cómico de este tipo de comportamiento. Lo que es cierto, es que se trata de manifestaciones de una naturalidad elemental, todavía no plasmada y controlada por la cultura; manifestaciones que se colocan por lo tanto en el sector «bajo» (ideológicamente negativo) del modelo del mundo que se dibuja en la comedia.³⁰⁶

También es verdad, por otro lado, que la misma naturalidad del salvaje se percibe en otras ocasiones como positiva, en cuanto se contrapone a la artificialidad, a la corrupción del espacio cortesano y de algunos personajes que a este espacio pertenecen, y que han traicionado los valores nobles que pertenecen al sector «alto» del modelo del mundo típico de este teatro. Valores nobles que se perciben como un dato «natural» (es decir, indiscutible y eterno) y no cultural; valores que el salvaje, por lo tanto, posee de forma innata (gracias a su sangre noble) y al estado puro (gracias a su identificación con el espacio incontaminado en el que se ha criado).

Esta valoración ambigua de la relación con la naturaleza es típica de la configuración del tema del salvaje en la primera fase del teatro de Lope, que se cierra, hacia 1608, con *El animal de Hungría*. Nunca encontramos esta ambigüedad en las comedias de Lope protagonizadas por el personaje que hemos definido como héroe-villano; ni la encontramos, por otro lado, en esa fase del teatro de Guillén de Castro que también se cierra aproximadamente hacia 1608, con *Progne y Filomena*. Antes bien, Guillén de Castro mezcla, mucho más que Lope, el tipo del héroe-salvaje con el tipo del héroe-villano: el salvaje sigue caracterizándose por su extrema marginalidad espacial, pero su comportamiento no está marcado por ningún rasgo de naturalidad animal «baja» o en cualquier modo negativa. Lo que pasa es que siempre, en Guillén, la marginalidad es positiva con respecto a una Corte en la que se fraguan traiciones y crueldades; en su teatro, parece no haber espacio para las ambigüedades. Quizás así se explique el que, en las comedias del valenciano en las que aparece la pareja -inaugurada por Lope- de salvaje y villano (ambos en realidad nobles), el salvaje es el hombre, y quien vive en la aldea es la mujer. El grado máximo de marginalidad ya no conlleva, como en Lope, una vacilación entre aspectos positivos y negativos de la naturaleza (vacilación que experimentan sea el personaje masculino sea el femenino), sino una positividad máxima (que sólo le compete al varón).

El programa ideológico que vertebra la utilización de secuencias típicas del tema del salvaje en algunas comedias de Tirso de Molina no aparece tan definido como en Lope y en Guillén. Los rasgos salvajes sirven sin duda, en estos casos, para marcar con evidencia el carácter heroico del protagonista, pero detrás de su utilización no parece haber una visión modelizada de la relación entre naturaleza y cultura, entre corte-ciudad y

espacios periféricos, entre nobleza ejemplar y comportamientos también ejemplarmente «bajos»: cuestiones que no se agitan en estas comedias de Tirso. Aquiles o Francisco Pizarro -nombres individuales que remiten a un mito preciso y a una historia precisa- no parecen concebidos para ser modelos dotados de validez genérica, como los héroes salvajes de Lope y de Guillén de Castro.

La presencia protagonista del salvaje con funciones modélicas, en sentido ideológico, conoce en cambio una eclosión alrededor del bienio 1620-22: eclosión no tan inexplicable ni inesperada, si se acepta la hipótesis de una conexión con las circunstancias que caracterizan ese momento de la historia de España. En *El hijo de los leones*, *El nieto de su padre*, y *Virtudes vencen señales*, encontramos un protagonista con rasgos salvajes que es, sin saberlo, hijo de rey y destinado al reino. Aunque el motivo típico de la crianza en la selva, con la leche de alguna fiera, sólo se conserva en *El hijo de los leones* y en *El nieto de su padre*, las tres comedias insisten en algún aspecto icónico de la marginalidad: vestido de pieles en las dos comedias citadas, color negro de la piel en *Virtudes vencen señales*. Sobre todo en el caso de la comedia de Vélez y de *El nieto de su padre*, ya no podemos acudir a la categoría muchas veces recordada de la distinción entre héroe buscador y héroe víctima para explicar por qué la macrosecuencia protagonizada por Filipo y por Avido presenta rasgos típicos del tema del salvaje. En efecto, ninguno de los dos personajes encaja en el tipo del héroe víctima, sobre todo por la calidad de las pruebas que jalonan su trayectoria teatral, y que siempre comprenden por lo menos alguna «hazaña». Lo que sí pertenece sin lugar a dudas al tema del salvaje, es la articulación solidaria de las secuencias típicas del encuentro con la mujer y del descubrimiento del amor, de la relación con el sector de los personajes «bajos» que viven en un espacio periférico con respecto a la Corte (villanos y/o salteadores), de la relación potencialmente conflictiva con la figura paterna.

Sin embargo, en la línea de la que ya había sido la elaboración típica de Guillén de Castro en la primera fase de su teatro, desaparecen todas las características negativas de la naturalidad del salvaje, cuales se nos mostraban en *Ursón* y *Valentín* y *El animal de Hungría*: a lo sumo, queda en el personaje algún rastro de ingenuidad e ignorancia, pero no de agresividad o torpeza. Si el héroe-salvaje se nos muestra todavía empapado de enseñanzas sacadas de la naturaleza, como en el caso de Avido en *El nieto de su padre*, no se tratará de enseñanzas que apuntan al sector «bajo» de la experiencia humana (como podían ser las inferencias acerca del amor de *Ursón* y *Rosaura*), sino al sector «alto», que comprende la política y las ciencias. Paralelamente, y como nunca antes, el protagonista salvaje se nos muestra vivamente interesado en la instancia del honor: y, para mantener el honor, dispuesto a renunciar a sus más profundas aspiraciones amorosas.

Así es que, en estos casos, el miedo de los personajes que pertenecen al sector «bajo» no se justifica de ninguna manera, al menos en el caso de *El nieto de su padre* y *Virtudes vencen señales*: en cambio, los villanos y, en general, todos los personajes marginales como también los salteadores de la comedia de Vélez, acaban reconociendo la superioridad del presunto «monstruo», y ofreciéndole incluso una forma -aunque extrainstitucional-

de soberanía. Una soberanía que es la prefiguración de la efectiva dignidad de monarca que le corresponde al joven protagonista por derecho de sangre.

Algo distinto es el caso de la comedia de Lope, que por lo visto no logra desprenderse por completo de la impostación que el dramaturgo le había dado al personaje del salvaje en Ursón y Valentín y en El animal de Hungría. Nunca el espectador o el lector sabrá, en efecto, si los estragos provocados por el salvaje y denunciados por Faquín en el primer acto ocurrieron de verdad, o si han sido el fruto de la miedosa imaginación del villano: pero queda una duda, que no apuntaba siquiera en el caso de Avido y de Filippo. Recordemos además que, en la fase final de su trayectoria, Leonido muestra una reacción violenta -aunque motivada por razones nobles- que lo lleva a ser castigado por la autoridad regia. En esto, Leonido sigue siendo hermano más de Ursón y Rosaura, que de Avido y Filippo, que no deben experimentar ese momento de empeoramiento final, ni esa sumisión dolorosa a la instancia regia y al mismo tiempo paterna.

Esto no quiere decir que Avido y Filippo no se sometan al rey, su padre: pero su sumisión es espontánea, y no conlleva ningún castigo. El conflicto entre padre e hijo se borra, como por otro lado se borrará en las dos refundiciones inspiradas en las comedias de Lope de Vega. En las refundiciones observamos también la completa «positivización» del salvaje, en la línea inaugurada por Guillén de Castro, pero al mismo tiempo la cancelación de las problemáticas que animaban el tema en las comedias anteriores (si exceptuamos las de Tirso y las comedias protagonizadas por la mujer salvaje). Por lo tanto, el salvaje ya no aparece como figura de príncipe ejemplar (no en balde en Leoncio y Montano se llega a negar a Leoncio la calidad de heredero de un gobierno, que además ya no es reino sino ducado); falta la dialéctica (espacial y cultural) Corte-espacios periféricos, naturaleza-cultura.

Las mismas problemáticas faltan, como ya hemos apuntado, en las comedias protagonizadas por una mujer salvaje. Además, la protagonista, la mayoría de las veces, se nos muestra violentamente agresiva, y bastante despreocupada -como la Rosaura lopesca- de las leyes del honor (aunque se desespere si llega a perderlo). La mujer, no sólo en cuanto salvaje sino también probablemente en cuanto mujer, sigue estando marcada por una naturalidad negativa que en el hombre salvaje los dramaturgos van esfumando hasta borrarla.

No todos los dramaturgos, sin embargo, la borran por completo, como ya hemos visto en el caso de Lope. No estará de más recordar ahora que Calderón, en La vida es sueño, retoma precisamente de Lope, y no de Guillén o de Vélez, algunas secuencias clave, algunos motivos especialmente significativos a nivel simbólico. Segismundo, como los salvajes de Lope, aunque no se ha criado propiamente en la selva, es «un compuesto de hombre y fiera», como dice él mismo (II, 6), «nacido entre las fieras» (II, 8); y de las fieras, de los impulsos naturales todavía no domados por las consideraciones morales, conserva toda la agresividad destructiva que se manifiesta sobre todo en el segundo acto. En el enfrentamiento con el padre Basilio, que se repite dos veces en el curso de este acto, Segismundo no muestra la sumisión que -ya maduro- mostrará en el tercer acto (y que Avido y Filippo mostraban enseguida), sino más

bien una arrogante y rencorosa reacción agresiva. Si Segismundo no llega a desnudar la espada contra su mismo padre (como había hecho por ejemplo Leonido) es porque ejerce una agresión directa contra esa figura sustitutiva del padre que es para él Clotaldo.

Y, ¿cómo no ver, en la prisión a la que Basilio vuelve a condenar a su hijo, un recuerdo del castigo que el rey-padre imponía al salvaje demasiado agresivo, motivo éste presente sólo en las comedias de Lope? Es verdad (y tampoco merece la pena discutir la cuestión, por obvia) que en *La vida es sueño* cobra una importancia y una densidad nunca vistas antes la fase de maduración reflexiva que lleva a Segismundo a las grandes victorias sobre sí mismo del tercer acto. No por esto es menos evidente que la trayectoria de Segismundo, de la animalidad a la humanidad, de la adolescencia impulsiva a la madurez, es fundamentalmente la misma trayectoria que por primera vez -aunque con muchas menos implicaciones- había recorrido el salvaje lopesco. En esta trayectoria, Calderón inserta el importante segmento final de las hazañas militares del joven protagonista, con su victoria sobre el ejército rival; un segmento que en el teatro de Lope caracterizaba más que nada la macrosecuencia protagonizada por el héroe-villano, pero que pasa, sobre todo con *El nieto de su padre* y *Virtudes vencen señales*, a formar parte también del tema del salvaje.

V. 2. El salvaje, «figura» del hijo

Y es en estas dos comedias, y en *El hijo de los leones*, donde por primera vez encontramos el motivo del enfrentamiento directo entre el hijo y el padre, en un esbozo de conflicto intergeneracional que sin embargo no llega a realizarse con la amplitud que después cobrará en *La vida es sueño*. Más allá de la diferencia de comportamiento entre un Leonido que desenvaina la espada contra su padre y un Avido y un Filipo que se someten prontamente a sus respectivos padres, un elemento importantísimo en las tres comedias, mostrando un cambio significativo en la percepción de la relación padre-hijo, tal como la habían venido dibujando las comedias anteriores.

En el teatro de Lope y de Guillén de Castro el rey tirano, o injusto, nunca es el padre del protagonista. En *La mocedad de Roldán*, *Lo que está determinado*, o *Contra valor no hay desdicha*, por ejemplo, es su abuelo; en *El amor constante* y *Progne y Filomena*, de Guillén de Castro, es su tío. A veces ni siquiera existe una relación de parentesco, como en *Dios hace reyes*, de Lope, y en *El Conde Alarcos*, de Guillén. El padre, en estas comedias, siempre es una figura positiva, víctima de tiranías e injusticias (como por lo demás la misma madre), y el hijo se propone así no sólo como renovador de una monarquía corrupta, sino también como vengador de sus padres.

En cambio, en la tríada de comedias para las que hipotizamos como fecha de composición el bienio 1620-22, comprobamos que el tirano, el injusto, es precisamente el padre: un padre que es directamente culpable del destino de marginación al que el hijo ha sido condenado en su infancia y

adolescencia. Puede haber, en esta culpabilidad, grados de mayor o menor gravedad: desde el grado máximo, el del padre incestuoso y cruel de El nieto de su padre; al grado mínimo, el del Lisardo de Virtudes vencen señales, culpable primero de una especie de adulterio in effigie, y después de una injusta vergüenza; pasando por el grado medio, el del Lisardo libertino y tiránico de El hijo de los leones.

Cualquiera que sea su grado de culpabilidad, los padres de estas tres comedias no comparten ya con nadie la responsabilidad de su culpa; una culpa que en cambio, en comedias como Ursón y Valentín y El animal de Hungría, caía en primer lugar sobre un/a traidor/a, aunque los reyes se mostraran de todas formas demasiado crédulos. Paralelamente, si el padre en estas comedias no es del todo culpable, el hijo -como ya hemos podido observar- tampoco es del todo perfecto. En la fase sucesiva, que se abre con El hijo de los leones, El nieto de su padre y Virtudes vencen señales, frente a un padre culpable, tendremos un hijo que se acerca mucho más a la perfección ejemplar de lo que hacían Ursón o Rosaura. La misma perfección ejemplar a la que llega, después de un doloroso camino, el Segismundo calderoniano.

Y, otra vez pensando en Segismundo, nos damos cuenta del cambio que se ha obrado, al cabo de más de cuarenta años, en la concepción teatral e ideológica del personaje. El comportamiento desmedido de Segismundo en los dos primeros actos de La vida es sueño, su carácter todavía influido por una naturalidad animal, aunque puedan recordarnos análogos comportamientos de Ursón (o, en menor medida, de su doble femenino Rosaura), parecen ya más trágicos que cómicos. Y el mismo Segismundo, tiene más la medida del héroe trágico que la del héroe tragicómico (en ocasiones, decididamente cómico) que es el salvaje en las primeras formulaciones lopescas.

Siguiendo la utilización teatral del tema del salvaje en su desarrollo diacrónico, se nos han venido precisando entonces dos líneas maestras en la evolución del tema, que estamos ahora en condiciones de definir con mayor exactitud. Una, la primera, tiene que ver con el cambio que afecta a la ideología, a la visión del mundo que puede leerse detrás de la intriga de las comedias, del juego de sus personajes, y especialmente de la trayectoria teatral del salvaje. En una primera fase, representada más que nada por Lope de Vega, el salvaje es, no sólo un héroe-víctima portador de valores naturales de nobleza, sino también un niño-adolescente con rasgos animales, quien para ingresar en el mundo de los hombres-adultos tiene que hacer acto de sumisión a un padre que -a pesar de sus (relativas) debilidades- todavía tiene la facultad de castigarlo, antes de admitirlo junto a sí en calidad de heredero/a. Es esta doble significación simbólica de su trayectoria lo que hace la especificidad del personaje con respecto a su hermano, el héroe-villano. En una segunda fase -en la que Lope de Vega participa sólo tangencialmente, con El hijo de los leones- el salvaje-adolescente entra en el mundo de los hombres-adultos ya no a través de la sanción-castigo del padre, sino fundamentalmente gracias a sus hazañas: frente a un padre culpable, se yergue un hijo cuya trayectoria es ya del todo ejemplar, no sólo en el sentido de que es ejemplo de la trayectoria de cada hombre desde la adolescencia a la edad adulta, sino también en el sentido de que se propone como modélica.³⁰⁷ No es muy difícil detectar el parecido entre las dos fases que he venido

resumiendo -sin duda con las simplificaciones propias de todo resumen- y la alternancia ideológica que Marc Vitse ha leído entre el aristocratismo cristiano que informa el teatro de la generación de Lope (es decir, del primer cuarto del siglo XVII), y el heroísmo aristocrático que informa en cambio el teatro de la época calderoniana. Es decir, entre una fase ideológica en la que la instancia paterna aparece como fundamentalmente positiva, y en la que el amor es «el principio lubricante -que no lúbrico- de los múltiples engranajes sociales y de las varias relaciones individuales que se dan entre personajes-señores... y personajes-vasallos», «una de las vías privilegiadas de acceso al honor»;³⁰⁸ y una fase en la que en cambio asistimos al «fiasco trágico de la instancia paterna», a «la erradicación del amor como automutilación necesaria para el nacimiento del héroe del honor»; honor que «para el héroe, habrá de ser objeto de reconquista agónica, y no ya de herencia sólo retrasada a veces».³⁰⁹

V. 3. El tema del salvaje, los géneros teatrales y el problema de la ortodoxia o heterodoxia de las soluciones de la comedia

La segunda línea maestra en la evolución del tema, que había anunciado en el párrafo anterior sin definirla, tiene que ver con la ardua cuestión -a la que ya he aludido algunas veces en el curso de este trabajo- del género teatral en el que se inscriben (o pueden inscribirse, a posteriori) las obras teatrales estudiadas.

Así como el personaje del salvaje va perdiendo con el tiempo (y según las personalidades de los distintos dramaturgos) los rasgos cómicos -por bajos- que lo caracterizaban en Ursón y Valentín y en El animal de Hungría, las comedias van adquiriendo una seriedad dramática cada vez más generalizada, que llega al grado máximo en La vida es sueño, tanto que Vitse sugiere para esta obra calderoniana la definición de tragedia. La cara «seria» del salvaje lopesco acaba imponiéndose (con algunas vacilaciones que podemos apreciar, por ejemplo, en el primer acto de El nieto de su padre) sobre la cara «cómica», fruto de la colocación oscilante del personaje entre el sector «alto» y el sector «bajo» de la visión del mundo trazada por la comedia, que lo caracterizaba en las primeras formulaciones lopescas.

Paralelamente, desaparece ese rasgo típico de la comedia palatina representado por

un elenco de personajes que pertenecen, por una parte, a la alta nobleza..., y por otra, a categorías subalternas..., y cuyo distanciamiento social, al parecer insalvable, sufre un proceso (logrado o no) de reducción, a través de las complejas figuras del desprecio y de la correspondencia en amor.³¹⁰

Ni Virtudes vencen señales, ni -en medida todavía mayor- La vida es sueño, encajan ya en este esquema definitorio: y, a este respecto, es

significativa la abolición en la comedia calderoniana de la dialéctica Corte-espacio periférico, apariencia-realidad, tal como se presentaba en las comedias anteriores.

Por otro lado, se recordará que ya habíamos cuestionado, en el último párrafo del capítulo 2, la total adecuación de la definición de «comedia palatina», no sólo para las comedias de Lope protagonizadas por un héroe-salvaje, sino también para alguna de las comedias protagonizadas por su hermano el héroe-villano. En una perspectiva diacrónica, podemos matizar y precisar ahora aquellas observaciones. En una primera fase, las componentes temáticas y los tonos típicos de la tradición trágica afectaban más que nada al sector de la intriga protagonizado por los padres, que cobraba gran importancia, actuando los padres según los roles teatrales típicos de los hijos, galán-dama con la eventual adición de un/a rival. Es una fase que abarca muchas comedias que pertenecen a la primera fase de la producción de Lope y de Guillén de Castro. En una segunda fase, el sector de la intriga protagonizado por los hijos adquiere mayor importancia; una importancia que se hace total en *El nieto de su padre*, *Virtudes vencen señales* y *La vida es sueño*, donde los padres juegan de lleno su rol teatral de padre, sin entrar ya en la dinámica amorosa como todavía lo hacía el príncipe Lisardo de *El hijo de los leones*.

Paralelamente, el sector de la intriga protagonizado por los hijos (es decir, toda la comedia) adquiere tonos más serios; no es ya una dinámica de ascenso social inimaginado la que se quiere teatralizar, como en la comedia palatina, sino, y decididamente, una representación modélica del hombre y del príncipe perfecto.

Como puede verse, si el tema sobrevive a los cambios y a los deslizamientos de género, no puede sustraerse a los reajustes ideológicos que afectan su estructuración y que dependen de la evolución en la situación histórica. En un primer momento, el salvaje es por un lado -como hemos subrayado repetidamente- todo un noble, porque sabe escuchar los mensajes de la sangre; pero es al mismo tiempo también un personaje con algunos rasgos «bajos», quien sin embargo llegará al reino. En esta contradicción es donde podemos ver la «ambigüedad», la «irreverencia» que han sido señalados como rasgos típicos de la comedia palatina; así como podemos ver ambigüedad e irreverencia en las reivindicaciones de igualdad social que pronuncian la mayoría de los héroes-villanos de tantas comedias de Lope que pertenecen a esta misma fase. El que la nobleza verdadera estribe en el alma y en los hechos del hombre, y no en la colocación estamental (la «apariencia», el «vestido»), puede verse como una obvia y tranquilizadora tautología -ya que el protagonista es en efecto de sangre noble- o como una inquietante tentativa de sacudir las bases de la sociedad estamental de la época, minando su estabilidad.

El segundo polo de esta disyuntiva es una hipótesis de lectura que, como se ve, se opone radicalmente a las conocidas hipótesis de Maravall sobre el teatro barroco como expresión de una «cultura dirigida», como medio de propaganda coherente del imperialismo monárquico.³¹¹ Es una hipótesis tentadora, y que ha tentado especialmente a Bruce Wardropper, que quiso extenderla a toda la comedia del Siglo de Oro;³¹² pero es, como la lectura de Maravall, una hipótesis demasiado generalizadora, que no tiene en cuenta la pluralidad de propuestas de la Comedia y, sobre todo, la

evolución diacrónica del ideario elaborado por cada comedia a lo largo de muchas décadas.

Creo, una vez más, en la utilidad de acudir a las palabras de Vitse, cuando -tratando de evitar el Escila y Caribdis de las dos interpretaciones antes recordadas- subraya el carácter de exploración de nuevas soluciones de adaptación a los tiempos modernos, que puede leerse en las comedias palatinas y en su fórmula diegética que lleva al ascenso social de un personaje aparentemente «bajo»:

no... búsqueda, a través del leitmotiv de la movilidad social, de una contestataria ruptura de las normas de relaciones, sino experimentación para una relación más justa o mejor dominada.³¹³

De acuerdo con el ideario dominante en el teatro de esta primera época de la Comedia, el salvaje -así como su hermano el villano-noble- es una «figura» del hijo que puede, y debe, integrarse en la familia-sociedad, en el parentesco (y en el testamento) que le pertenecen de derecho; y si en algún momento se esboza un conflicto entre sus calidades y la función que va a desempeñar, la ortodoxia de su ascenso social se garantiza enseguida gracias a una serie de secuencias que ponen de manifiesto su origen noble. La repetición de estas secuencias, lo reconocibles que eran a los ojos de un público experimentado en el juego combinatorio de la Comedia y en las convenciones de los distintos subgéneros teatrales, son otros argumentos en contra de una carga subversiva o revolucionaria de este tipo de comedias.

Lo que no impide reconocer las diferencias entre la configuración ideológica de las comedias de esta primera fase, y las comedias de la fase que -en la historia de nuestro tema- se abre con la ya muy citada tríada constituida por El hijo de los leones, El nieto de su padre y Virtudes vencen señales. Ahora ya no se trata de teatralizar el camino que lleva el hijo-salvaje hacia la progresiva integración en el mundo de los adultos-nobles; se trata, en cambio, de proponer un modelo enteramente positivo (lo que ya se había esbozado en el teatro de Guillén de Castro) que pueda sustituir a la figura paterna. El salvaje encarna ahora la expresión suma de los valores de la nobleza; y quizás la repetida elección del tema en comedias que plantean el dualismo gobierno justo / gobierno injusto, se deba al duradero prestigio mítico de la tradición narrativa del héroe fundador que en su infancia fue un niño abandonado y criado fuera de la civilización.

Parece casi superfluo, llegados ya a este punto de nuestras reflexiones finales, subrayar que el salvaje del teatro español del siglo XVII, en la configuración temática que hasta ahora hemos venido explorando, no tiene nada que ver con el «buen salvaje» o con el «salvaje» sin más, encarnación de la alteridad y espejo en que se viene mirando la cultura europea moderna, en el intento de borrar su mala conciencia, por lo menos a partir de los Essais de Montaigne. El salvaje que conocemos nosotros en el teatro español, de Lope a Calderón, no encarna una «alteridad» cultural, sino que encarna exactamente los mismos valores que constituyen el centro de la visión del mundo que los dramaturgos y su público comparten.

Pero de alguna forma su función -a nivel ideológico- es la misma del «salvaje-otro»: en el sentido de que constituye una piedra de toque. No propone, como el «salvaje-otro», un enfrentamiento entre la norma y una alteridad radical, sino un enfrentamiento entre la norma al estado puro y la norma corrupta, la desviación de la norma, poniendo de relieve los errores que, como grietas, se abren en el mundo de los adultos, amenazando su solidez. Figura del hijo, en el sentido individual y social, el salvaje cuestiona por lo tanto las bases mismas de la cultura paterna, pero no para ponerlas en tela de juicio, sino para reforzarlas, a través de una renovación generacional.

Bibliografía

1) Textos primarios citados

Acosta, José de, *De procuranda indorum salute*, Madrid, CSIC, 1984.

Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*.

Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, [edición impresa], Frankfurt 1601.

Cabeza, Juan, *La Reyna mas desdichada, y parto de las montañas*, Comedia famosa del maestro Ivan Cabeça. [pp. 248 a 287 de] Primera parte de comedias del maestro Ivan Cabeça, Retor de Vistabella de Aragon, Zaragoza, Juan de Ibar, 1662.

Calderón de la Barca, Pedro, *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989.

———, *La vida es sueño* (comedia, auto y loa), edición de Enrique Rull, Madrid, Alhambra, 1980.

Canzone per andare in maschera per Carnesciale facte da più persone, ed. de S. Ferrari, en: *Biblioteca di letteratura popolare italiana*, I, 1882, pp. 49-50.

Castro y Bellvís, Guillén, *El amor constante*, ed. de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Tipografía de Archivos, 1925 (Obras de Guillén de Castro y Bellvís, tomo I).

———, *El caballero bobo*, ed. de E. Juliá Martínez, Madrid, Tipografía de Archivos, 1925 (Obras de Guillén de Castro y Bellvís, tomo I).

———, *El conde Dirlos*, ed. de E. Juliá Martínez, Madrid, Tipografía de Archivos, 1925 (Obras de Guillén de Castro y Bellvís, tomo I).

———, *El nacimiento de Montesinos*, ed. de E. Juliá Martínez, Madrid, Tipografía de Archivos, 1925 (Obras de Guillén de Castro y Bellvís, tomo I).

——— (atribuida a), *El nieto de su padre*, ed. de E. Juliá Martínez, Madrid,

- Tipografía de Archivos, 1927 (Obras de Guillén de Castro y Bellvís, tomo III).
- , Progne y Filomena, ed. de E. Juliá Martínez, Madrid, Tipografía de Archivos, 1925 (Obras de Guillén de Castro y Bellvís, tomo I).
- Cervantes Saavedra, Miguel de, Comedias y entremeses, ed. de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Gráficas Reunidas, 1915-1922.
- , Don Quijote de la Mancha, ed. de Diego Clemencín, Madrid, Aguado, 1835-39.
- , Don Quijote de la Mancha, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Gredos, 1987.
- Coplas de una doncella, un pastor y un salvaje, Alcalá 1604; en Farsas y églogas de Lucas Fernández, edición facsímil, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.
- Covarrubias, Sebastián de, Emblemas morales, ed. facs. e introducción de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
- Cueva, Juan de la, El infamador, ed. de Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa Calpe, 1941 (Clásicos Castellanos 60).
- Díaz, Juan, El octauo libro de Amadis: que trata delas estrañas aue[n]turas y grandes proezas de su nieto Lisuarte. y de la muerte del inclito rey Amadis, [Sevilla, Cronberger], 1526.
- Figueroa y Córdoba, Diego y José, Comedia famosa de Leoncio, y Montano. De D. Diego, y D. Ioseph de Figueroa, y Cordoua. [fols. 23v - 44v de] Pensil de Apolo, en doze comedias nvevas de los meiores ingenios de España. Parte catorze, Madrid, Domingo García y Morrás, 1661.
- Flores, Juan de, Grimalte y Gradissa, en: Barbara Matulka, The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion. A Study in Comparative Literature, New York, New York University Press, 1931.
- Gil Polo, Gaspar, Diana enamorada, ed. de Rafael Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe, 1958 (Clásicos Castellanos 135).
- Gracián, Baltasar, Agudeza y arte de ingenio, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 tomos.
- Guarini, Battista, Il pastor fido, ed. de Luigi Fassò, Torino, Einaudi, 1976.
- Hernández de Villalumbrales, Pedro, Cauallero del Sol. Libro intitulado Peregrinacion dela vida del hombre puesta en batalla debaxo delos trabajos que sufrio el Cauallero del Sol, en defensa dela Razon, Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1552.
- Hurtado de la Vera, Pedro, Comedia intitvlada doleria, d'el sueño d'el Mundo, cuyo Argumento va tratado por via de Philosophia Moral. Aora nueuamente compuesta por Pedro Hurtado de la Vera, Amberes, Viuda y herederos de Juan Stelsio, 1572.
- Isidoro de Sevilla, Ethymologiae, con traducción española de J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, 2 tomos.
- Jerónimo, San, Sancti Hyeronimi In vitas patrum, Lugduni, Jacobo Hugeutan, 1515.
- Libro de Alexandre, ed. de Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 1988.
- Libro del muy esforçado caballero Palmerín de Inglaterra, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Bailly Baillièrre, 1908 (NBAE 11).
- López Ranjel, Pedro, Farça a honor y gloria del Nascimiento, ed. de Joseph E. Gillet, PMLA, XLI, 1926, pp. 860-890.

- Malleus Maleficorum [sic], ex plvrimis avtoribvs coaceruatus... Lugduni, Apud Ioannem Iacobi Iuntae F., M.D.LXXXIII.
- Metafora en metros que hizo Quiros al señor Juan Fernandez de Eredia, siendo seruidor dela señora Geronima Beneyta, estando ella en vn lugar que se llama Alcaçar, en: Cancionero castellano del siglo XV, ed. de Raymond Foulché-Delbosch, Madrid, Bailly Baillièrre, 1915 (NBAE 22).
- Montemayor, Jorge de, Los siete libros de la Diana, ed. de Enrique Moreno Báez, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- Pérez de Montalbán, Juan, Comedia famosa, intitulada Amor, es Naturaleza. del doctor Juan Perez de Montaluan. Valladolid. s. a.
- Pérez de Montalbán, Juan, La lindona de Galicia, comedia famosa, de don Juan Perez de Montalvan, Madrid, J. González, 1733.
- Pitré, Giuseppe, Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani (1870-1913), rist. Bologna, Forni, 1968.
- Poema de Gilgamesh, estudio preliminar, traducción y notas de Federico Lara Peinado, Madrid, Tecnos, 1988, 2 ed. 1992.
- Primera parte de la rosa de romances de amores, ed. diplomática de Daniel Devoto y Antonio Rodríguez Moñino, Valencia, Castalia, 1963.
- Quevedo y Villegas, Francisco de, La constancia y paciencia del Santo Job, en: Obras completas, ed. de F. Buendía, sexta edición Madrid, Aguilar, 1986.
- Rouanet, Léo (ed.), Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI (1901), Hildesheim-New York, Georg Olms, 1979, 4 tomos.
- San Pedro, Diego de, Cárcel de amor, ed. de Enrique Moreno Báez, Madrid, Cátedra, 1982.
- , Obras completas, I, Tractado de amores de Arnalte y Lucenda, edición de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1979.
- Scala, Flaminio, Il Teatro delle favole rappresentative, ed. de F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, 2 tomos.
- Silva, Feliciano de, Coronica delos famosos caualleros Lisuarte de grecia y Perion de gaula..., Sevilla, Cronberger, 1525.
- [Timoneda, Joan], Turiana. Colección de comedias y farsas que sacó a luz Juan de Timoneda (Joan Diamonte), repr. facsímil, Madrid, Tipografía de Archivos, 1936.
- Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), El Aquiles, ed. de Blanca de los Ríos, Obras dramáticas completas de Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), Madrid, Aguilar, 1946, vol. I.
- , La «Trilogía de los Pizarros» de Tirso de Molina, edición y estudio crítico de Miguel Zugasti, Kassel - Trujillo, Reichenberger - Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993.
- Vega, Alonso de la, Comedias, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, en Gesellschaft für Romanische Literatur, VI, 1905, pp. 39-70.
- Vega Carpio, Lope Félix, El Animal de Hungría, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, Tipografía de Archivos, 1917 (Acad. N., tomo III).
- , Arcadia, ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.
- , El caballero de Illescas, ed. de E. Cotarelo, Madrid, Tipografía de Archivos, 1917 (Acad. N. tomo IV).
- , Los celos de Rodamonte, ed. de M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1970 (Obras de Lope de Vega, tomo 29, BAE 234).
- , Contra valor no hay desdicha, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch,

- Madrid, Atlas, 1950 (Obras de Lope de Vega tomo 3, BAE 41).
- , *La dama boba*, ed. de R. Schevill, *The dramatic art of Lope de Vega together with La dama boba*, Berkeley, University of California Press, 1918.
- , *Los donaires de Matico*, ed. de Marco Presotto, Kassel, Reichenberger, 1994.
- , *El engaño en la verdad*, ed. de E. Cotarelo, Madrid, Tipografía de Archivos, 1918 (Acad. N., tomo V).
- , *El ganso de oro*, ed. de E. Cotarelo, Madrid, Tipografía de Archivos, 1916 (Acad. N., tomo I).
- , *Las grandezas de Alejandro*, ed. de M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1966 (Obras de Lope de Vega tomo 14, BAE 190).
- , *El hijo de los leones*, ed. de J. E. Hartzenbusch, Madrid, Atlas, 1950 (Obras de Lope de Vega tomo 2, BAE 34).
- , *El hijo de Reduán*, ed. de M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, 1968 (Obras de Lope de Vega tomo 23, BAE 214).
- , *El hijo Venturoso*, ed. de E. Cotarelo, Madrid, Tipografía de Archivos, 1916 (Acad. N. tomo I).
- , *El hombre por su palabra*, ed. de E. Cotarelo, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928 (Acad. N. tomo VI).
- , *La mayor vitoria*, ed. de J. E. Hartzenbusch, Madrid, Atlas, 1950 (Obras de Lope de Vega tomo 3, BAE 41).
- , *La mocedad de Roldán*, ed. de M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, 1970 (Obras de Lope de Vega tomo 29, BAE 234).
- , *El nacimiento de Ursón y Valentín*, ed. de M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, 1970 (Obras de Lope de Vega tomo 29, BAE 234).
- , *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. de Jean Lemartinel y Ch. Minguet, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1980.
- , *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- , *Los porceles de Murcia*, ed. de M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1968 (Obras de Lope de Vega tomo 24, BAE 215).
- , *El premio de la hermosura*, ed. de M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1970 (Obras de Lope de Vega, tomo 29, BAE 234).
- , *El premio riguroso y amistad bien pagada*, ed. de E. Cotarelo, Madrid, Tipografía de Archivos, 1916 (Acad. N. tomo I).
- , *El príncipe despeñado*, ed. de M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1966 (Obras de Lope de Vega tomo 18, BAE 197).
- , *El príncipe inocente*, ed. de Justo García Morales, Madrid, Junta Conmemorativa del IV Centenario del Nacimiento de Lope de Vega, 1964.
- , *El satisfacer callando y princesa de los montes*, ed. de Ángel González Palencia, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930 (Acad. N., tomo IX).
- Vélez de Guevara, Luis, *Virtudes vencen señales*, ed. de M. Grazia Profeti, Pisa, Edizioni dell'Università, 1965.
- Vicente, Gil, *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra*, en: Id., *Obras completas*, Lisboa, Livreria Sá da Costa, 1953, vol. III.
- Virués, Cristóbal, *Historia del Monserrate*, en: *Poemas épicos*, ed. de Cayetano Rosell, Madrid, Rivadeneyra, 1851, tomo I, (BAE 17), pp. 504-570.

2) Estudios críticos citados

- AA.VV., *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Actas del II Coloquio del grupo de estudios sobre teatro español (GESTE), Toulouse 16-17 noviembre 1978, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1979.
- AA.VV., *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, London, Tamesis Books, 1986.
- AA.VV., *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, Milano, Franco Angeli, 1990.
- Acutis, Cesare, «Un eroe della cultura», in: Pedro Calderón de la Barca, *La vita è un sogno*, trad. di A. Gasparetti, Torino, Einaudi, 1980.
- Adams, Charles L., «Motivos folklóricos en el teatro de Lope de Vega», en: *Cuadernos hispanoamericanos*, 201, 1966, pp. 577-593.
- Altschul, Arthur, «Lopesche Motive in Calderons La vida es sueño», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, L, 1930, pp. 222-237.
- Antonucci, Fausta, «A proposito di retorica e teatro nel XVII secolo spagnolo», en: *Studi Ispanici*, 1987/88, pp. 243-269.
- , «Algunas notas sobre la autoría de El nieto de su padre», en: *Criticón*, 51, 1991, pp. 7-20.
- Arata, Stefano, *Miguel Sánchez il «Divino» e la nascita della «Comedia Nueva»*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1989.
- , *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989.
- , «Comedia palatina y autoridades burlescas», en: *Atti del Convegno internazionale sul teatro spagnolo e italiano del Cinquecento*, Volterra, 30 maggio - 2 giugno 1991 (en prensa).
- Arjona, J. H., «False andalusian rhymes in Lope de Vega and their bearing on the authorship of doubtful comedias», en: *Hispanic Review*, XXIV, 1956, pp. 290-305.
- , «Ten plays attributed to Lope de Vega», en: *Hispanic Review*, XXVIII, 1960, pp. 319-340.
- Avalle Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española (1959)*, 2 ed. Madrid, Istmo, 1974.
- Azcárate, José María de, «El tema iconográfico del salvaje», en: *Archivo español de arte*, XXXI, 1948, pp. 81-99.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais (1965)*, trad. esp. Barcelona, Barral, 1974.
- Barthes, Roland, «Le mythe, aujourd'hui», en: id., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, pp. 193-247.
- , «Introduction à l'analyse structurale des récits», en: *Communications*, 8, 1966, pp. 1-27.
- Battisti, Eugenio, *L'Antirinasimento*, 2 ed. Milano, Garzanti, 1989.
- Bernheimer, Richard, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge, Ma., Harvard University Press, 1952 (2 ed. New York, Octagon Books, 1970).

- Bertolotti, Maurizio, *Carnevale di massa 1950*, Torino, Einaudi, 1991.
- Bettini, Maurizio - Borghini, Alberto, «Il bambino e l'eletto. Logica di una peripezia culturale», en: MD. *Materiali per la discussione dei testi classici*, 3, 1979, pp. 121-153.
- Bigéard, Martine, *La folie et les fous littéraires en Espagne 1500-1650*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1972.
- Blecua, Alberto, «El bien nacido encubierto, comedia manuscrita atribuida a Lope de Vega», en: Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español, Actas del Congreso internacional sobre Teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII (Valencia 9-11 de mayo de 1989)*, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 1991, pp. 119-132.
- Bremond, Claude, «La logique des possibles narratifs», en: *Communications*, 8, 1966, pp. 60-71.
- , *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- Brown, Jonathan - Elliott, John H., *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV (1980)*, trad. esp. Madrid, Revista de Occidente - Alianza Editorial, 1985.
- Bruerton, Cortney, «The chronology of the comedias of Guillén de Castro», en: *Hispanic Review*, XII, 2, 1944, pp. 89-151.
- Cabibbo, Paola (ed.), *Sigfrido nel Nuovo Mondo. Studi sulla narrativa d'iniziazione*, Roma, La Goliardica, 1983.
- Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces (1949)*, 2 ed. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1968.
- Canavaggio, Jean, «Los disfrazados de mujer en la Comedia», en: AA.VV. 1979, pp. 135-152.
- Cappa, Giulio, «Leggende dell'Uomo Selvatico tra Valle d'Aosta e Canavese», en: B. Premoli (ed.), *L'Uomo selvatico in Italia*, pp. 95-101.
- Caro Baroja, Julio, *El Carnaval (análisis histórico-cultural) (1965)*, 5 reimpr. de la 2 ed., Madrid, Taurus, 1989.
- Castillejo, David, *Las cuatrocientas comedias de Lope. Catálogo crítico*, Madrid, Teatro Clásico Español, 1984.
- Céard, François, *La nature et ses prodiges. L'insolite au XVI siècle*, en France, Genève, Droz, 1977.
- Centini, Marcello, *L'Uomo selvatico (1989)*, Roma, Mondadori, 1992.
- Cocchiara, Giuseppe, *L'eterno selvaggio. Presenza e influsso del mondo primitivo nella cultura moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- Cotarelo, Emilio, «Dramáticos españoles del siglo XVII: Los hermanos Figueroa y Córdoba», en *BRAE*, VI, 27, 1919, pp. 149-191.
- De Martino, Ernesto, *Magia e civiltà*, Milano, Garzanti, 1962.
- De Mattei, Rodolfo, «Il concetto di barbaro e di barbarie nel Medio Evo», en: *Studi di storia e di diritto in onore di Enrico Besta per il XL anno del suo insegnamento*, Milano, Giuffré, 1939, vol. 4, pp. 483-501.
- Delpech, François, «La leyenda de la Serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales», en AA.VV. 1979, pp. 25-36.
- , «Variations autour de la Serrana», en: *Travaux de l'Institut d'Etudes Hispaniques et Portugaises de l'Université de Tours*, Tours, 1979, pp. 59-77.
- , «Essai d'identification d'un type de conte. Première partie. Le sauvage et la fille travestie», en: *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XX,

- 1984, pp. 285-312.
- De los Ríos, Blanca, «Preámbulo» a El Aquiles, en Obras dramáticas completas de Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), edición de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, tomo I.
- Détienne, Marcel, Dionysos mis à mort, Paris, Gallimard, 1977.
- Deyermond, Alan D., «El hombre salvaje en la novela sentimental», en: Filología, X, 1964, pp. 97-111.
- , Epic Poetry and the Clergy. Studies on the Mocedades de Rodrigo, London, Tamesis, 1968.
- , «Segismundo the Wild Man», en: Ch. Davis - A. Deyermond eds., Golden Age Spanish Literature. Studies in Honor of John Varey, London, Westfield College, 1991, pp. 83-91.
- Dickson, Arthur, Valentin and Orson. A Study in Late Medieval Romance, New York, Columbia University Press, 1929.
- Díez Borque, José María, «Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español», en: J. M. Díez Borque - L. García Lorenzo (eds.), Semiología del teatro, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.
- , «Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo XVII. Con un ejemplo de Lope de Vega», en: Cuadernos de teatro clásico, I, 1988, pp. 61-81.
- , Introducción a P. Calderón de la Barca, Antes que todo es mi dama, Madrid, C. N. Teatro Clásico, pp. 3-20.
- Dudley, Edward - Novak, Maximillian (eds.), The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism, Pittsburgh, Pen., University of Pittsburgh Press, 1972.
- Eco, Umberto, «Elementos preteatrales de una semiótica del teatro», en: J. M. Díez Borque - L. García Lorenzo (eds.), Semiología del teatro, cit., pp. 93-102.
- Egido, Aurora, «La universidad de amor y La dama boba», Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, LIV, 1978, pp. 351-371.
- , «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón», en: E. Alarcos - D. Alonso - M. Alvar, eds., Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 171-186.
- , Introducción a: Pedro Calderón de la Barca, La fiera, el rayo y la piedra, Madrid, Cátedra, 1990.
- Eliade, Mircea, Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation, Paris, Gallimard, 1959.
- Elliott, John H., El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia (1986), trad. esp. Barcelona, Crítica, 1990.
- Faliu-Lacourt, Christiane, «La madre en la Comedia», en: AA.VV. 1979, pp. 39-59.
- Fernández Montesinos, José, «Una cuestión de amor en comedias antiguas españolas», en: Revista de Filología Española, XIII, 3, 1926, pp. 280-283.
- Ferrer, Teresa, La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III, London, Tamesis Books, 1991.
- Forastieri, Eduardo, Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega, Madrid-Miami, Hispanova, 1976.
- Frazer, James G., The Golden Bough. A Study in Magic and Religion (1922), abr. ed., New York, The Macmillan Company, 1956.

- Fumaroli, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990.
- García Gómez, Emilio, «Un cuento árabe, fuente común de Abentofail y de Gracián», en: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXX, 1926, p. 11.
- García-Valdecasas, Amelia, «La tragedia de final feliz: Guillén de Castro», en M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 435-446.
- Giannini, Giovanni, *L'uomo selvaggio (L'Om salvaè). Tradizione del canavese*, Lucca, Giusti, 1890.
- Ginzburg, Carlo, «Charivari, associations juvéniles, chasse sauvage», en: Le Goff, J. - Schmitt, J. C. (eds.), *Le Charivari, Paris - La Haye - New York*, Mouton, 1981, pp. 131-140.
- , *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989.
- Gómez Tabanera, José Manuel, «La conseja del hombre salvaje en la tradición popular de la península ibérica», en: *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, CIS, 1978, pp. 471-509.
- Gonnard, René, *La légende du bon sauvage: contribution à l'étude des origines du socialisme*, Paris, Librairie des Médecis, 1946.
- González de Amezúa, Agustín, *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1945.
- González de Zárate, Jesús María, «Las empresas políticas de Saavedra Fajardo: antecedentes gráficos y trascendencia artística», en: *Diego Saavedra Fajardo, Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*, edición facsímil, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1985, pp. LIII-LXXII.
- Graf, Arturo, *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo (1925)*, Roma, Plurima, 1989.
- Greimas, Algirdas J. - Courtés, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje (1979)*, trad. esp. Madrid, Gredos, 1982.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Hall, James, *Dictionary of subjects and symbols in art*, London, John Murray, 1974.
- Henkel, Arthur - Schone, Albrecht, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1967, 2 ed. 1978.
- Hermenegildo, Alfredo, «Dramaticidad y catequesis: La farsa a honor del nacimiento de Pero López Ranjel» en: *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 111-123.
- , *Prólogo a: Teatro selecto clásico de Lucas Fernández*, Madrid, Escelicer, 1972.
- Hesse, Everett H. - McCrary, William C., «The Mars-Venus Struggle in Tirso's *El Aquiles*», en: *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIII, 3, 1956, pp. 138-151.
- Husband, Timothy (ed.), *The Wild Man, Medieval Myth and Symbolism*, catálogo de la exposición, New York, Metropolitan Museum, 1981.
- Jansen, Steen, «Esquisse d'une théorie de la forme dramatique», en: *Langages*, 12, 1968, pp. 71-93.

- Kappler, Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen-Age*, Paris, Payot, 1980.
- Kennedy, Ruth Lee, *Estudios sobre Tirso. I. El dramaturgo y sus competidores (1620-1626)* (1974), trad. esp. Madrid, Revista Estudios, 1983.
- Kerényi, Karl, *Die Mythologie der Griechen. Band I: Die Gotter- und Menschheitsgeschichten*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966.
- Kibédi-Varga, A., *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970.
- Landucci, Sergio, *I filosofi e i selvaggi 1580-1780*, Bari, Laterza, 1972.
- Le Goff, Jacques - Schmitt, Jean Claude (eds.), *Le Charivari*, Paris - La Haye - New York, Mouton, 1981.
- Loomis, Roger Sherman, «A phantom tale of female ingratitude», en: *Modern Philology*, XIV, 12, 1917, pp. 751-755).
- López Estrada, Francisco, «Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto 'festivo' (el caso del Quijote)», en *Bulletin Hispanique*, LXXXIV, 3-4, 1982, pp. 291-327.
- López García, Ángel - Morant, Ricardo, *Gramática femenina*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Lotman, Jurij Michailovich - Uspenskij, Boris A., *Tipologia della cultura* (1973), trad. it. Milano, Bompiani, 1975.
- Lovejoy, Arthur O. - Boas, George, *A Documentary History of Primitivism and Related Ideas in Classical Antiquity*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1935.
- Ly, Nadine, «El teatro de Lope de Vega», en: Jean Canavaggio (ed.), *Histoire de la littérature espagnole, tome I (Moyen-Age - XVIe siècle - XVII siècle)*, Paris, Fayard, 1993, pp. 574-602.
- Madrigal, José Antonio, *La función del hombre salvaje en el teatro de Lope, Tirso y Calderón*, tesis de PhD, University of Kentucky 1973 (*Dissertation Abstracts International*, 34).
- , *El salvaje y la mitología, el arte y la religión*, Miami, Ediciones Universal, 1975.
- , «La transmutación de Aquiles: de salvaje a héroe», en: *Hispanófila*, 77, 1983, pp. 15-26.
- , «Las diferentes caras del hombre salvaje en el teatro del siglo XVI: un ensayo sobre la génesis de su temática», en: *Revista de Literatura*, XLVII, 94, 1985, pp. 65-79.
- Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y ediciones, 1972.
- , *La cultura del Barroco* (1975), 4 ed. Barcelona, Ariel, 1986.
- Marín, Diego, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, México, De Andrea, 1958.
- , *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega* (1962), Valencia, Castalia (*Estudios de Hispanófila*), 1968.
- Marinelli, Roberto, «Il 'Selvaggio' degli Appennini», en: B. Premoli (ed.), *L'Uomo selvatico in Italia*, pp. 132-135.
- Maurel, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Publications de l'Université de Poitiers, 1971.
- Mazur, Oleh, *The Wild Man in the Spanish Renaissance and Golden Age Theater: A Comparative Study (Including the «Indio», the «Bárbaro» and their Counterparts in European Lores)*, Ann Arbor, University of Microfilms

- International, 1980 (tesis de PhD de 1966).
- Menéndez Pelayo, Marcelino, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, vol. VI, Madrid-Santander, CSIC, 1949.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, «Prólogo» a la edición de las Comedias de Alonso de la Vega, en: Gesellschaft für Romanische Literatur, VI, 1905, pp. 39-70.
- Michael, Jan, The treatment of classical material in the Libro de Alexandre, Manchester, Manchester University Press, 1970.
- Moravia, Sergio, Il ragazzo selvaggio dell'Aveyron. Pedagogia e psichiatria nei testi di J. Itard, Ph. Pinel e dell'anonimo della «Décade», Bari, Laterza, 1972.
- Morley, Griswold S. - Bruerton, Cortney, Cronología de las comedias de Lope de Vega (1940), Madrid, Gredos, 1968.
- Neri, Ferdinando, «La maschera del Selvaggio», en: Giornale storico della letteratura italiana, LIX, 1912, pp. 47-68.
- Neumeister, Sebastian, «Las clases de público en el teatro del Siglo de Oro y la interpretación de la comedia», en: Iberoromania, 7, 1978, pp. 106-119.
- Oleza, Juan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en Cuadernos de Filología, III, 1981; ahora en: AA.VV. 1986, pp. 251-308.
- Pagden, Anthony, The fall of natural man. The American Indian and the origins of comparative ethnology, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- Panofski, Erwin, Studies in Iconology, New York, Oxford University Press, 1939.
- Paparelli, Gioacchino, Feritas, Humanitas, Divinitas, le componenti dell'Umanesimo, Messina-Firenze, D'Anna, 1960.
- Pappanastos, Georgia, «The heroic ideal in Guillén de Castro's first play», en: Kentucky Romance Quarterly, XXIII, 4, 1976, pp. 421-437.
- Parker, Alexander A., «The Spanish Drama of the Golden Age: A Method of Analysis and Interpretation», en: The Great Playwrights. Twenty-five Plays with Commentaries by Critics and Scholars chosen and introduced by Eric Bentley, vol. I, New York, Doubleday and Co., 1970, pp. 679-707; trad. esp. «El teatro español del Siglo de Oro: método de análisis e interpretación», en: Antonio Sánchez Romeralo (ed.), Lope de Vega: el teatro, vol. I, Madrid, Taurus, 1989, pp. 27-61.
- Pasi, Roberto, «Il Wilder-Mann nella leggenda e nella tradizione popolare tirolese», en: B. Premoli (ed.), L'Uomo selvatico in Italia, pp. 65-74.
- Poppi, Cesare, «L'Uomo Selvaggio' nella Ladinia dolomitica», en: B. Premoli (ed.), L'Uomo selvatico in Italia, pp. 80-90.
- Premoli, Beatrice (ed.), L'Uomo selvatico in Italia, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 1986.
- , «I misteri degli dei selvaggi», en: id. (ed.), L'Uomo selvatico in Italia, pp. 9-15.
- Presotto, Marco, Introducción a: Lope de Vega, Los donaires de Matico, edición por M. Presotto, Kassel, Reichenberger, 1994.
- Profeti, Maria Grazia, Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán, Verona, Pubblicazioni della Facoltà di Economia e Commercio dell'Università di Padova, 1976.
- , «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el

- texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en: *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e hispanismo, Madrid, 1984, vol. II, pp. 673-682.
- , «Ambiguità e comicità, Los donaires di Lope», en *Atti del convegno internazionale sul teatro spagnolo e italiano del Cinquecento*, Volterra 30 maggio - 2 giugno 1991, en prensa.
- Propp, Vladimir Ja., *Morfología del cuento (1927)*, Madrid, Fundamentos, 1974.
- , *Morfologia della fiaba (1927)*, trad. it., con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore, Torino, Einaudi, 1966, 2 ed. 1988.
- , *Edipo alla luce del folklore (1939)*, trad. it. Torino, Einaudi, 1975.
- Raffaelli, Umberto, «L'Uomo Selvatico nella tradizione popolare trentina», en: B. Premoli (ed.), *L'Uomo selvatico in Italia*, pp. 75-79.
- Ramos, Juan Luis, «Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca», en: AA.VV., *Teatro y prácticas escénicas*, pp. 229-248.
- Reichenberger, Arnold G., «The uniqueness of the Comedia», *Hispanic Review*, XXVII, 1959, pp. 303-316.
- Rennert, Hugo - Castro, Américo, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1969.
- Restori, Antonio, *Piezas de títulos de comedias. Saggi e documenti inediti e rari del teatro spagnolo dei secoli XVII e XVIII*, Messina, V. Muglia, 1903.
- Romanos, Melchora, «La tripartición formalizada de la comedia de Lope de Vega en la estructura dramática de Peribáñez y el comendador de Ocaña», en: *Filología*, XIX, 1982-84, pp. 77-111.
- Romei, Giovanna, «Il tema del 'salvatico' nella favola pastorale a Roma tra teatro regolare e commedia dell'Arte», en: B. Premoli (ed.), *L'Uomo selvatico in Italia*, pp. 53-60.
- Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del 'Arte Nuevo' de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.
- Ruffinatto, Aldo, *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega)*, Torino, Giappichelli, 1971.
- Russinovich de Solé, Yolanda, «El elemento mítico-simbólico en el Amadís de Gaula: interpretación de su significado», en: *Thesaurus*, XXIX, 2, 1974, pp. 129-168.
- Salomon, Noel, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Féret et fils, 1965.
- Samonà, Carmelo, «L'esperienza cultista nel teatro dell'età di Lope: appunti ed esempi», en: *Studi di letteratura spagnola*, 1964, pp. 99-168.
- Sánchez Escribano, Federico - Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española, del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 2 ed. 1972.
- Segre, Cesare, *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino, 1974.
- , *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.
- , *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Serpieri, Alessandro, «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale», en: *Strumenti critici*, XI, 1977, pp. 90-137.
- Shergold, N. D., *A History of Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1967.

- Spera, Enzo, «Appunti e campionature, in immagine, del selvatico in Basilicata; con escursioni in Calabria e in Puglia», en: B. Premoli (ed.), *L'Uomo selvatico in Italia*, pp. 138-167.
- Subirats, Rosita, «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II», en *Bulletin Hispanique*, 79, 3-4, 1977, pp. 401-479.
- Surtz, Ronald E., *The Birth of a Theatre. Dramatic Conventions in the Spanish Theatre from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid, Princeton University Press - Castalia, 1979.
- Templin, E. H., «The mother in the comedia of Lope de Vega», en: *Hispanic Review*, III, 1935, pp. 219-244
- Thompson, Stith, «Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballades, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends», en: *FF Communications*, Helsinki, 106-107-108-109-116-117, 1932-1936.
- Tinland, Franck, *L'homme sauvage. Homo ferus et homo sylvestris (de l'animal à l'homme)*, Paris, Payot, 1968.
- Togni, Roberto, «L'uomo selvatico nelle immagini artistiche e letterarie. Europa e arco alpino (secoli XII-XX)», en *Annali di San Michele*, 1, 1980, pp. 88-154.
- Toschi, Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955.
- Tyler Northup, George - Morley, Griswold S., «The imprisonment of King García», en: *Modern Philology*, XVII, 1919, pp. 109-115.
- Van Marle, Raymond, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1931, 2 tomos.
- Varey, John, «Cavemen in Calderón (and some cavewomen)», en: F. McGaha (ed.), *Approaches to the theater of Calderón*, Washington, University Press of America, 1982, pp. 231-247.
- Vigier, Françoise, «La folie amoureuse dans le roman pastoral espagnol», en: A. Redondo - A. Rochon (eds.), *Visages de la folie (1500-1650)*. Domaine hispano-italien, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, pp.?
- Vitse, Marc, *Segismundo et Serafina*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1980.
- , «El hecho literario», en: J. M. Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1983, pp. 507-612.
- , *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988.
- Ward, H. L. D., «Lailoken (or Merlin Silvester)», en: *Romania*, XXII, 88, 1893, pp. 504-526.
- Wardropper, Bruce, «La comedia española del Siglo de Oro», en: E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.
- Weber de Kurlat, Frida, «Hacia una morfología de la Comedia del Siglo de Oro», en: *Anuario de letras*, XIV, 1976, pp. 101-138.
- , «Lope-Lope y Lope-PreLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», en: *Segismundo*, 23-24, 1976, pp. 111-131.
- , «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en: *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II, Instituto de estudios ibéricos e iberoamericanos, Université de Bordeaux, 1977, pp. 867-871.
- , «Elementos tradicionales prelopescos en la comedia de Lope de Vega»,

en: M. Criado de Val (ed.), Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del primer congreso internacional sobre Lope de Vega, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 37-69.

Weiger, John G., «El juego de originalidad: rasgo de la comedia frente a su carácter paradigmático», en: Bulletin of the Comediantes, 35, 2, 1983, pp. 197-206.

White, Hayden, «The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea», en: E. Dudley - M. Novak (eds.), The Wild Man Within, pp. 3-38.

Williams, C. A., «Oriental Affinities of the Legend of the Hairy Anchorite», en: University of Illinois Studies in Language and Literature, 1925-27.

———, «The German Legends of the Hairy Anchorite», en: University of Illinois Studies in Language and Literature, 1935.

Williams, John D., «The Savage in Sixteenth Century Spanish Prose Fiction», en: Kentucky Foreign Language Quarterly, III, 1956, pp. 40-46.

Zugasti, Miguel, La «Trilogía de los Pizarros» de Tirso de Molina. I. Estudio crítico, Kassel - Trujillo, Reichenberger - Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993.

Índice de nombres y de títulos de obras
(nombres: nombres míticos y de autores de obras citadas en el texto
-fuentes primarias-)

Acosta, José de
De procuranda indorum salute
Agudeza y arte de ingenio (Baltasar Gracián)
La aldehuela y el gran prior (Lope de Vega)
Amadís de Gaula (Juan Montalvo)
Aminta (Torquato Tasso)
El amor constante (Guillén de Castro)
Amor es naturaleza (atr. a Luis Vélez de Guevara)
El animal de Hungría (Lope de Vega)
El Aquiles (Tirso de Molina)
L'arbore incantato (Flaminio Scala)
Arcadia (Lope de Vega)
Ariosto, Ludovico
Orlando Furioso
Aristóteles
Arnalte y Lucenda, Tractado de amores de (Diego de San Pedro)
Arturo, rey
Aucto de los triunfos de Petrarca
Bances Candamo, Francisco Antonio de

Barlaam y Josafat (Lope de Vega)
El bien nacido encubierto (atr. a Lope de Vega)
Boiardo, Matteo Maria
Orlando innamorato
Braidà, B.
Comedia pastorale
El burlador de Sevilla (atr. a Tirso de Molina)
Las burlas de amor (Lope de Vega)
El caballero bobo (Guillén de Castro)
El caballero de Illescas (Lope de Vega)
Caballero del Sol (Pedro Hernández de Villalumbrales)
Cabeza, Juan
La Reina más desdichada y parto de las montañas
Cacciaconti, Ascanio
Pelagrilli
Calderón de la Barca, Pedro
La fiera, el rayo y la piedra
El jardín de Falerina
El mayor encanto Amor
Los tres mayores prodigios
La vida es sueño
Canzona degli huomini salvatichi
Cárcel de Amor (Diego de San Pedro)
Carlos Maynes (El noble cuento del emperador...)
El casamiento en la muerte (Lope de Vega)
Casiodoro
Expositio in Psalterium
Castilla, Agustín Manuel de
El nieto de su padre, zarzuela
El castillo de Lindabridis (Calderón de la Barca)
Castro y Bellvís, Guillén de
El amor constante
El caballero Bobo
El conde Alarcos
El conde Dirlos
Los enemigos hermanos
El nacimiento de Montesinos
El nieto de su padre (atr.)
Progne y Filomena
Cavassico, Bartolomeo
Los celos de Rodamonte (Lope de Vega)
Centauros
Cervantes, Miguel de
Comedia famosa de la casa de los zelos y selvas de Ardenia
Don Quijote de la Mancha
Le chevalier au cygne
Chrétien de Troyes
Perceval
Cicerón
De inventione

Ciro, rey de los Persas
Comedia famosa de la casa de los zelos y selvas de Ardenia (Miguel de Cervantes)
Comedia pastorale (B. Braida)
Comedia Salvaje (Joaquín Romero de Cepeda)
Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra (Gil Vicente)
El conde Alarcos (Guillén de Castro)
El conde Dirlos (Guillén de Castro)
La constancia y paciencia del Santo Job (Francisco de Quevedo)
Contra valor no hay desdicha (Lope de Vega)
Coplas de una doncella, un pastor y un salvaje (atr. a Lucas Fernández)
La corona de Hungría (Lope de Vega)
Covarrubias, Sebastián de
Emblemas morales
Cronos
Cueva, Juan de la
El infamador
La cueva de los salvajes
La dama boba (Lope de Vega)
La desgracia venturosa (Miguel Sánchez)
Diana
Diana enamorada (Gaspar Gil Polo)
Diana, Los siete libros de la (Jorge de Montemayor)
Díaz, Juan
Lisuarte de Grecia
Dietrich von Bern
Dionisos
Dios hace reyes (Lope de Vega)
Dolería del sueño del Mundo (Pedro Hurtado de la Vera)
Los donaires de Matico (Lope de Vega)
Don Quijote de la Mancha (Miguel de Cervantes)
Edipo
Ello dirá
Emblemas morales (Sebastián de Covarrubias)
Los enemigos hermanos (Guillén de Castro)
El engaño en la verdad (Lope de Vega)
Enkidu
Epitia (Giovanbattista Giraldi Cintio)
Epopéya de Gilgamesh
Escarmientos para el cuerdo (Tirso de Molina)
Espejo de príncipes y caballeros
Ethemologiae (Isidoro de Sevilla)
Expositio in Psalterium (Casiodoro)
Farça a honor y reverencia del glorioso Nascimiento (Pero López Ranjel)
Farça llamada Paliana (Joan Timoneda)
Fauno
Fernández, Lucas
Coplas de una doncella, un pastor y un salvaje (atr.)
Fiammella (B. Rossi)
La fiera, el rayo y la piedra (Calderón de la Barca)

Figuerola y Córdoba, Diego y José
Leoncio y Montano
Flores, Juan de
Grimalte y Gradissa
El ganso de oro (Lope de Vega)
Geoffrey de Monmouth
Vita Merlini
Germania (Tácito)
Gil Polo, Gaspar
Diana enamorada
Giraldi Cintio, Giovanbattista
Epitia
Gracián, Baltasar
Agudeza y arte de ingenio
Las grandezas de Alejandro (Lope de Vega)
Gregorio Magno
Grimalte y Gradissa (Juan de Flores)
Guarini, Giovanbattista
Il pastor fido
Hellekin o Herlekinus
Heracles o Hércules
Hernández de Villalumbrales, Pedro
Caballero del Sol
Herodíada
El hijo de los leones (Lope de Vega)
El hijo de Reduán (Lope de Vega)
El hijo Venturoso (Lope de Vega)
El hombre por su palabra (Lope de Vega)
Hurtado de la Vera, Pedro
Dolería del sueño del Mundo
Ibn Tufail
Risala Hayy Ibn Yaqzan
Idea de la comedia de Castilla (José Pellicer de Tovar)
El infamador (Juan de la Cueva)
Institutio Oratoria (Cicerón)
De Inventione (Cicerón)
Isidoro de Sevilla
De procuranda indorum salute
El jardín de Falerina (Calderón de la Barca)
Lamias
Leoncio y Montano (Diego y José de Figuerola y Córdoba)
Libro de Alexandre
La Lindona de Galicia (Juan Pérez de Montalbán)
Lisuarte de Grecia (Juan Díaz y Feliciano de Silva)
Lo que está determinado (Lope de Vega)
Lo que ha de ser (Lope de Vega)
Lokis (Prosper Mérimée)
López Ranjel, Pero
Farça a honor y reverencia del glorioso Nacimiento
Luis de León, Fray

Malleus maleficarum
Más pesa el rey que la sangre y blasón de los Guzmanes (Luis Vélez de Guevara)
El mayor encanto Amor (Calderón de la Barca)
Mérimée, Prosper
Lokis
Metáfora en metros (Quirós)
La mocedad de Roldán (Lope de Vega)
Las mocedades de Bernardo del Carpio (Lope de Vega)
Las mocedades de Rodrigo
El Monserrate (Cristóbal de Virués)
Montemayor, Jorge de
Los siete libros de la Diana
El nacimiento de Montesinos (Guillén de Castro)
El nacimiento de Ursón y Valentín (Lope de Vega)
El nieto de su padre (atr. a Guillén de Castro)
El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón (Lope de Vega)
Odín
Ogro (Orcus, L-Orke)
Orlando Furioso (Ludovico Ariosto)
Orlando innamorato (Matteo Maria Boiardo)
L'Orseida (Flaminio Scala)
Orson et Valentin
Palmerín de Inglaterra
Pan
Il pastor fido (Giovanbattista Guarini)
Pelagrilli (Ascanio Cacciaconti)
Pellicer de Tovar, José
Idea de la comedia de Castilla
Perchta
Pérez de Montalbán, Juan
La Lindona de Galicia
El príncipe de los montes
Pérez de Moya
Philosophia secreta
Peribáñez y el comendador de Ocaña (Lope de Vega)
Philosophia secreta (Pérez de Moya)
Los pleitos de Inglaterra (Lope de Vega)
Plutón
Los Porceles de Murcia (Lope de Vega)
Los prados de León (Lope de Vega)
El premio de la hermosura (Lope de Vega)
El premio riguroso y amistad bien pagada (atr. a Lope de Vega)
Primaleón
Primera parte de la rosa de romances de amores
El Príncipe de los Montes (Juan Pérez de Montalbán)
El príncipe despeñado (Lope de Vega)
El príncipe inocente (Lope de Vega)
De procuranda indorum salute
Progne y Filomena (Guillén de Castro)

Prometeo
Quevedo, Francisco de
La constancia y paciencia del Santo Job
Quintiliano
Institutio Oratoria
Quirós
Metáfora en metros
La Reina más desdichada y parto de las montañas (Juan Cabeza)
Remo
Risala Hayy Ibn Yaqzan (Ibn Tufail)
Romero de Cepeda, Joaquín
Comedia Salvaje
Rómulo
Rossi, B.
Fiammella
San Jerónimo
Vulgata
Vita Sancti Pauli
San Pedro, Diego de
Cárcel de amor
Arnalte y Lucenda
Sánchez, Miguel
La desgracia venturosa
Sátiros
El satisfacer callando y princesa de los montes (atr. a Lope de Vega)
Scala, Flaminio
L'arbore incantato
L'Orseida
Sepúlveda, Juan Ginés de
La Serrana de la Vera (Luis Vélez de Guevara)
Silenos
Silva, Feliciano de
Lisuarte de Grecia
Silvano
Tácito
Germania
Tasso, Torquato
Aminta
Timoneda, Joan
Farça llamada Paliana
Tirso de Molina
El Aquiles
El burlador de Sevilla
Escarmientos para el cuerdo
Todo es dar en una cosa
Titanos
Todo es dar en una cosa (Tirso de Molina)
Tragedia llamada Seraphina (Alonso de la Vega)
Los tres mayores prodigios (Calderón de la Barca)
Tristan de Nanteuil

Vega, Alonso de la
Tragedia llamada Seraphina
Vélez de Guevara, Luis
Amor es Naturaleza (atr.)
Más pesa el rey que la sangre
La Serrana de la Vera
Virtudes vencen señales
El vergonzoso en palacio (Tirso de Molina)
Vicente, Gil
Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra
La vida es sueño (Calderón de la Barca)
Virtudes vencen señales (Luis Vélez de Guevara)
Virués, Cristóbal
El Monserrate
Vita Kentegerni
Vita Merlini (Geoffrey de Monmouth)
Vita Sancti Pauli (San Jerónimo)
Vulgata (San Jerónimo)
Zagreus
Zeus

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

