TERESA FERRER VALLS

AVENTURAS NOVELESCAS EN EL TEATRO ESPAÑOL DE FINES DEL SIGLO XVI: HEROÍNAS PERSEGUIDAS EN LA OBRA DE CRISTÓBAL DE VIRUÉS Y FRANCISCO AGUSTÍN TÁRREGA

Hace ya años, en 1962, el hispanista italiano R. Froldi publicó, primero en italiano, y después en español, un trabajo con el título *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, que sirvió de detonante para replantear la importancia de la tradición dramática valenciana anterior a Lope de Vega y el nacimiento de la llamada 'comedia nueva' barroca. En su trabajo el profesor Froldi concluía: «a nuestro juicio, fue en Valencia donde las estructuras de la «comedia» tomaron forma más que en otro sitio y [...] en Valencia tuvo lugar el encuentro con ellas por parte de Lope de Vega, el poeta capaz de impulsarlas a su triunfo definitivo»[1]. Trabajos posteriores, como los realizados en la década de los años ochenta en Universidad de Valencia por el grupo de investigación dirigido por el profesor Juan Oleza[2], vinieron a ahondar más en el conocimiento de una tradición dra-

[1] Salamanca 1962, p. 39. La primera edición se publicó con el título *Il teatro valenzano e l'origine della commedia baroca*, Pisa 1962.

[2] Dichas investigaciones dieron lugar a dos volúmenes colectivos: J. OLEZA (ed), *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, Valencia 1984; y J. OLEZA (dir.) y J.L. CANET (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres 1986.

mática que hizo que la ciudad de Valencia se convirtiera en una de las plazas más importantes cuando vinieron a inaugurarse los primeros teatros comerciales en la Península, entre ellos el de *La Olivera*, que fue inaugurado en junio de 1584. Pero sabemos que la actividad desarrollada por las compañías profesionales en Valencia es anterior a la apertura de este teatro comercial en la ciudad, y que al menos desde 1566 existía en la ciudad una calle llamada de *las Comedias*, y es posible que patios como el del *Hostal del Gamell*, que desde 1577 fue utilizado para espectáculos circenses, albergasen también representaciones. Por otro lado, sabemos que ya en 1582, mientras se procedía a la construcción de la Casa de Comedias de *La Olivera*, se habilitó la sala de cabildos de la *Confraria de Sant Narcís* como espacio provisional para la representación de comedias. En la década de 1580, la afluencia de compañías de actores profesionales españoles (y también de alguna compañía italiana) a la ciudad es continua, y bien documentada en su día por Mérimée en su libro *Spectacles et comédiens à Valencia*[3]. Es por estos años cuando debieron de escribirse algunas de las obras dramáticas de Cristóbal de Virués y de Francisco Agustín Tárrega, la mayor parte de ellas probablemente en la década de 1580[4].

A pesar de las diferencias de edad que median entre algunos de los autores del llamado grupo dramático valenciano (Rey de Artieda, Virués o Tárrega eran mayores que Gaspar Aguilar y, sobretodo, que Guillén de Castro, Carlos Boil, Miguel Beneito o Ricardo de Turia), y a pesar de que sus propuestas dramáticas no siempre fueran coincidentes, es importante destacar la influencia que unos ejercieron sobre la labor dramática de los otros, y la imagen de grupo que dieron ante sus contem-

---

[3] Toulouse 1913, pp. 17-35, de donde proceden los datos mencionados. Recientemente ha sido traducido por V. Esquerdo Sivera, *Espectáculos y comediantes en Valencia (1580-1630)*, Valencia 2004.

[4] Véanse Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia* cit., pp. 111-133, y J. Ll. Sirera, *Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos*, en *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia* cit., pp. 69-101, y en este mismo volumen J. L. Canet y J. Ll. Sirera, *Francisco Agustín Tárrega*, pp. 105-131.

poráneos, que llevó a que las obras de algunos de ellos, después de haber sido ya representadas, se publicaran en dos volúmenes colectivos: *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne ciudad de Valencia* (Valencia, 1608), en donde se incluyeron obras de Tárrega, Gaspar Aguilar, Guillén de Castro y Miguel Beneito y *Norte de poesía española, ilustrado del sol de doce comedias (que forman Segunda Parte) de laureados poetas valencianos* (Valencia, 1616), en donde aparecieron obras de Tárrega, Aguilar, Ricardo de Turia y Carlos Boil.

Virués y Tárrega, por su edad, se sitúan cronológicamente entre los dramaturgos más tempranos del grupo. Dramaturgos ambos de prestigio en su época, recibieron elogios de sus contemporáneos, entre ellos de Lope de Vega, quien atribuyó en *El Arte Nuevo de hacer comedias* (1609) a Virués la reducción a tres actos de la comedia, o de Cervantes, quien elogió tanto a Virués como a Tárrega en varias ocasiones, y en la primera parte del *Quijote* (I, capítulo 48) alabó precisamente una de las obras de Tárrega a las que me referiré, *La enemiga favorable.* En *La Galatea* (1585), Cervantes incluyó a Virués junto a otros poetas contemporáneos merecedores de sus elogios, destacando no sólo su faceta intelectual sino su talante humano: «Cristóbal de Virués, pues se adelanta / tu sciencia y tu valor tan a tus años, / tú mesmo aquel ingenio y virtud canta / con que huyes del mundo los engaños [...] yo haré que en proprios reinos y en estraños / el fruto de tu ingenio levantado / se conozca, se admire y sea estimado»[5]. Cervantes, quien en diferentes ocasiones manifestó su aprecio por el autor valenciano, recordaría su poema épico *El Monserrate* al escribir la primera parte de *El Quijote* (1605), salvando de la quema, en el famoso escrutinio de la librería del hidalgo manchego, este poema de Virués, junto a *La Araucana* de Alonso de Ercilla y *La Austriada* de Juan Rufo: «Todos esos tres libros — dijo el cura — son los mejores que en

[5] Edición de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Madrid 1996, p. 406.

verso heroico en lengua castellana están escritos, y pueden competir con los más famosos de Italia; guárdense como las más ricas prendas de poesía que tiene España»[6].

Virués fue un dramaturgo que optó por una fórmula de tragedia "nueva", adaptada a los nuevos tiempos y con una clara finalidad moral, y sus planteamientos recuerdan en este sentido a los de Giraldi Cinzio, a pesar de las diferencias formales que existen entre ambos[7]. Hay que recordar que Cristóbal de Virués fue militar de profesión y sirvió durante algunos años en el milanesado. La experiencia italiana de Virués se manifiesta en su poesía no sólo a través de las referencias geográficas a los lugares o a los fríos inviernos de Milán, sino a través de la huella que en ella dejaron lecturas como las de Tasso o Petrarca, o incluso a través de la exhibición del dominio de la lengua italiana del que hace gala en algún soneto. En Italia debió de asistir también a representaciones teatrales, y probablemente prestó mucha atención a las propuestas de autores italianos. Entre sus sonetos podemos encontrar uno dedicado a la famosa cómica italiana Isabella Andreini (1562-1604), en el que elogia «el libro de sus obras», aludiendo probablemente a sus *Rime*, publicadas precisamente en Milán, en 1601, y alaba el arte de la italiana evocando un conocido verso de Petrarca: «Y cuanto del altísimo concento / que encumbra el alma a su elevado trono / os puede prometer humano aliento, / tanto, elevados del divino tono

---

[6] Cito por la edición dirigida por F. Rico, Barcelona 1998, p. 87.

[7] No es el momento de ahondar en este aspecto, pero sí vale la pena subrayar que el espíritu docente y la comprensión de la tragedia como instrumento de perfección ética, la búsqueda de argumentos de ficción, o la intención de acercar este género dramático a un público más amplio, son planteamientos compartidos por ambos autores, a pesar de las diferencias que también podríamos señalar: así, en cuanto a la división externa (cinco actos en las tragedias del italiano, tres en las de Virués, excepción hecha de *Elisa Dido*), o en lo que se refiere a la falta de interés por parte de Virués en cultivar, a diferencia del italiano, una tragedia de *fine lieto*. Véase el clásico estudio de P. R. Horne, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford 1962, esp. pp. 35-37, y para la práctica en España de modelos similares de tragedia, A. García-Valdecasas, *La tragedia de final feliz: Guillén de Castro*, en M. García Martín et al. (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca 1993, pp. 433-446.

/ quedaréis de Isabela al dulce acento, / *voich'ascoltate in rime sparse il suono*»[8].

Por su parte Tárrega avanzó más en el camino hacia la fórmula híbrida de "comedia" (o tragicomedia) barroca, a pesar de que sus obras, especialmente las que trataremos, muestran motivos y escenas que exhiben todavía la huella de la tragedia al estilo de Virués. Precisamente fue también Froldi el primero en destacar el papel clave del canónigo Tárrega en el nacimiento de la comedia barroca y ofrecer una nueva imagen de éste como autor dramático. Frente a Mérimée y, en general, a toda la tradición crítica que consideraba a Tárrega como un seguidor de Lope[9], Froldi, apoyándose en argumentos de tipo cronológico referidos a las obras dramáticas de Tárrega, recordó que algunas de ellas debieron de estar escritas antes de la llegada de Lope a Valencia, a fines de 1588 o principios de 1589, resaltando la importancia de *El prado de Valencia*, obra escrita posiblemente en 1589 y en la que cristalizan elementos que serán fundamentales en la fórmula de comedia urbana barroca, como después vino a consolidar el trabajo de J. L. Canet[10].

Othón Arróniz llamó la atención en un trabajo pionero sobre la influencia italiana en el nacimiento de la comedia española en autores de la generación anterior a la de Virués o Tárrega (tanto la primera generación, la de Encina o Torres Naharro, como la de Lope de Rueda, Alonso de la Vega o Timoneda, que tomaron prestados temas y motivos tanto de la novela como de la comedia italiana)[11]. Tanto en la obra de Tárrega como en la de Virués es perceptible también la influencia de la caballería

---

[8] *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués*, Madrid, Alonso Martín, 1609, pp. 268-269.

[9] H. Mérimée, *El arte dramático en Valencia*, Valencia 1985, 2 vols. (primera edición en francés Toulouse, 1913). Un estado de la cuestión en relación con la interpretación tradicional, representada por Mérimée, respecto al grupo dramático valenciano en J. Ll. Sirera, *Panorama crítico de los estudios sobre la historia del teatro valenciano (siglos XIII al XVII)*, en *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano* cit., pp. 43-60.

[10] Véase Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia* cit., especialmente pp. 118 y siguientes, y J.L. Canet - J.Ll. Sirera, *Francisco Agustín* cit. y (ed.), Francisco Agustín Tárrega, *El Prado de Valencia*, ed J.L. Canet, Londres 1985.

[11] *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid 1969.

ariostesca y de la novelística italiana, en particular en las obras que centrarán nuestra atención por tener como protagonistas heroínas perseguidas. No se trata necesariamente de la existencia de fuentes concretas, aunque también las hay, sino de la utilización de mecanismos de enredo y suspense, ambientación, temas y motivos (falsas acusaciones de adulterio, envenenamientos, casos de bigamia, traiciones y engaños...), presentes en la tradición novelística italiana, de cuya cantera, así como de la comedia italiana, ya se había nutrido anteriormente el teatro español, a través de la obra de autores como Lope de Rueda, Alonso de la Vega o Timoneda. Hay que señalar, por otro lado, la importancia que tiene en la etapa de gestación de lo que se ha dado en denominar "comedia barroca", y en particular en el grupo dramático valenciano, el cultivo de un tipo de obras dramáticas de temática y ambientación palatinas y de peripecias novelescas, que puede derivar no sólo hacia el terreno de lo que la crítica moderna ha denominado "comedia platina", sino también hacia el de la "tragedia palatina"[12].

Entre las tragedias de Virués es *La infelice Marcela* la que contiene más elementos de carácter novelesco. La crítica tiende a considerarla cronológicamente como la última de las tragedias escritas por Virués, y aquélla en que su autor trató de hacer una renovación de sus planteamientos trágicos a través de la incorporación de elementos de carácter novelesco y de personajes (pastores, bandidos) y escenas costumbristas que contribuyen a rebajar el tono trágico que comparten sus otras obras dramáticas. El mismo espacio dramático en el que se sitúa la acción, las costas de Galicia a las que arriban los personajes tras un naufragio, nos traslada desde el espacio cerrado y asfixiante de la corte, común a sus otras tragedias, hasta un espacio al aire libre, en el que se nos sitúa, desde el comienzo mismo, al ad-

[12] Puede verse sobre ambas tendencias el análisis de J. OLEZA, *La tragedia y la comedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo*, y T. FERRER VALLS, *Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana*, ambos artículos en «Edad de Oro», 16 (1997), pp. 235-251 y pp. 137-148, respectivamente.

vertir el autor: «Es el teatro un monte espeso, con una cueva"[13]. Un espacio escénico que evoca más los ambientes novelescos, de historias heroicas de amores y aventuras, que los trágicos. Desde el «Prólogo», que abre la tragedia, Virués recuerda, como en otras ocasiones, la finalidad moral que quiso imprimir a sus obras, dentro de la tradición de la tragedia *morata*, y desde un transfondo ético de inspiración senequista, muy característico del autor. Desde la evocación de los avatares de la fortuna y la fragilidad de las cosas humanas, el autor pasa a la defensa de la finalidad ética de su obra, a pesar del juicio del vulgo, que rehuye la enseñanza y busca el entretenimiento:

> Salgo con voluntad y firme intento
> de procurar el gusto y el regalo
> del que, con claro y alto entendimiento
> conoce lo que es bueno y lo que es malo.
> Y luego de través el vano viento
> del vulgo, cuyo voto al aire igualo,
> me levanta la mar, pensando cierto
> que estorba de tomar el salvo puerto[14].

Hay que recordar que Virués escribe sus tragedias en el momento de despegue de los primeros teatros comerciales en España, cuando el teatro empieza a convertirse en un fenómeno cultural abierto a un público amplio y heterogéneo que acude a los 'corrales' a ver las representaciones pagando una entrada. La apuesta de autores trágicos como Virués por un teatro doctrinal, que educase en la virtud, fracasaría, y de alguna manera Virués muestra la conciencia de ese fracaso, de la imposibilidad de arribar a ese buen puerto en el que cifra sus esperanzas[15].

Fue esa conciencia de la necesidad de llegar a un público amplio la que llevó a Virués a una fórmula de tragedia que bus-

---

[13] Cito por mi edición de esta obra incluida en *Teatro clásico en Valencia, I. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*, Madrid 1997, p. 268.

[14] *Ibid.*, pp. 269-270.

[15] Sobre esta generación de trágicos españoles puede verse A. Hermenegildo, *La tragedia española del siglo XVI*, Barcelona 1973.

caba impactar en su público a través del horror, de la exhibición de personajes monstruosos moralmente, o de la utilización de argumentos fundados en la fantasía y no necesariamente en la historia o la leyenda. En *La infelice Marcela* Virués explora las posibilidades de una trama de aventuras. Ya Mérimée[16] apuntó la fuente que sirvió de fundamento al autor para su obra dramática, la historia de Isabella y Zerbino, narrada en el *Orlando furioso* (cantos XIII, XX, XXIV, XXVIII y XXIX), aunque Virués tan sólo tomó de Ariosto el arranque de la historia que es narrada en el canto XIII (estrofas 2-43). Si en la obra de Ariosto Isabella es hija de un rey de Galicia y Zerbino de un rey de Escocia, la princesa Marcela es, en la obra de Virués, hija de un rey de Inglaterra, mientras su amado el príncipe Landino es hijo de un rey de León. En las dos obras la damas se han enamorado de sus príncipes durante el transcurso de un torneo organizado por sus padres. En la obra de Ariosto, el príncipe Zerbino, acabadas las fiestas, regresa a Escocia, y sin poder olvidar a Isabella, acuerda con la princesa su rapto, ya que la pertenencia a religiones diferentes impide su matrimonio. Al no poder acudir Zerbino en persona por encontrarse socorriendo con las tropas escocesas al rey francés, envía a su amigo el noble Odorico. La nave en que viaja Isabella naufraga en las costas francesas, cerca de La Rochela, en un paraje escarpado y boscoso, próximo a una cueva. En un bote se salvan del naufragio Isabella, Odorico, Almonio y Corebo. Llegados a la playa, Odorico, encendido de deseo por Isabella, se desembaraza de Almonio, a quien envía a la ciudad próxima con la excusa de traer un carruaje para la princesa, y después se enfrenta a Corebo, quien lo acusa de traidor tratando de impedir su intención de forzar a Isabella. Mientras Corebo queda herido, aparentemente de muerte, a manos del traidor, Isabella huye, zafándose de Odorico, pero cayendo en las garras de unos bandidos, cuyo jefe es un bárbaro, que la mantiene presa durante ocho meses en una

[16] *El arte dramático en Valencia* cit., t. I, p. 347.

cueva a la espera de poder venderla. Allí la encuentra Orlando, quien tras escuchar de sus labios el relato de su lastimosa historia, se enfrenta a sus captores, haciendo huir a una vieja, amiga de los ladrones, y reiniciando su camino en busca de su amada Angélica junto a Isabella. Es el relato que la propia Isabella hace sobre las circunstancias que la han conducido a la situación en que la encuentra Orlando el que sirvió de base a Virués para cimentar su tragedia en el primer acto, apartándose después en el segundo y en el tercer acto de la historia de Isabella, que continúa en la obra de Ariosto por otros derroteros, hasta el reencuentro y muerte, en diferentes circunstancias, de Zerbino e Isabella.

Básicamente, sin embargo, los personajes principales y el planteamiento del primer acto le fueron inspirados a Virués por Ariosto, y una y otra obra tienen en común la presentación de una acción en la que la heroína se convierte en modelo de mujer fiel a su amado y firme en la defensa de su castidad, aunque perseguida por una fortuna adversa que la conduce a la desgracia. Virués, sin embargo, derivó hacia una lectura más explícitamente moral de la historia de los jóvenes amantes. Así, por ejemplo, si el relato de Ariosto se funda en una relación de amor al margen del matrimonio, por ser los protagonistas de diferente religión, y se inicia con un episodio de rapto de la heroína a espaldas del padre, en la tragedia de Virués el príncipe Landino, tras haber solicitado la mano de Marcela a su padre, y casarse con la princesa, con la que ha convivido durante un año, se ha visto forzado a separarse de ella al haber sido reclamado por su padre ante el peligro de una invasión mora que acecha al reino de León. La relación de amor se convierte así en una relación matrimonial y el peligro de adulterio, un tema muy caro a los autores del grupo dramático valenciano[17], se cierne sobre esa relación, aunque no llegue a desarrollarse como conflicto. La fidelidad de Marcela a Landino se convierte así

[17] Véase, sobre este aspecto, mi artículo citado *Géneros y conflictos en los autores* cit., pp. 137-148.

no tan sólo en una fidelidad de enamorada, como en el caso de Isabella y Zerbino, sino en una fidelidad de esposa. A pesar de esta reconducción hacia la ortodoxia de la relación amorosa de los protagonistas, la huella del personaje de Isabella en la Marcela de Virués se hace perceptible no sólo en el diseño mismo del personaje y de su historia, sino también en parlamentos concretos. Así, cuando Marcela evoca la perdida de joyas y vestidos en el naufragio o cuando se recrea afligida en la comparación de un tiempo pasado gozoso y regalado, frente a un presente infeliz, es inevitable recordar alguna de la estrofas pronunciadas por Isabella en el *Orlando*, e incluso algún verso que en particular pudo sugerir a Virués la idea del título de su tragedia, como aquel en que Isabella se define como 'infelice':

> Già mi vivea di mia sorte felice,
> gentil, giovane, rica, onesta e bella:
> vile e poverà or sono, or infelice[18].

En la obra de Virués el príncipe Landino ha enviado a su amigo el conde Alarico (Odorico, en el *Orlando*) a Inglaterra para traer a su esposa Marcela. La obra se abre con la escena de la arribada a la playa — tras el naufragio de la nave en la que viajaban — de Marcela y Alarico, acompañados de los caballeros Ismenio y Tersilo (Almonio y Corebo, en el *Orlando*). Como en el relato de Ariosto, Alarico envía a uno de los caballeros, Ismenio, a por una carroza para Marcela, mientras confiesa al otro, Tersilo, su deseo por Marcela y su intención de gozarla, traicionando la amistad del príncipe. Como en el Orlando se produce un enfrentamiento entre ambos, el traidor Alarico y el

[18] Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, ed. bilingüe de C. Segre y Mª de las N. Muñiz, Madrid 2002, 2 volúmenes, t. I, estrofa 5, p. 746. Compárense, por ejemplo, también estos versos pronunciados por Isabella: «Come ch'io avessi sopra el legno e vesti / lasciato e gioei e l''altre cose care, / pur che la speme di Zerbin mi resti, / contenta son che s'abbi il resto il mare» (t. I, 19, p. 754); con los pronunciados por Marcela: «Aunque el soberbio viento porfiado / y el gran rigor del ímpetu marino / mis galas y mis joyas me ha quitado / con su furor airado y repentino, / pues la dulce esperanza me ha dejado / de ver a mi dulcísimo Landino / con vuestro amparo y duligencia y guía / tiene consuelo el alma triste mía» (p. 272).

leal Tersilo, que queda herido aparentemente de muerte por el traidor. Virués ahonda en la lectura moral del relato, no sólo al verbalizar Tersilo los reproches al traidor conde Alarico, instándolo al dominio de su apetito y recordándole la fidelidad debida al príncipe («de Marcela y tu Rey, honor y vidas / aquí en tu confianza están unidas»[19]), sino sobre todo en el largo parlamento que pronuncia Tersilo, herido, y que condensa algunas de las obsesiones de Virués y una visión pesimista del hombre y del mundo muy característica del autor:

¡Oh siglo, a astutos traidores
paraíso de deleites,
que a manos llenas los frutos
de sus flores les ofreces!
¡Oh siglo, a llanos leales
páramo lleno de sierpes,
que solo abrojos produces
y mortal veneno viertes!
Maldito el hombre que fía
en sus miserables bienes,
maldito el hombre que en hombre
firme confianza tiene [...]
No hay hombre que mueva un dedo
si la pasión no le mueve;
No hay quien haga bien ya, ni hay
quien no haga el mal que puede[20].

Todo ello sin salirse de una visión ética de raíces cristianas que le lleva a encomendar su alma a Dios y a aceptar, aunque no comprenda, los «secretos divinos» del cielo:

A vos, justo cielo, pido
el remedio que conviene
al alma que a vos aspira
[...] Ofendido así yo quedo
de quien la justicia ofende,
defendiendo la justicia
como es justo defenderse.
Secretos divinos son,

[19] *Ibid.*, p. 274.
[20] *Ibid.*, p. 277.

ocultos a humanas mentes
suceder bienes por males
y tener males por bienes,
que el injusto al justo juzgue
y que el malo al bueno enmiende,
que al fuerte el cobarde venza,
y que el necio al sabio enseñe,
que prevalezcan tiranos,
y que reinen insolentes,
que amigos falsos se estimen
y que fieles se desprecien,
que un traidor me mate a mi
porque yo leal mostréme,
secretos divinos son
ocultos a humanas mentes[21].

Frente al traidor Alarico «enemigo/ de la santa lealtad, de la nobleza, / y de cuanto el honor tiene consigo», Tersilo representa la lealtad, y su muerte, que se anuncia aunque finalmente no se produzca, acaba siendo presentada en boca del propio Tersilo como ejemplar: «No es sangre la que derramo / es rosicler con que muestre / el oro de la lealtad / que me adorna y enriquece [...] Este divino secreto / me es claro ahora y patente / que por darme gloria inmensa / me ha dado esta pena leve»[22].

Aparecen temas como el del dominio de la pasión a través de la razón, o el del libre albedrío, que se plasman nítidamente en el enfrentamiento entre Tersilo, que exhorta a Alarico a vencerse a sí mismo y a sus inclinaciones («no des al apetito tanta cuerda»), y Alarico, que se reconoce incapaz de enfrentarse a su deseo («ya el amor del todo / tiene en su fiera mano el albedrío»)[23]. Son éstos trazos del pensamiento del autor que quedan sobreimpuestos con pulso firme a sus personajes, como sucede en muchas ocasiones en la obra dramática de Virués.

Si Tersilo se convierte en ejemplo de lealtad entre amigos, Marcela se convierte en ejemplo de lealtad en el matrimonio. Como Tersilo, Marcela, ante la inminente violación que va a su-

[21] *Ibid.*, pp. 276-277.
[22] *Ibid.*, p. 278.
[23] *Ibid.*, p. 274.

frir, se enfrentará a Alarico, acusándolo de traidor y desleal, y exhortándolo al dominio del apetito a través de la razón:

> Traidor, desleal, ingrato;
> hombre sin razón ni ley,
> ¿contra tu señor y Rey
> tan inorme desacato? [...]
> Vuelve a la razón los ojos
> poniéndola en su lugar[24].

La aparición de unos bandoleros impide la violación de Marcela. A partir de aquí Virués se aparta del *Orlando,* obra en la que si bien hallamos la presencia de los bandidos, se trata de una presencia fugaz, limitada al enfrentamiento y victoria que Orlando obtiene sobre ellos, con la consecuente liberación de Isabella. A partir de ese germen Virués desarrolló toda una segunda trama que no existe en Ariosto, con la aparición de un caballero, Oronte, señor de las tierras en que ha ido a parar Marcela, a cuya protección se encomienda la protagonista, motivo bien conocido en la tradición de aventuras caballerescas: «Oh caballero, oh señor, / si a tu varonil semblante / es el valor semejante, / yo te encomiendo mi honor»[25]. Sin embargo, su protección de nada sirve a Marcela, pues ambos, junto al traidor Alarico, acaban siendo capturados por los bandoleros, que pasan a ocupar a partir de ese momento un primer plano en la acción. La secuencia de persecución de Marcela, víctima de deseos ilícitos, volverá a repetirse, esta vez acosada por el cabecilla de los bandidos, hombre de «calidad», pero traidor a su sangre. La presencia del tema del bandolerismo en la obra, y la insistencia con que Virués condena a ese que llama «bando inico y fiero» es eco directo de un problema que tiene especial virulencia en la sociedad valenciana de la época, y que hoy en día ha sido bien estudiado por los historiadores[26]. Virués introduce

---

[24] *Ibid.*, p. 281.

[25] *Ibid.*, p. 286.

[26] Véanse, por ejemplo, J. Fuster, *El bandolerisme català*, Barcelona 1963; S. García Martínez, *Bandolerismo, piratería y control de moriscos en Valencia durante el reinado*

en su obra unos personajes, los pastores, que no aparecen en el relato de Ariosto, y que cumplen una función teatral, en tanto en cuanto sirven de nexo de unión entre el espacio de los caballeros y el de los bandidos, convirtiéndose en delatores de los movimientos de los bandoleros ante los señores. Pero a través de ellos también Virués aprovecha para denunciar la opresión a que se ven sometidos los campesinos, obligados a rendir tributo a los bandidos («Terrible es la sujeción / que aquí nosotros pasamos»), y la connivencia de la Justicia («¿Y que duerma la justicia / en quien la administra tanto?»)[27].

De nuevo escucharemos en boca de Marcela, esta vez víctima de los bandoleros, el lamento por su suerte adversa: «¡Fiera suerte de tormento, / áspera desdicha y suerte! / ¡Ay cuán tarda que eres, muerte, /cuando has de ser de contento! [...]». Y el desprecio del deseo del bandolero Formio, incluso la amenaza del suicidio: «[...] que te certifico y digo, / fiero monstro, fiera dura, /que mi valor me asegura / contra tu intento, enemigo». Y más tarde el ruego: «No me aflijas, no me fuerces. / Mira quién soy y quién eres». El recuerdo del «dulce esposo» y del bocado y bebida compartidos traen a la memoria de la heroína el recuerdo del bien pasado frente al mal presente, aunque a todo sufrimiento se halla dispuesta, menos a la pérdida de la castidad: «la castidad no nos cueste / que todo se sufrirá»[28].

Virués diseña un modelo ideal de esposa que, de acuerdo con el difundido en los tratados de educación femenina de la época, exhibe como máxima virtud la preservación de su castidad[29]. El comportamiento ejemplar de nada sirve a Marcela,

---

de Felipe II, Valencia 1977, o J. CASEY, *El regne de València al segle XVII*, Barcelona 1981, esp. el capítulo "Bandolers i rebels", pp. 236-254.

[27] *Ibid.*, pp. 293-294.

[28] Para las citas anteriores, *ibid.*, pp. 306, 323 y 326.

[29] Sobre la visión de la mujer en la literatura moral traté en mi artículo *La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII*, en S. MATTALÍA y M. ALEZA (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Valencia 1995, pp. 91-108. Al calor del interés despertado por el tema de la mujer en la literatura y, en general, en la época, ha sido éste uno de los aspectos más estudiados en los últimos años. Pueden verse, entre otros, M. CACHO *Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)*, en I. M. ZAVALA (coord.), *Breve historia feminista de*

pues no nos hallamos ante un tragedia de final feliz, ni hay recompensa para los buenos ni castigo para los malos. En las tragedias de Virués la recompensa no es cosa de este mundo y sólo puede esperarse en el más allá. El deseo amoroso conduce inevitablemente al caos, aunque como en este caso Marcela sea víctima inocente de la falta de control sobre sus pasiones de otros personajes, primero del traidor conde Alarico, luego del bandido Formio. Así, el bandido Formio, prendado de Marcela, decide asesinar, envenenándola, a su amante Felina para librarse de ella, mientras Felina a su vez, prendada del traidor conde Alarico, decide envenenar a Formio para librarse de él. El azar hará que sea Marcela la que tome los dos venenos. Cuando el esposo, advertido de la situación, acuda en su busca, la furia le hará matar indiscriminadamente, no sólo a los salteadores y al traidor conde Alarico, sino al bienintencionado Oronte, que se había erigido en protector de Marcela. La escena final, con el esposo llevando en brazos el cuerpo sin vida de la infeliz Marcela, y prometiendo mantenerse firme en la viudez, erigiendo un templo en memoria de la lealtad de la esposa, subraya la ejemplaridad del caso, que la voz de la figura alegórica de la Tragedia, con la que se cierra la obra, también nos recuerda: «pido que levantéis las altas mentes / a la verdad que en mi notáis fingida / que así podréis huir inconvenientes / de que está llena vuestra humana vida / haciendo en la memoria vivos templos / de mis notables trágicos ejemplos»[30].

Virués insiste en una lectura moral del relato de Ariosto, y convierte el amor de los protagonistas en una cuestión de amor y fidelidad entre esposos. Y esto resulta también algo común a las obras de Tárrega a las que me voy a referir: en todas ellas la heroína perseguida y sus sufrimientos están relacionados con

---

la literatura española, II, Madrid 1995, pp. 177-213, M. MARTÍNEZ-GÓNGORA, *Discursos sobre la mujer en el humanismo renacentista español. Los casos de Antonio de Guevara, Alfonso y Juan de Valdés y Luis de León*, South Carolina 1999, o el libro más reciente de I. MORANT, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid 2002.

[30] *Ibid.*, p. 330.

circunstancias que llevan a la desestabilización de una situación matrimonial, convirtiéndola en víctima, bien de los deseos de otros personajes, bien del comportamiento de su propio esposo, o de ambas situaciones a la vez. La heroína, firme en la defensa de su honor y en la fidelidad a su esposo, incluso cuando éste incumple sus deberes como marido, se nos muestra así como un modelo ejemplar de sufrimiento, aunque en Tárrega esto no dé lugar a un mensaje doctrinal tan explícito como en Virués, y sus obras tiendan a una mezcla de elementos cómicos y trágicos que rebaja bastante el tono elevado de las obras de Virués. A pesar de ello, tampoco a Tárrega le importa sólo presentar un caso asombroso que cautive y entretenga a su auditorio, sino también mostrar la consecuencia ejemplar que de él se deriva.

Aunque de las tres obras de Tárrega a las que me voy a referir tan sólo *La enemiga favorable*, la obra alabada por Cervantes en *El Quijote*, tiene su inspiración directa en una fuente italiana, son muchos los motivos y situaciones que muestran también la vinculación de las tres obras de Tárrega con la novelística y la literatura caballeresca, motivos a veces tan frecuentes y extendidos en esa tradición (falsos testimonios, adulterios, traiciones, situaciones de bigamia, muertes aparentes, envenenamientos), que no siempre resulta significativo mencionar una fuente concreta: por sólo poner un ejemplo, en *La duquesa constante*, encontramos una falsa acusación motivada por el engaño de un personaje que ha hecho creer a otros que ha visto descender de noche por el muro de palacio a un supuesto amante de la duquesa, motivo muy difundido, que encontramos también, sin ir más lejos, en el canto IV del *Orlando furioso*, en donde Lurcano, engañado por Polineso, acusa a Ginebra ante su padre de haberla visto a media noche en el balcón con un amante[31]. La ubicación en un espacio lejano, en dos de ellas

[31] Canto IV, estrofa 58, *Orlando* cit., p. 274. Sobre el motivo de la falsa acusación, muy difundido, y presente también, por ejemplo, en *El laberinto de amor* de Cervantes, puede verse J. CANAVAGGIO, *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*, París 1977, pp. 110-115.

Italia, en otra Francia, y en un tiempo impreciso, contribuyen aquí, como en la obra anterior de Virués, a crear ese ambiente de fantasía novelesca que las caracteriza.

En el caso de *La enemiga favorable*, la fuente concreta que pudo inspirar a Tárrega fue una de las novelas de Bandello incluidas en la *Segunda Parte* (novela XLIV), que ya había inspirado la obra de un dramaturgo de la generación anterior, *La duquesa de la Rosa* de Alonso de la Vega, como ya observó M. Menéndez y Pelayo[32]. Tárrega pudo leer la novela de Bandello, bien directamente, bien a través de la traducción publicada en 1589, traducción que incluía una selección de catorce de las novelas de Bandello bajo el título significativo de *Historias trágicas ejemplares sacadas del Bandelo veronés, nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierre Boaistuau y Francisco de Belleforest*[33]. Título significativo, decía, porque muestra la orientación que motivó la selección de esas catorce novelas: su carácter trágico y su lectura moral. Hay que señalar que en este caso más que un seguimiento fiel de la novela nos encontramos con una situación dramática de partida que Tárrega pudo tomar prestada de la obra de Bandello: la falsa acusación de adulterio contra la Reina (en la obra de Bandello se trata de una duquesa), por parte de alguien de la corte (en la obra de Tárrega es el propio hermano de la Reina quien se oculta tras la falsa acusación, en la de Bandello se trata de un conde despechado, gobernador a las órdenes del duque ausente), y la defensa que de ella hará un caballero español, que previamente se ha entrevistado, disfrazado de fraile, con la dama injustamente acusada. Pero en la obra de Tárrega esta situación

---

[32] *Tres comedias de Alonso de la Vega*, Dresden 1905, especialmente pp. XXV-XXVIII.

[33] Salamanca, Pedro Lasso impresor, 1589. La novela de Bandello es la número VI en esta edición, de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, sign. Z-13/197. Tanto MÉRIMÉE, *El arte dramático* cit., II, p. 464 n. 20, como FROLDI, *Lope de Vega y la formación de la comedia* cit., p. 128, y tras ellos yo misma en mi art. citado en nota 12, citan una edición anterior de Medina del Campo, 1586, que no he localizado, ni aparece mencionada en la «Noticia bibliográfica de las traducciones de Bandello» incluida en la edición de las cuatro partes de sus *Novelle*, realizada por D. MAESTRI, Alessandria 1992-1996, 4 volúmenes, t. IV, pp. 244-246.

se complica con otras que se alejan bastante de la obra de Bandello.

Al margen de la fuente, la obra de Tárrega muestra una vez más un personaje femenino, en esta ocasión una reina, que se convierte en modelo de firmeza, a pesar de las contrariedades y de la injusta persecución a la que es sometida: es humillada por parte su marido, el Rey, enamorado de Laura, una dama de la corte; es odiada por Laura, quien, ofendida por la Reina, aspira a desembarazarse de ella para ocupar su lugar, tratando de convencer al Rey para que la envenene; y es despreciada, finalmente, por su propio hermano Belisario, quien, enamorado también de Laura y ocultando su identidad, levanta contra su propia hermana, la Reina, un falso testimonio, acusándola de adulterio con el duque español Norandino, acusación que la pone en situación de ser defendida por un paladín de su inocencia, o morir, según la ley del reino. La Reina en un primer momento maniobra en contra de Laura, tratando de concertar su matrimonio para alejarla del Rey, matrimonio que Laura orgullosamente rechaza, y pasa después a un enfrentamiento abierto con Laura a la que acaba propinando un bofetón ante el Rey y ante su hermano Belisario, quienes, enamorados ambos de Laura, se aprestan a defenderla, incluso sacando sus armas en contra de la Reina. Pero su comportamiento se convierte enseguida en ejemplo de abnegación, que contrasta con el de la indómita Laura, y es ese comportamiento el que convierte el desdén de su marido, el Rey, en admiración y en renovado amor, hasta el punto de despreciar a su antes deseada Laura y aconsejarle como modelo de conducta el de su esposa: «si tu imitalla supieras / yo te supiera querer»[34]. La Reina aparece una y otra vez en situaciones que buscan despertar la compasión del público: arrodillada ante el Rey y humillándose ante Laura, bañada en lágrimas, suplicando por su honor, que ama más

[34] Las tres obras de Tárrega que trato, se encuentran en *Poetas dramáticos valencianos*, tomo I, edición de E. Juliá, Madrid 1929, de donde proceden las citas. La cita anterior en p. 612.

que a su propia vida: «Entregándome el honor / podéis quitarme la vida»[35], responderá al esposo al saber que es acusada de adulterio. El autor se complace en presentarla desvalida, vestida de negro «con ropas honestas», como ordena la acotación, abandonada por todos hasta el último momento a su suerte, implorando a su hermano que la defienda, sin saber que es él mismo quien le ha levantado el falso testimonio:

> Muévate el ser mi reparo,
> y si no, tu ilustre ser,
> y si no, mi abono claro,
> y si no, el verme mujer,
> y si no, mi desamparo [...]
> y si no el mirar que muero
> entre un sino sin pecado[36].

El comportamiento de la Reina finalmente conmueve incluso a la amante del Rey, que disfrazada de hombre saldrá en defensa de la Reina, desvelando la falsa acusación y su inocencia. El final, con el acto simbólico de imponer la corona de la virtud a la Reina, difunde esa imagen de mujer víctima, que a la vez que sirve para denunciar una situación indeseada de desestabilización del vínculo matrimonial, la del adulterio, hace de la abnegación el único modo ejemplar en que la mujer puede enfrentarse a esa situación.

En *La duquesa constante* nos hallamos de nuevo, como en *La infelice Marcela* de Virués, con la figura del traidor, desleal a su señor. En este caso se trata del gobernador Torcato, a quien el duque Valentino antes de partir desde Nápoles a España, reclamado por su rey, ha encomendado la custodia de su mujer y una carta cerrada en la que el duque ordena a Torcato que, en caso de que él muera, mate a su esposa. La razón que mueve al duque a tan cruel determinación tiene que ver con los celos, pues se confiesa incapaz de soportar la idea de que otro hom-

[35] *Ibid.*, p. 611.
[36] *Ibid.*, p. 614.

bre pueda gozar a su esposa cuando él muera. Torcato, que desea a la duquesa, traicionando al duque, urde una serie de engaños para conseguirla, topándose siempre con el ejemplo de firmeza y de constancia de la duquesa, que da título a la obra. Aunque en un segundo plano, hay que destacar también como personaje femenino, que se convierte en víctima de Torcato, a Lucrecia, su esposa, a quien Torcato desprecia («Esta celosa, esta necia, / me hace vivir con disgusto»[37]), llega a golpear en escena (un tipo de situación que visualiza la persecución de la mujer ante el público y que volveremos a encontrar en *El esposo fingido*), y destierra de palacio para que le deje el campo libre para conquistar a la duquesa. La desgracia se cierne sobre la duquesa que es acosada por Torcato, acusada de adulterio por Lucrecia, que la cree amante de su marido, envenenada por Torcato, quien al sentirse rechazado le hace creer que el duque ha muerto y la obliga a beber un veneno, fingiendo cumplir la orden contenida en la carta entregada por el duque a Torcato antes de partir. El propio duque, de regreso, y creyéndola adúltera, ordenará degollarla después de muerta en la plaza pública para escarmiento de adúlteras. A todo se somete la duquesa Flaminia con paciencia, sin cuestionar su fidelidad de esposa, ni aun cuando conoce el contenido de la carta del marido, entregándose gustosa a la muerte y al sufrimiento que le causa Torcato, que le da la oportunidad de dar prueba de su virtud y firmeza, como expone antes de disponerse a morir: «Y así, cuánto más me harás, / menos ganas, y me das / más corona de virtud»[38]. La existencia de un vasallo fiel a los duques que ha sustituido el veneno por una pócima que adormece, pero no mata, permite que finalmente la duquesa resucite y su inocencia sea reconocida. La obra, que podría ser considerada una tragedia de final feliz, abunda en escenas de horror, a la manera de Virués, y alguna reflexión moral puesta en boca del fiel vasallo Octavio. Pero Tárrega muestra aversión hacia los finales

[37] *Ibid.*, p. 500.
[38] *Ibid.*, p. 510.

sangrientos, que acaba reconduciendo siempre hacia un final feliz para los inocentes, cuya virtud es reconocida, y hacia el perdón de los culpables, como ocurre aquí con el traidor Torcato, no condenado explícitamente, y cuyo perdón se anticipa por la intercesión de la compasiva duquesa.

Por último, en *El esposo fingido*, el autor vuelve a explorar una situación de desestabilización del orden matrimonial, que en este caso tiene que ver con la bigamia, un motivo relativamente frecuente en la novelística (sin ir más lejos, una de las obras de Bandello incluidas en el volumen de *Historias trágicas ejemplares*, que mencioné antes, trata un caso de bigamia[39]). La acción se ubica ahora en un ambiente de nobleza media, de caballería urbana, lejos ya de los ámbitos palaciegos de sus otras dos obras, y el bígamo resulta ser finalmente un caballero de origen oscuro, aunque elevado socialmente por su matrimonio con una sobrina del mayordomo del rey. De todos modos abundan las escenas de horror, asistimos a muertes aparentes, envenenamientos, sorpresas que llegan de ultratumba en forma de resurrecciones, escenas que tienen todavía, a pesar de la distancia de ésta respecto a otras obras tratadas, los ecos de la tragedia a la manera de Virués. Uno de los personajes definirá la historia de la protagonista como una «tragedia tan afligida»[40]. En esta obra de Tárrega Arnaldo, un caballero francés, contrae matrimonio con una dama española, Teodosia, a la que lleva consigo a París, para revelarle, cuando están a punto de llegar a la ciudad, que ya está casado con una noble francesa, Clodosinda. Teodosia, que está embarazada de siete meses, acusa al bígamo de «traidor, perjuro y malvado», y a pesar de su deseo de morir, no sin antes dar a luz al niño que lleva en su vientre, acaba aceptando con resignación la nueva situación a la que la obliga el marido: entrar a servir a su primera esposa como esclava. No

[39] Se trata de la novela nº 5: «De cómo un caballero valenciano, enamorado de una doncella, hija de un oficial particular, como no pudiese gozarla sino por vía de matrimonio, se casó con ella y después con otra su igual, de que, indinada la primera, se vengó cruelmente del dicho caballero».

[40] *Ibid.*, p. 238.

obstante, a partir de ese momento, Teodosia negará al fingido esposo sus favores en aras de su honestidad. Cuando Arnaldo le solicite simbólicamente las manos, Teodosia le responderá: «Al libre Arnaldo las di / pero al casado las niego»[41]. La esposa española sufre la persecución del esposo, que la insulta («Rebelde, perra, inhumana»), que trata de forzarla a casar con su secretario, para salir al paso de las sospechas de su primera esposa, y que la llega a apalear en escena («dale de coces», indica la acotación[42]), provocándole un parto prematuro. También es acosada por el secretario, quien al sentirse desdeñado por ella, fiel a pesar de todo al malvado esposo, amenaza con forzarla: «lo que me puedo tomar /de ti sin mucha fatiga»[43]. Por último, es hostigada, a pesar de la humildad que muestra ante ella, por Clodosinda, la esposa francesa quien, celosa de su belleza, piensa marcarle la cara a fuego, y después ordena la muerte de su hijo recién nacido. Todo lo cual sufre resignada la española, excepto la muerte de su hijo, que deja indiferente al padre, pero que a ella la enloquece («que soy madre y soy mujer»[44]), y la lleva a tramar la muerte de la infanticida, con cuyo cuerpo muerto, como castigo, será enterrada viva. Pero en Tárrega tantos percances no conducen a un final sangriento. En este caso, el encargado de evitar tanta desgracia es un antiguo pretendiente que ha seguido a Teodosia desde España, y saldrá al paso evitando que se consumen todas estas situaciones: así, la escena en que la española es marcada a fuego resulta ser una farsa, el niño recién nacido realmente no ha muerto, y la primera esposa, envenenada por la segunda, resultará no estar muerta sino adormecida y, surgiendo de la sepultura, ambas podrán escenificar la ceremonia del perdón, junto con el resto de personajes. Finalmente, anulado el falso matrimonio, el leal amante de Teodosia recibirá como recompensa su mano.

---

[41] *Ibid.*, p. 243.
[42] *Ibid.*, p. 251.
[43] *Ibid.*, p. 247.
[44] *Ibid.*, p. 255.

Todas las obras que he tratado exploran situaciones de desestabilización del orden familiar, situaciones creadas por deseos ilícitos, que originan conflictos que sitúan en el centro de la acción como víctima a una mujer casada, que se convierte en ejemplo de castidad, y de lealtad al marido. Más intenso, extenso y explícito en la obra de Virués el mensaje moral, y bastante más diluido en las obras de Tárrega, cuya inclinación a la comedia lo traiciona en bastantes ocasiones, ambos dramaturgos apuestan en ellas por un tipo de teatro ejemplar, preocupación común a muchos autores de su generación. Pero ambos sabían que para que el propósito ejemplar impactara en su público había que atraparlo, que conmoverlo, y ambos lo intentaron de diferentes modos: complicando la intriga, manteniendo el suspense, introduciendo fantasías de raigambre novelesca, exhibiendo escenas de horror y casos monstruosos, o mezclando personajes y elementos cómicos o costumbristas con otros trágicos, graves y elevados. Introducir en sus obras personajes femeninos injustamente perseguidos era un modo más de impactar en el público, conmoviéndolo. En su *Philosophía antigua poética* (1596) Alonso López Pinciano, uno de los pocos tratadistas españoles que escribió sobre los géneros dramáticos, se refería, al teorizar sobre la tragedia (tanto sobre la tragedia pura como sobre la tragedia de final feliz[45]), a los mecanismos que podía utilizar el dramaturgo para provocar deleite en su público a través de la compasión, y al tipo de "personas" o personajes aptos para provocarlo, y al hacerlo se refería, desde la mentalidad propia de su época, a las mujeres:

---

[45] Pinciano diferencia entre tragedia pura y tragedia de final feliz, y respecto a esta última escribe: «Será en el segundo lugar de bondad la tragedia cuya persona ni buena ni mala, o buena, passando por muchas miserias, después venga a tener un fin alegre y placentero, más ésta tal terná un poco de olor de comedia quanto al fin [...]. Déstas significa Aristóteles lo que he dicho: que no son puras tragedias [...] Y más dize:'que los poetas se dan mucho a esta especie de tragedias de industria, por deleytar más a los oyentes». Cito la obra de Pinciano por la edición de A. Carballo Picazo, Madrid 1973, 3 vols., t. II, pp. 322. En cierto modo, algunas de las obras de Tárrega, podrían ser consideradas tragedias de final feliz.

> Ayuda también al movimiento de compasión el género, porque más mueve a misericordia la miseria de una mujer que no la de un hombre [...]; ayuda la costumbre, porque más mueve el bueno, que no el malo y el indiferente[46].

De manera que elegir como protagonista una mujer perseguida, que además era presentada como buena, resultaba doblemente conveniente para provocar ese sentimiento de compasión en el público sobre el cual teorizaba Pinciano.

Los humanistas cristianos, con Erasmo a la cabeza, habían hecho del matrimonio piedra angular sobre la cual alzar su ideal de república cristiana. A partir de ese momento la preocupación por educar y orientar a la mujer para su función dentro del matrimonio se manifestará en la proliferación de tratados de educación femenina. La educación que desde estos tratados se propone a la mujer tiene que ver con el ámbito doméstico, con la educación de los hijos y la conservación del patrimonio del varón. Todos estos tratados, desde la *Instrucción de la mujer cristiana* (1523) de Luis Vives, a *La perfecta casada* (1583) de fray Luis de León, a pesar de las diferencias que en otros aspectos pudieran señalarse entre ellos, coinciden, sin embargo, en considerar la castidad como la máxima virtud en la mujer. A su modo, algunos dramaturgos de la segunda mitad del siglo XVI, preocupados por la creación de un arte docente, contribuyeron a la difusión de un modelo de mujer casta y virtuosa, advirtiendo de las consecuencias desestabilizadoras a las que podían conducir los deseos ilícitos dentro del matrimonio.

---

[46] *Ibid.*, t. II, pp. 339-340.