

Del relato al teatro: la reescritura de *El curioso impertinente* cervantino por Guillén de Castro

Ignacio Arellano

Universidad de Navarra / Münster Universität

GENERALIDADES

Guillén de Castro recrea tres veces temas y argumentos cervantinos: en *Don Quijote de la Mancha*, *La fuerza de la sangre* y *El curioso impertinente*, comedia esta última que será objeto de mi exposición.

Antes de entrar en ella quiero dedicarla al profesor Jean Canavaggio, eminente cervantista que sabrá perdonar lo elemental de mis observaciones, y a la memoria de Christiane Faliu-Lacourt, amiga, y especialista suma en Castro y en la comedia de la que hablaré, intentando complementar sus excelentes trabajos con algunos detalles que atañen a la reescritura teatral de la narración.

No es mi preocupación en este momento un análisis demorado de la novela cervantina, muy transitada por los especialistas¹. En lo que a ella se refiere quiero solamente recordar, muy por encima, algunos aspectos que me parecen oportunos para la comparación posterior con la comedia. Eludiré también entrar, a propósito de ésta, en ciertas interpretaciones suficientemente planteadas por los estudios que Faliu-Lacourt ha dedicado a Guillén de Castro, y en particular a su *Curioso impertinente*, a los que me referiré a menudo en lo que sigue².

¹ Muy poco me hace al caso, por tanto, el manejo de la bibliografía sobre el relato de Cervantes, que citaré por la edición del *Quijote* de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1992.

² Ver *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or*, Toulouse, FIR, 1989; «Formas vicariantes de un tema recurrente: *El curioso impertinente* (Cervantes y Guillén de Castro)», *Criticón*, 30, 1985, pp. 169-81; y el prólogo a la edición crítica, hecha en colaboración con M. L. Lobato de *El curioso impertinente*, Kassel, Reichenberger, 1991, por la que citaré siempre el texto de Guillén.

ALGUNAS PRECISIONES
SOBRE *EL CURIOSO IMPERTINENTE* DE CERVANTES

Muy conocidas son las raíces tradicionales, las fuentes clásicas, medievales y renacentistas³ de los temas (el impertinente deseo de un esposo, la amistad extrema de dos amigos) que reescribe Cervantes en esta especie de novela ejemplar, «una de las creaciones más ambiguas e insondables de su ambiguo e insondable autor» al decir de Francisco Ayala⁴. Igualmente sabido es el argumento de la misma, y la discusión sobre su pertinencia o impertinencia en el marco general del *Quijote*⁵, cosa que ahora tampoco me incumbe.

Me limitaré en esta coyuntura a extraer algunas características, quizá demasiado evidentes también, pero que pueden constituir, creo, un punto de partida más definido para el examen de la versión teatral⁶.

De la trama cervantina me interesa poner de relieve cierta estructura dramática (que puede facilitar a un dramaturgo la reconversión del asunto). Si se examina la organización de *El curioso impertinente* de Cervantes, se advierte que podría fácilmente asimilarse a un esquema dramático de exposición-nudo-desenlace, con cierta tendencia a la construcción de episodios representados, con Anselmo como privilegiado espectador, en momentos climáticos.

Pueden, efectivamente, distinguirse en la novela, las siguientes secuencias (señalo por las páginas de la edición de Martín de Riquer):

³ Cfr. los citados estudios de Faliu donde hace un repaso a las fuentes de Herodoto, Platón, Luciano, Boccaccio, Pero Alonso, *El Crotalón*, Timoneda, Ariosto, etc. Ya L. García Lorenzo dedica alguna página al asunto en su libro, *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, 1976, cap. VII, y remite, entre otros trabajos al de P. M. Arriola, «Varia fortuna de la historia del rey Candaules y *El curioso impertinente*», *Anales cervantinos*, X, 1971, pp. 33-49. Cfr. F. Ayala, «Los dos amigos», *Revista de Occidente*, 1965, III; E. Juliá Martínez, prólogo al *Curioso impertinente* de Guillén de Castro en su edición de *Obras*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1926, tomo II, pp. xxii-xxxiv.

⁴ «Los dos amigos», p. 290, cit. por García Lorenzo.

⁵ Unos críticos optan por la pertinencia de la inclusión, señalando que Anselmo está loco, como don Quijote, o que es un idealista, como el hidalgo (volveré sobre este punto): García Martín resume esta actitud, que acepta: «El mal de Anselmo es locura. Mas ¿qué clase de locura? Semejante a la de don Quijote? En cierto modo sí [...] Como don Quijote incurre en el error de desfigurar la realidad: por una parte piensa en su mujer como en un ser perfecto que guardará su honestidad por encima de todo. A la vez, confía ciegamente en el vínculo de la amistad [...] las analogías son evidentes, y hacen pertinente, por tanto, la intercalación de la historia del engañado marido en la narración de las aventuras del enajenado caballero, en contra de la opinión de Unamuno» (*Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad, 1980, pp. 66-67). Otros dudan de tal pertinencia: Meregalli, en un trabajo reciente, pone en guardia sobre la aceptación «de todo lo que venga de Cervantes» y niega oportunidad estructural a la novelita (*Introducción a Cervantes*, Barcelona, Ariel, 1992, p. 78 y ss.). A mi juicio la novela del *Curioso impertinente* tiene poco que ver con la trama central: si se le quiere exigir una «coherencia estructural» (probablemente anacrónica) al *Quijote*, Meregalli llevaría razón. Pero el concepto de coherencia estructural no creo que resulte demasiado pertinente frente al de variedad que el mismo Cervantes defiende al explicar la inclusión de este y otros relatos diversorios. En todo caso Anselmo, en mi opinión, tiene poco parecido con don Quijote, y no iría por ahí la justificación. Ver otros datos en García Lorenzo, *El teatro de Guillén*, p. 151.

⁶ Puesto que estas observaciones van únicamente dirigidas a servir de telón de fondo para el análisis de la comedia, prescindiré de referencias bibliográficas cervantinas, que no me parecen esenciales en mi contexto.

1: Presentación del caso y de los personajes, con los temas básicos (amistad, discreción de Lotario, boda de Anselmo y Camila, conducta de Lotario), etc. Son las páginas 345-48, que podrían asimilarse a la exposición dramática.

2 A: Planteamiento del nudo (páginas 348-358): fase inicial, consistente en el diálogo de Anselmo y Lotario, en el que hay tres momentos: la impertinente solicitud de Anselmo (páginas 348-50), la respuesta argumentada extensamente de Lotario (páginas 350-57) y la insistencia de Anselmo (páginas 357-58).

2 B: Desarrollo del nudo (páginas 358-371), con dos momentos básicos: el fingimiento de Lotario, que no pone en práctica el asedio amoroso de Camila (páginas 358-61), y el asedio real de Camila (páginas 361-71) con la caída de los dos en los amores ilegítimos. Esta parte aumenta el ritmo del relato con la inclusión de mayor cantidad de diálogos y cierto enredo: hay más acción y menos argumentación e introspección.

3: Desenlace (páginas 371-90), con nueva organización binaria en la que se distingue un primer atisbo de desenlace, con la precipitada reacción celosa de Lotario, neutralizada por el ingenio de Camila y su representación dramática calculada para engañar a Anselmo (páginas 371-82), y el desenlace definitivo (después del paréntesis de la batalla de los cueros de vino), que nos cuenta las muertes de los protagonistas (páginas 386-90).

La extensión aproximada, en las páginas de la edición que manejo, da para la exposición 3 páginas, 23 para el nudo (con sus dos fases) y 15 para el desenlace (con otras dos fases). La peculiaridad más notable respecto a la comedia es la gran extensión del desenlace, mucho más rápido en el teatro, como impone el género, y como recomendará Lope en el *Arte Nuevo*: tal diferencia se explica desde las respectivas estructuras genéricas, porque el narrador ha de describir con cierta morosidad las importantes actuaciones de Camila en el primer desenlace detenido, mientras que Castro saca a escena a Camila, a la que vemos actuar directamente⁷. De ese primer desenlace de la novela destaca precisamente su calidad dramática pues no es otra cosa que la representación teatral que Camila, con ayuda de Leonela y Lotario, protagoniza ante los ojos de Anselmo, para convencerle de su honestidad: hay diálogo, monólogo, gesticulaciones histriónicas, puesta en escena con el puñal, objeto patético, como diría el Pinciano⁸, característico de la tragedia... en suma, un aquí y ahora dramáticos contruidos por el discurso y el gesto de la Camila actriz para el espectador Anselmo, quien atentísimo había estado «a escuchar y a ver representar la tragedia de la muerte de su honra; la cual con tan estraños y eficaces afectos la representaron los personajes della, que pareció que se habían transformado en la misma verdad de lo que fingían».

La diferencia de ritmo señalado para el desenlace afecta a toda la extensión de las dos obras, y constituye una peculiaridad fundamental de la traslación de uno a otro género. Pues decir que *El curioso impertinente* cervantino tiene una estructura dramática no equivale a decir, en efecto, que no nos enfrentemos a un relato, una

⁷ Comentaré con más detalle este punto al ocuparme de los desenlaces más abajo.

⁸ Para el objeto patético, ver del Pinciano la *Filosofía antigua poética*, ed. Carballo, Madrid, CSIC, 1953, II, pp. 341-42, y M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974, pp. 123-24.

narración, lo que supone características que en el teatro habrán de modificarse por imperativos del género, muy en particular las que atañen al ritmo de las acciones o movimiento dramático.

En las primeras macrosecuencias de la novela el ritmo es sumamente lento. Si tomamos a modo de ejemplo la primera fase del nudo, la veremos constituida solamente por tres largas intervenciones sucesivas de Anselmo-Lotario-Anselmo, sin intercalaciones o alternancias más rápidas. Los personajes esperan pacientemente a que el otro termine de hablar para desarrollar sus argumentos o insistir en ellos. La complejidad expositiva y retórica es la propia de un texto que va a ser leído (aunque la mayoría del público interno del *Quijote* la escuche). Los mismos personajes (y el narrador en última instancia) son conscientes de este rasgo y reclaman la atención y la paciencia del receptor, o excusan demoras y extensiones:

tan larga prevención o preámbulo (p. 349)

tu larga arenga (p. 350)

ten paciencia de no responderme (p. 351)

si fuere largo, perdóname, que todo lo requiere el laberinto donde te has entrado (p. 355)

y no te canses de oírme, que todo ha de redundar en tu provecho (p. 356)

El largo razonamiento de Lotario (siete páginas) es significativo: comienza por lo general (no es cuerdo probar la honestidad de la mujer), situándose en la perspectiva moral y religiosa para dar más énfasis a su razonamiento (va contra Dios lo que Anselmo pide, y es indigno de un cristiano: pp. 350-51), y pasa luego a los ejemplos y comparaciones ilustrativos que reiteran el sentido de su alegato: compara a la mujer con un diamante que no ha de ser probado en el yunque, con el armiño que no ha de ser puesto en ocasión de mancharse, con un espejo de cristal, con reliquias, con un jardín florido, con vidrio que roto no puede soldarse... Su discurso utiliza formas del silogismo escolástico, y no desdeña traer en su ayuda a la poesía, con citas de Tansilo y de una incógnita «comedia moderna» que revela la fragilidad de la mujer. Casi nada de esto permanecerá en la escena homóloga de Guillén de Castro: tal morosidad retórica sería intolerable en el proceder más dinámico de la comedia.

El ritmo de la novela se acelera progresivamente con la entrada en acción de nuevos personajes, Camila y Leonela, y la complicación de la trama con el conflicto y engaños posteriores, pero nunca llega al movimiento de la comedia.

El pequeño número de personajes y por tanto la restringida red de relaciones que los une es otro elemento que insiste en la misma línea de lentitud descriptiva o introspectiva frente al movimiento de personajes y a la multiplicación de los conflictos en la comedia.

Convendrá una mirada (muy somera y sólo en lo que me interesa a efectos de la comparación con la comedia) a los protagonistas cervantinos, modificados luego por Guillén de Castro, tanto en su caracterización como en las peripecias a que se ven sometidos. En la novela son sólo cuatro los personajes principales.

Anselmo y Lotario, los llamados «dos amigos» por antonomasia, son los agentes del conflicto. Cervantes los diseña en contraste: Anselmo se inclina a los asuntos de amor y

Lotario a los de la caza. Pero el contraste se establece sobre todo, en un primer momento, entre la necedad patológica de Anselmo y la discreción honrada de Lotario. Ya antes de plantear la desatinada empresa manifiesta Anselmo muy poca prudencia y una corrupción peligrosa, cuando reclama la presencia de Lotario en su casa, ignorando cualquier voluntad de su mujer, «asegurándole que su esposa Camila no tenía otro gusto ni otra voluntad que la que él quería que tuviese», que es lo mismo que responde a la propia Camila más adelante: «le replicó que aquel era su gusto y que no tenía más que hacer que bajar la cabeza y obedecelle» (p. 362). La extraña y morbosa apetencia de Anselmo se califica por él mismo de *locura*, y parecidas calificaciones merece de Lotario y del narrador: «manifiesta locura», «enfermedad», «desatino», etc. Todo revela en Anselmo una conducta defectuosa, una errónea valoración del matrimonio, y una temeridad culpable⁹. Me parecen inaceptables valoraciones como las de Juliá¹⁰, que juzga a Anselmo «el Quijano de las pasiones, el hombre que cree en que existe la amistad y el amor [...] idealismo vencido por la realidad», o de García Martín¹¹, para quien el doble error de Anselmo es el de creer en la virtud de su mujer y el de confiar en la amistad de Lotario: «Como don Quijote, incurre en el error de desfigurar la realidad: por una parte piensa en su mujer como en un ser perfecto [...] A la vez, confía ciegamente en el vínculo de la amistad». No: el error de Anselmo, bien claro en la novela, no es malinterpretar la realidad, sino provocar una situación límite impertinente contra toda prudencia y toda moralidad, por desconfianza en la honradez esencial de Camila, destruyendo así, culpablemente, la honestidad de su mujer y la amistad de su amigo.

Amigo que en el primer tramo de la novela se caracteriza, frente a Anselmo, por la prudencia. La palabra clave que para el narrador define a Lotario es la «discreción»:

por parecerle a él —como es razón que parezca a todos los que fueren discretos— (p. 346)

respondió Lotario con tanta prudencia, discreción y aviso... (p. 347)

¿dónde se hallará amigo tan discreto, y tan leal y verdadero como aquí Lotario le pide? [...] Solo Lotario era este

virtuoso y prudente Lotario (p. 357)

etc.

En ese primer momento, antes de la traición, el narrador comenta, glosa y apoya las argumentaciones de Lotario, efectivamente prudentes y atinadas. En Lotario hay un proceso que va de la lealtad inicial a la caída en la tentación y a la traición al amigo, proceso que afecta también a su discreción anulada por los celos, cuando provoca el primer riesgo de desenlace. La pasión ciega a la inteligencia, y el discreto se torna

⁹ El mismo Lotario recuerda a Anselmo el texto bíblico que afirma que el hombre dejará por su mujer a su padre y a su madre... y Anselmo no deja a su amigo; y en cuanto a las probanzas temerarias, es doctrina habitual, recordada también por Quevedo, por ejemplo, a otros propósitos: «caridad es bien entendida [...] no poner a uno en ocasión de que se despeñe y pierda donde es frecuente el riesgo» (*Política de Dios*, parte I, cap. 8). Ocioso sería documentar más ampliamente lo imprudente y pecaminoso de la conducta de Anselmo.

¹⁰ *Obras* de Guillén de Castro, II, p. xxxii.

¹¹ *Cervantes y la comedia*, pp. 67-68.

imprudente, y falso el leal. El análisis retórico del discurso de Lotario no es menos significativo: el alegato disuasorio que dirige a Anselmo es largo, muy elaborado en su retórica, pero esencialmente sincero, pedagógico, con objetivo de aclarar sus ideas y exponer irrefutablemente sus razones. Cuando ha traicionado al amigo elabora en otro pasaje una extensa alegoría marina (p. 366), con mares de dificultades, piélagos de inconvenientes, pilotos de bondad, fortaleza de navíos, mar del mundo, puerto seguro, áncoras de buena consideración, etc., en la que la huera vestidura retórica sirve para lo contrario, esto es, para ocultar el hecho sucedido y distraer a Anselmo. Se explica, pues, que un poco más adelante (p. 361) sea el mismo narrador el que toma la palabra para alertar a Anselmo («¡Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo! ¿Qué es lo que haces? ¿Qué es lo que trazas?...»), pues Lotario, ya decidido al engaño, acaba de perder cualquier legitimidad en la función admonitoria que había desempeñado hasta el momento.

Anselmo, pues, resulta necio e imprudente desde el comienzo; Lotario sufre una evolución que muestra ejemplarmente «que sólo se vence la pasión amorosa con huilla» (p. 365). Dos personajes muy distintos en Cervantes.

La Camila cervantina interviene muy poco al comienzo, para alcanzar progresivamente mayor protagonismo, e incluso dirigir el engaño, una vez rendida a las solicitudes de Lotario. Aparece el tema de la flaqueza femenina repetidamente, lo que parece explicar en parte su rendición; pero no se olvide que el que primero cede es Lotario, prendado de la belleza de la dama. Una vez entregada, Camila no se arrepiente, como erróneamente afirma Juliá¹²: recuérdese que, refugiada en el convento —no arrepentida— se niega a profesar mientras espera noticias del amante, y sólo toma el hábito cuando se entera de la muerte de Lotario. Todos son castigados, todos mueren en expiación de sus errores¹³.

Leonela es el último personaje relevante en la novela: su papel en el conflicto y en la provocación del desenlace es conocido. Avanzaré que una de las modificaciones fundamentales de Castro es la ampliación del protagonismo y función de Leonela y su amante, mera sombra en Cervantes, lo mismo que los otros dos personajes comparsas, el amigo de la aldea en la que se refugia Anselmo, y el ciudadano que le cuenta los sucesos, revelándole la publicidad de su deshonor.

La figura del narrador, en fin, es la última que debe mencionarse. Desempeña las funciones habituales de un narrador omnisciente, que puede describir escenarios, subrayar momentos o ideas claves, analizar sus personajes, o destacar la ejemplaridad de un desenlace (p. 365). Obviamente desaparece en la versión dramática, y esto sólo supone ya una alteración esencial de perspectivas y de estructura. Nótese que en la novela, como ha señalado Faliu-Lacourt¹⁴, el narrador emite el 52% del total de las

¹² «Se añade el rasgo del arrepentimiento, que nos hace olvidar todos los delitos», *Obras* de Guillén, II, p. xxxiii. Pero lo que se lee en Cervantes es: «Camila estaba casi en el término de acompañar a su esposo en aquel forzoso viaje [la muerte] no por las nuevas del muerto esposo, mas por las que supo del ausente amigo».

¹³ Es en este sentido indiferente que estas muertes se interpreten como sanción moral, religiosa, o como resultado de una imprudencia contra la naturaleza humana. Los personajes pagan su conducta errada con la muerte.

¹⁴ Prólogo a su edición de *El curioso* de Guillén, p. 64.

palabras, más de la mitad del texto, situándolo en el pasado narrativo, frente al presente dramático.

De todo este universo narrativo Castro toma elementos fundamentales, cierto, pero modifica los suficientes para construir otra pieza maestra, esta vez teatral. En esencia:

- construye todo el primer acto con una prehistoria de la acción totalmente nueva;
- añade bastantes personajes (los Duques; Ascanio, padre de Camila; el gracioso Culebro, amante de Leonela; Torcato, camareros, criados, músicos, etc.), con el consiguiente adensamiento del enredo y aumento del dinamismo de la acción. En este sentido estructura una acción secundaria de Leonela y Culebro, y se vale de recursos específicamente teatrales como el aparte, además de utilizar dinámicamente el esquema temporal de la acción;
- cambia las relaciones de los protagonistas: Lotario va a casarse con Camila, pero la cede por amistad a Anselmo;
- cambia la perspectiva, de la trágica cervantina, a la de una comedia bastante seria, pero comedia, no tragedia;
- cambia el desenlace.

Resume Faliu-Lacourt¹⁵

Quiso, a partir de un relato trágico (a pesar de la sonrisa irónica del locutor) escribir una obra teatral que, aunque con acciones trágicas, tuviera un desenlace abierto sobre un porvenir feliz [...] Esta necesidad del género literario utilizado le condujo a justificar, formalmente, los dilemas y argumentalmente el adulterio por un amor anterior a la crisis provocada por el curioso impertinente.

Pero conviene examinar ahora estas modificaciones dramáticas que definen la versión guilleniana.

EL CURIOSO IMPERTINENTE DE GUILLÉN DE CASTRO

Me permitiré recordar brevemente el argumento de la comedia, menos conocida que la novela cervantina¹⁶.

La comedia se abre con una serenata en honor de Camila que ha dispuesto Lotario, su pretendiente desde hace tres años, amado por ella y previsto marido en un futuro inmediato. La serenata la dan unos músicos de una compañía española de comediantes, lo que da pie al Duque de Florencia, que escucha la serenata, para defender los presupuestos de la comedia lopesca. El público se entera también del amor del Duque por Camila, a la que asedia en vano, refugiándose la dama en su honor. Lotario espera para casarse el regreso de su gran amigo Anselmo, al que describe como alma gemela.

¹⁵ Prólogo citado, p. 35. Hay que precisar que el desenlace abierto no procede del género literario (drama frente a novela), sino del género dramático (comedia frente a tragedia) elegido finalmente por Guillén: podía haber escrito una tragedia con el mismo asunto. Y aquí es fundamental el añadido del primer acto de la comedia guilleniana.

¹⁶ Adapto en este resumen el comentario que redacté para mi *Historia del teatro español del Siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 241-43.

Al otro día llega a la ciudad Anselmo, ve a Camila y se enamora. Al contárselo a Lotario, éste, poniendo la amistad delante del amor, se la cede por mujer. El segundo acto se centra en el impertinente deseo de Anselmo, y en su puesta en práctica por Lotario, siguiendo, grosso modo, el argumento cervantino. Termina el acto con el rendimiento de Camila. El acto tercero consiste en el camino hacia un desenlace semitrágico a través de diversos enredos que corren al borde del descubrimiento, y que son descubiertos al fin. Culebro, amante de Leonela, es sorprendido por Lotario y el Duque descendiendo por el balcón. Camila se irrita con Leonela y la abofetea, haciendo que la criada, en venganza, lo cuente todo a Anselmo, que desafía a Lotario y muere en la pelea. Antes de morir perdona a los dos y pide que se casen, lo que hacen con la sanción del Duque, erigido en autoridad capaz de reorganizar la norma.

Examinemos ahora lo que supone el primer acto de la comedia de Guillén, acto, como ha señalado la crítica, completamente original¹⁷.

La invención del primer acto

La utilización argumental de la fuente de Cervantes comienza en el acto II. ¿Qué aporta, entonces, el primero? O ¿qué supone en la reescritura guilleniana?

Este acto I tiene varios cometidos y funciones. De entrada es esencial para fijar el tono de comedia, esto es, el marco genérico que el dramaturgo ha escogido, y que permitirá, entre otras cosas, integrar el nuevo desenlace. A propósito de la serenata de los comediantes españoles se introduce un fragmento de teoría dramática que funciona a modo de pórtico indicador para el espectador, orientándolo hacia el universo de la comedia, no al de la tragedia, en un ejemplo de función metadramática. Se repiten las referencias a Plauto y Terencio (modelos de comedia) para elogiar la fórmula nueva de Lope de Vega (vv. 51, 70, 37-40), y en boca del Duque se colocan versos (vv. 57-64) centrados en este subgénero, dirigido a la risa y al entretenimiento:

Ven acá; si examinadas
 las Comedias, con razón
 en las Repúblicas son
 admitidas y estimadás,
 y es su fin el procurar
 que las oiga un pueblo entero,
 dando al sabio y al grosero
 qué reír y qué gustar...

Aunque *El curioso impertinente* no sea exactamente una comedia lúdica, el marco de referencias y por tanto el horizonte de expectativas del público ha sido fijado en estos primeros momentos del acto I, y se aleja de la versión trágica cervantina. Lo mismo se consigue con la aparición en este acto de un personaje nuevo, Culebro, que desempeña la función de un gracioso, con pasajes cómicos situados tempranamente en

¹⁷ «The first act is almost entirely of Castro's invention» (La Grone, *The Imitations of Don Quijote in the Spanish Drama*, Philadelphia, 1937, p. 13).

la obra, como el de los vv. 558 y ss., con juegos de palabras chistosos alusivos a su condición de soldado ridículo¹⁸:

Luego ¿no habéis conocido
por la pinta esta figura?

... ¿no basta el ver que traigo
poco pelo y mucha pluma?

etc.

El segundo cometido fundamental de este primer acto es establecer la prehistoria amorosa que une a Lotario y Camila. A diferencia de la novela, aquí es Lotario el enamorado de Camila, la cual lo corresponde. Esta relación es la que expone el primer acto, para mostrar después la cesión de Camila que Lotario hace a Anselmo. Este proceso modifica radicalmente la estructura de los personajes, cambia la caracterización de los protagonistas cervantinos y establece relaciones totalmente nuevas entre ellos, como intentaré analizar enseguida.

La tercera novedad relevante implica la construcción inicial de un enredo mucho más complejo que el de la novela: la aparición de personajes como el Duque y Torcato supondrá en el desarrollo de la comedia obstáculos varios en los campos temáticos nucleares de la amistad, el amor y la honra: así Torcato, amigo ambiguo y protegido de Lotario, comienza una serie de maquinaciones para impedir que este reanude su amistad con Anselmo, y el Duque asedia amorosamente a Camila provocando los celos de Lotario, y otras complicaciones.

El acto I, por tanto, contiene todos los elementos básicos que marcan la reescritura guilleniana de *El curioso impertinente*, y que va a desarrollar durante el resto de la comedia.

Convendrá, pues, detenerse un momento sobre estos aspectos de la nueva organización de los personajes y la trama.

El nuevo tejido de los personajes. Modificación de las relaciones

Guillén de Castro modifica sustancialmente el diseño de los personajes cervantinos, bien añadiendo algunos que no estaban en la novela, bien modificando la caracterización y las relaciones entre los que sí toma de Cervantes.

No solamente aparecen cuatro personajes nuevos (Duques, Torcato y Culebro), como señalan Faliu y Lobato (ed. cit., p. 14). El elenco de la comedia es bastante más amplio. Al lado de los Duques hay camareros, criados, como Belucha (muchachuela que hace de tercera del Duque con Camila), están los músicos de la escena inicial, Ascanio (padre de Camila)... En la novela el narrador es dueño de describir a los personajes y hacerlos vivir en su propio discurso; en el teatro, siendo los personajes

¹⁸ En el primer caso juega con terminología de los naipes, a la que pertenecen *pinta* y *figura*; *figura* además es palabra frecuente en los textos del Siglo de Oro, pariente de *figurón*, y señala siempre a un personaje ridículo. En el otro texto *pelo* es 'dinero' y *pluma* alude a los adornados vestidos y sombreros de los soldados, haciendo un nuevo juego de dilogías y agudeza de contraposición.

«haces de relaciones», necesitan de otros para definirse en su relación con ellos¹⁹. Eso explica parcialmente la ampliación de la lista de *dramatis personae*, que cumple además la función de adensar el enredo, objetivo general de la comedia nueva, difícilmente posible con tres protagonistas: son necesarios ayudantes y obstaculizadores, y un tejido de episodios variados que exigen agentes variados.

Si tomamos, por ejemplo, a Torcato, vemos que en su calidad de amigo cuasi parásito de Lotario, y preocupado de la amistad de éste con Anselmo, intenta obstaculizar esa amistad con diversas maquinaciones; en su primera aparición avisa al público, pero lo deja suspenso, pendiente de la intriga que no revela:

Si Anselmo viene, sin falta
he de perder este amigo
que en mis pobreza me ampara.
Yo haré poco o he de ver
esta amistad acabada. (vv. 334-38)

¿Qué va a hacer Torcato? Ya se verá en lo que sigue, si el público está atento a la intriga. El personaje ilustra una modalidad corrompida de amistad, ligándose así a uno de los temas centrales, y sirve de obstáculo a la amistad de los protagonistas. No es, a pesar de las afirmaciones de Faliu-Lobato (ed. cit., p. 32), personificación de los instintos primarios de Lotario: ése es el cometido que atañe a Culebro.

Los Duques ejemplifican por su lado otra modalidad de relaciones matrimoniales defectuosas (dominadas por la infidelidad del Duque y los celos de la Duquesa)²⁰, que puede ilustrar otro de los temas de la obra. Los amoríos, cortejos, rondas y celos del Duque complican igualmente el enredo en torno a las relaciones de Camila y Lotario, funcionando así el Duque como agente del enredo y obstaculizador de los protagonistas en otras peripecias. Finalmente se erige en autoridad sancionadora del desenlace, lo que posibilita un final feliz que cambia radicalmente el enfoque cervantino.

¿Y qué función desempeña Ascanio, el padre de Camila, que aparece en el primer acto para no salir más, y que es otra creación de Castro? Este viejo es un papel dramático esbozo del tipo del *senex avarus*, tópico desde la comedia antigua²¹ y frecuente en la comedia cómica del Siglo de Oro. Contribuye de nuevo a la fijación parcial del tono cómico, a la vez que subraya la marginación (menos cómica ésta) de Camila, cuyo matrimonio con Anselmo lo tratan Lotario y Ascanio, sin preocuparse de los deseos o sentimientos de ella. La reacción de Ascanio está motivada por el interés (Anselmo es muy rico), como el mismo Lotario subraya:

ASCANIO No hay hombre en toda Florencia
tan rico y tan poderoso,
ni aun en Italia hay ninguno

¹⁹ Cada personaje dramático, recuerda Ruiz Ramón, es un haz de funciones, no un carácter: cfr. «De algunos principios metodológicos», en *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra-Fundación March, 1978, pp. 21-43.

²⁰ Ver los vv. 435 y ss., 2438 y ss.

²¹ Ver C. Castillo, «La comedia romana: herencia e innovación», en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 61-77.

más rico y más principal.
Dicha es grande.

.....
LOTARIO Ah, poderoso interés,
¡y qué presto hiciste efeto! (vv. 984 y s.)

La exigencia de gracioso en la estimación del receptor aurisecular se cumple, como ya he señalado, con la creación de Culebro, que encarna de manera mucho más definida a la sombra que era en Cervantes el amante de Leonela. Culebro enuncia un discurso jocoso, con italiano macarrónico, chistes, juegos de palabras, apuntes obscenos (vv. 1260 y ss., 1522 y ss.). Mucho más definida está también Leonela: como bien explican Faliu-Lobato (ed. cit., p. 31), al desaparecer el narrador capaz de interpretar los sentimientos y pensamientos de Camila, ésta tiene que comunicarlos al público a través de las confidencias hechas a Leonela, que adquiere un papel relevante en el diálogo dramático.

Pero, como veremos al examinar la estructura de la comedia, ni el papel de gracioso de Culebro, ni el de confidente de Leonela (ambos característicos de la fórmula de la comedia nueva) agotan las funciones de estos dos personajes, ni siquiera constituyen las más importantes.

El triángulo amoroso de los protagonistas lo mantiene Castro, pero modifica aspectos esenciales.

Por un lado desaparece la contraposición cervantina entre los dos amigos, uno inclinado al amor y otro a la caza, uno imprudente y necio, otro discreto (hasta caer en las redes del amor). Los amigos de Castro son personajes gemelos, de igual condición y gustos:

y fuimos Anselmo y yo
con una igualdad extraña,
nacidos en una cuna,
criados en una cama;
sola un ama nos dio leche
que no quisimos tomalla
él ni yo, prodigio grande,
de los pechos de otras amas.
Fuimos los dos a una escuela,
tuvimos los dos un alma. (vv. 281 y ss.)

Este motivo de la igualdad avanza para el espectador el previsible enamoramiento de Anselmo, prendado súbitamente de Camila, la amada de Lotario: la rapidez del flechazo (tópica, por otra parte, y exigida por la economía dramática) se justifica por este dato previo²². En el primer encuentro de Anselmo con Camila, los dos amigos, sin verse, alaban la hermosura de la dama en un discurso trenzado alternadamente y que los asimila e identifica en sus inclinaciones:

²² Ciertamente esta rapidez es, como señalan Faliu-Lobato, necesaria a la economía de la comedia (ed. cit. p. 24), pero interesa especialmente cómo dispone Guillén el motivo sobre el fondo de la igualdad de los dos amigos: si Lotario se ha enamorado de Camila, es previsible que su amigo haga lo mismo.

ANSELMO Y este cielo puede ser
de la tierra admiración.

LOTARIO Bellos ojos...

.....

ANSELMO ¿Si es ángel o si es mujer?

LOTARIO ¿No es Camila muy hermosa?

ANSELMO ¡Jesús, qué extraña hermosura! (vv. 808 y ss.)

El contraste que en los amigos cervantinos se establecía entre la patológica necesidad de Anselmo y la inicial discreción de Lotario desaparece radicalmente, al alterar la prehistoria mediante la introducción del amor mutuo Camila-Lotario, y la cesión que hace éste de la amada a su amigo. La cesión, hecha en aras de la amistad, según expresa Lotario, es algo más compleja. Para algunos críticos esa acción es inverosímil y excesiva²³ pues supone un sacrificio gratuito; otros, como García Martín²⁴, creen que Castro exagera «extremadamente la virtud de Lotario»; García Lorenzo la explica por la importancia de la amistad en el teatro de Castro²⁵. Ciertamente es que la amistad es importantísima en el teatro del valenciano (y en general en todo el teatro áureo), pero en este caso particular, por el mismo tema del relato cervantino (recuérdese que «los dos amigos eran llamados» por antonomasia), no lo es menos en la novela.

La acción de Lotario tiene una explicación interna en la caracterización del personaje, y no radica en virtud alguna, sino en un defecto, el de la vanidad y la precipitación irreflexiva. Él mismo es consciente de tal actitud cuando decide entregar a Camila: «porque para hacello yo / me importa el pensallo presto» (vv. 914-15). Prestamente se arroja a ofrecer a la dama, forzando sus sentimientos amorosos; lo explica luego con el soneto a la amistad («¡Ay, amistad y amor! Visible estrago», vv. 948 y ss.), pero revela sus verdaderos impulsos al presumir de su desprendimiento ante el amigo recién casado:

Vengo a darte el parabién
agora que te has casado;
¿sabes, Anselmo, con quién? (vv. 1080-82),

revelación ante la cual Anselmo no puede por menos de exclamar: «Ya, Lotario, estoy vencido / de tu amistad» (vv. 1105-6).

Nótese que la ignorancia de los gustos y derechos naturales y sociales de Camila, que en Cervantes correspondía a Anselmo, corresponde en Castro a Lotario, quien cede a la dama sin tener en cuenta para nada sus inclinaciones, lo que provoca las amargas quejas de Camila (vv. 1075 y ss., hasta final del acto I).

Significativamente, el Lotario cervantino elude las visitas a los recién casados por «discreción», mientras que el Lotario guilleniano las elude por olvidar su amor:

²³ Ayala, «Los dos amigos», cit. por García Lorenzo, *El teatro de Guillén*, p. 154.

²⁴ *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, p. 70.

²⁵ *El teatro de Guillén*, p. 154.

¡Ay honra, a qué has obligado! (v. 1148)

etc.

Pero la calidad de tal honor es precaria en Camila: se muestra dispuesta a aceptar cualquier marido que le dispongan y hasta rechaza saber el nombre, pero es sólo un fingimiento. Lotario recuerda que Camila «ha procurado / con disimulo, con tiento, / conclusión al casamiento / con su padre concertado» (vv. 233-36), y ella misma en un aparte explica su falta de interés en el nombre del marido:

DUQUESA ¿No me preguntas con quién?

CAMILA Yo, señora, ¿para qué?

Si es que manda vuestra alteza
y mi padre, para mí
eso basta...

(*Ap.* Ya sé que Lotario es

a quien con el alma adoro.) (vv. 385 y ss.)

Esta simulación, rasgo esencial y distintivo de la Camila guilleniana, continúa hasta el final: cuando ya ha traicionado a su esposo, asegura a la Duquesa, quejosa de su matrimonio, que ella está contenta y se exhibe como ejemplo de mujer casada:

CAMILA En mi rincón encogido
en mi labor suele ser
si gastado no perdido
y estoy entre mis mujeres.

DUQUESA Con tal gusto y tal cuidado
ejemplo de todas eres. (vv. 2460 y ss.)

Y hasta en su pelea con Leonela, confidente y ayudante de su traición conyugal, se acoge absurdamente a su honor (ya perdido) y al respeto que la criada le debe:

Pondré vergüenza en tu cara,
y si mi honor no mirara
yo te quitara la vida. (vv. 3090-92)

Esta violenta reacción, de total imprudencia, frente a Leonela, marca también el verdadero carácter de Camila en la comedia, y la acción degradante de la bofetada que da a la criada manifiesta la ceguera pasional que, a pesar de todas las exhibiciones del léxico del honor, domina a una Camila cuyas inclinaciones han sido frustradas por la imprudencia de los otros. El desenlace cervantino, que estaba provocado por las aventuras nocturnas de Leonela y por el azar, ahora es provocado por la furia de Camila, que ofende a Leonela y la incita a la venganza, revelando al marido toda la verdad. Camila es en Castro agente activo de este desenlace.

En conclusión, los protagonistas guillenianos comparten una cualidad defectuosa desde el comienzo de la obra, y los tres se corresponsabilizan igualmente de la corrupción de los afectos naturales que desemboca en un final destructor de Anselmo

(el de conducta más dañada), y, gracias a la convención del género comedia, en un final más feliz para Camila y Lotario, que, con la sanción del Duque, pueden reconducir de nuevo su amor desviado en los conflictos de la obra²⁷.

*Cuestiones de estructura y ritmo dramáticos.
La invención de una acción secundaria reveladora*

Para delimitar con más precisión la reescritura teatral de Castro es útil revisar algunos otros aspectos de la organización y ritmo dramáticos. Prescindiendo ahora de la laboriosa segmentación y análisis métrico que revelaría con más detalle la estructura interna, y si nos atenemos a la tripartición elemental de exposición, nudo y desenlace, se percibirá que cada una de estas partes corresponde *grosso modo* a cada uno de los actos. Lo más significativo afecta al acto III, ocupado prácticamente en su totalidad por las diversas fases del desenlace. Es una extensión bastante más larga que el súbito desenlace recomendado por Lope en el *Arte nuevo*, que lo relega a la postrera escena, pero no hay que olvidar la composición doble de este descubrimiento final de la traición, presente ya en la fuente cervantina. Castro lo conserva, pero lo adapta al ritmo y necesidades dinámicas del teatro: por largo que sea el desenlace de la pieza dramática, este acto es sensiblemente más corto que los otros dos: 789 versos frente a los 1.149 del acto I y 1.288 del acto II. El desenlace definitivo se abrevia radicalmente. En Cervantes se narra a lo largo de 8 páginas, que contienen aproximadamente 3.000 palabras, con especificación detallada de sucesivos momentos: Anselmo ve huir al amante de Leonela, la interroga, la criada difiere la respuesta y Anselmo la encierra en su habitación; comenta el suceso después a Camila, que se asusta y escapa; va a contárselo a Lotario y éste huye también; Anselmo descubre la fuga de la criada y va a contárselo a Camila, advirtiéndole entonces la fuga de su mujer; acude luego a casa de Lotario y advierte la fuga de Lotario; entonces empieza a atar cabos y comprender el sentido de los sucesos vividos. Todo esto desaparece en Castro: el episodio correspondiente en la comedia ocupa unos 100 versos octosílabos, que suponen aproximadamente unas 500 palabras. Se simplifica todo el proceso: una vez solucionado el amago del primer desenlace funesto con el ingenio de Camila, como en la novela, la dama se enfurece contra Leonela, que ha provocado con su poco cuidado el conflicto, y la abofetea; inmediatamente Leonela, para vengarse, lo cuenta a Anselmo, y entre esta revelación y el desafío hay solo 32 versos octosílabos. La misma conclusión se extrae del análisis de otros pasajes vertidos desde la novela, como el diálogo de Anselmo y Lotario a propósito de los extraños deseos de Anselmo: en la comedia esta parte tiene exactamente 152 versos octosílabos (desde el 1298 en que empieza Anselmo su argumento hasta el 1450, en que Lotario accede por fin a su solicitud), y ha desaparecido toda la elaboración retórica y los ejemplos aducidos por Lotario. En la novela son 10 páginas (348-358). O en número aproximado de palabras: 760 en la

²⁷ No se me oculta que este final es propicio a las interpretaciones ambiguas y en clave sería favoritas de la «escuela anglosajona» (Parker, Wilson, Wardropper): los defectos de los personajes y la ambigua conducta del Duque (durante toda la obra marido infiel y pretendiente de Camila) pueden, en efecto, abrir perspectivas igualmente sospechosas para el más adelante de este matrimonio... Pero la obra acaba donde acaba y más allá no hay nada: me inclino, con García Lorenzo, a interpretar este final como un tópico final feliz, avanzado por la tonalidad cómica del primer acto.

comedia frente a 3.750 en la novela, cinco veces más. La proporción es más reveladora si tenemos en cuenta que el número de palabras total de la novela y la comedia es muy parecido (16.545 en la novela y 15.794 en la comedia)²⁸.

La reescritura está marcada, pues, por la velocidad y el dinamismo de la acción teatral, frente al análisis más psicológico, con introspección de los personajes, del relato. Efecto que va relacionado con el manejo del tiempo. Señala Faliu²⁹ que el tiempo de la acción narrada por Cervantes es de varios meses y en la comedia mucho más reducido. Con más detalle puede decirse que la acción del primer acto comienza al anochecer y continúa el día siguiente: interesa subrayar las frecuentes referencias temporales, por ejemplo en vv. 105, 175, 349, 357, etc. En el entreacto se supone que pasan bastantes días porque al comienzo del acto II Anselmo pide a Camila que riña a Lotario por haberlos dejado «tantos días» (vv. 1222-23); pero una vez iniciado este acto II, la acción transcurre continua sin saltos perceptibles, lo que hace pensar en un día o varios días si suponemos posibles huecos, nunca grandes a juzgar por la acción. El acto III comienza al parecer en la noche de un día (rondas nocturnas de enamorados) y se continúa en el día siguiente, con nuevas referencias temporales que fijan este transcurrir (vv. 2747-2750).

En cualquier caso la comedia explota un efecto de reducción y de fijación temporal, que sirve de marco potenciador del movimiento, entendido como conflictividad dramática y enredo.

Manejo del tiempo y nuevo esquema de personajes se alían para diseñar tal estructura de enredo, característica de la comedia. Se multiplican las peripecias, los equívocos, las maquinaciones... Ya he señalado cómo la aparición de Torcato y del Duque representaba modulaciones varias de obstáculos a la amistad y al amor. Las ocultaciones se manifiestan en la sistemática técnica del aparte: series de apartes continuados se advierten a menudo, por ejemplo, en vv. 333 y ss., 1055 y ss., 1142 y ss., 2100 y ss., 2525 y ss., etc. La escena nocturna de los vv. 2663 y ss. es significativa de la estructura de enredo: el Duque, que ronda la casa de Camila, ve a un hombre que baja por el balcón (es Culebro), y cree que es Lotario, mientras Lotario piensa que es el Duque (quien solicita también a Camila). La red de celos, engaños y simulaciones se adensa progresivamente según transcurre la comedia, en un trazado muy distinto al cervantino. El episodio secundario de la imaginaria Clori amante de Lotario permite también confirmar en este sentido la reescritura guilleniana: en Cervantes Camila sabe de antemano que Clori no existe, porque se lo ha revelado Lotario. En la comedia de Castro Camila cree, por un lado, que Anselmo se ha ausentado para estar con una amante y, por otro, que Clori existe realmente (vv. 2096 y ss.): doblemente ofendida sufre un ataque de ira, hasta que Lotario le explica que Clori es una ficción que le permite hacer versos. Aunque este primer arrebato celoso de Camila no va a tener mayor función en la trama ni el desenlace, es evidente el deseo de utilizar hasta detalles menores en la complicación de la intriga.

Pero la aportación estructural más interesante que trae la comedia es la doble acción encomendada a Culebro y Leonela. No cabe casualidad en la sistemática disposición

²⁸ Ver Faliu-Lobato, ed. cit., p. 64.

²⁹ «Formas vicariantes», p. 175.

paralela de las escenas claves del asedio y caída de Camila. Al comienzo del acto II, Lotario regresa a visitar a los recién casados, y mientras habla con Camila, Culebro y Leonela «Míranse por detrás de sus amos»³⁰ y mantienen un diálogo que igual puede aplicarse a los señores que a los criados:

—Qué tierna correspondencia
de vista.
— Qué colear
de ojos, dulce mirar. (vv. 1246-48)

Escena en la que inician un tipo de representación que revela la verdad disimulada de las pasiones de los amos. En una segunda ocasión (vv. 1500 y ss.), mientras Lotario finge dormir (escena tomada a la novela cervantina), Camila reflexiona, sin olvidar insistir en su honrada obsesión, que coloca como barrera protectora contra su inclinación amorosa:

mucho obliga a ser querido
un hombre que es tan honrado,
se entiende, sin que al honor
se pierda un punto el decoro.

Insistencia cuya vacuidad revela inmediatamente la pareja Culebro-Leonela, que representan en ese preciso momento una escena con crudas alusiones eróticas, reflejo vicario y simbólico, aunque degradado según la regla del decoro dramático, de la verdadera realidad que afecta a Camila y Lotario, y que culmina en una declaración de entrega mutua:

CULEBRO Joya mía, yo te adoro.
LEONELA Y yo a ti te tengo amor.
CULEBRO Pues encaja.
LEONELA Aun es temprano,
soy doncella.
CULEBRO Acaba, llega.
¿Ese duende de bodega
por ventura está en tu mano?
El alma sí que estará
en la palma que me has dado,
que ese punto imaginado
en otro lugar está.
.....
LEONELA Tuya he de ser.
CULEBRO Yo soy tuyo. (v. 1535)

El diálogo evitado entre los protagonistas se ha producido en un nivel más bajo (y más revelador) en sus representantes vicarios.

³⁰ Leonela sirve a Camila y Culebro a Lotario, con quien ha viajado por Italia.

En la siguiente escena de cortejo (vv. 1750 y ss.), «Siéntase Lotario en una silla y Camila en una almohada», y están turbados los dos, sin decidirse a abordar la situación: en eso sale Culebro y concierta con Leonela una entrevista a solas, avance del concierto entre Camila y Lotario. Y en fin, en los vv. 2598-62, se declara la asimilación que ilumina retrospectivamente el sentido de las escenas que acabo de comentar:

LEONELA ¡Quién con ocasión más llana
de ti pudiera gozar!

CULEBRO La que tengo es soberana.

.....
Salen Camila y Lotario.

LEONELA Vete y razones ataja.

CAMILA Lotario, amigo, señor.

CULEBRO Otra pareja; ventaja
nos lleva, porque es mayor;
quiero meterme en baraja.

En el plan de la comedia la pareja de Leonela y su amante cobra una importancia notable, y revela con medios estrictamente teatrales (una acción representada por personajes) aspectos de los protagonistas que el narrador de la novela podía iluminar con su omnisciencia. La reescritura guilleniana alcanza, me parece, sus más precisas calidades en este diseño de la acción vicaria.

El desenlace

El desenlace es otra de las modificaciones que aporta Castro, en dos aspectos: uno, la muerte de Anselmo, que no es de dolor y tristeza, sino herido en desafío con Lotario; otro, el final en boda, que une a Camila y Lotario (ambos morían en la versión de la novela).

La muerte en desafío de Anselmo es coherente con una estructura basada en la acción, mientras la muerte de dolor era coherente con un estructura más inclinada al análisis psicológico e introspectivo. Responde, por otro lado a una función habitual en las comedias.

El final en boda, asimilable a un final feliz, es la alteración más notable que hace Castro. Ha sido muy discutido. Para Américo Castro³¹, el triunfo de los adúlteros va contra los principios del honor del drama, y obedece a la adopción del punto de vista cervantino, opinión esta tanto más extraña cuando Cervantes precisamente mata a todos los protagonistas. Para Esmeralda Gijón, es también desenlace muy original, que subraya la independencia de Castro frente al criterio usual del honor³², que es la misma opinión que expresaba Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española*. Weiger, en cambio, indica que es el único final posible dentro de la convención lopesca, y

³¹ «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», *RFE*, III, 1916.

³² «Concepto del honor y de la mujer en Tirso de Molina», en *Tirso de Molina. Ensayos sobre la biografía y la obra*, Madrid, Estudios, 1949, p. 487. Esta referencia y el resto que recojo en este punto las aduce Weiger en «Sobre la originalidad e independencia de Guillén de Castro», *Hispanófila*, 3, 1967, pp. 1-15.

García Lorenzo lo entiende como sometimiento a los «risueños desenlaces del teatro barroco»³³.

Creo que el final se explica dentro del conjunto de las alteraciones producidas por Castro y dentro del marco escogido, que es el de la comedia, no de la tragedia. En cualquier tragedia áurea se hubiera podido dar el mismo final que en la novela, sin contravenir ninguna convención teatral vigente, y los risueños desenlaces barrocos que menciona García Lorenzo se producen sólo en la comedia: cualquier tragedia del grupo valenciano (género al que algunos colegas de Guillén de Castro son muy aficionados) proporciona abundantes muertes lastimosas en sus desenlaces. Pero Castro ha hecho su elección en el primer acto con la fijación de un tono de comedia (más o menos seria, pero comedia), lo que pide el final feliz. Final que no es el triunfo del adulterio, como excesivamente apuntaba Américo Castro, porque consiste precisamente en regularizar el adulterio mediante el matrimonio. Y aquí vuelve a manifestarse la coherencia de la pieza guilleniana: el personaje del Duque sirve para legitimar esta solución. Faliu-Lobato niegan en alguna página de su prólogo (p. 17) que la solución pueda venir de un Duque enamorado de Camila, para señalar en otra (p. 33) que es agente de perdón y de reconciliación. Esta interpretación última es a mi juicio, la cierta. Sea cual fuere la valoración del personaje del Duque, es evidente que el final de la comedia, tal como Castro lo ha concebido, no sería posible sin el Duque, esto es, una figura de autoridad capaz de sancionar las disposiciones testamentarias de Anselmo, que deja heredero de sus bienes y su mujer a Lotario.

Desde otro punto de vista este final supone, como Faliu-Lobato³⁴ señalan, que «el héroe Anselmo, protector-padre-hermano-amigo de Lotario, hace pasar a Camila de joven a mujer y la confía a su doble [...] por fin vuelto hombre cumplido, apadrinando la nueva pareja con ayuda de la autoridad política», siendo la trama teatral un verdadero rito de iniciación... Pero este asunto, como las posibles implicaciones psicoanalíticas de los extraños sucesos que el lector ha leído y el espectador ha visto, nos llevaría a otros terrenos interpretativos lejanos de mi objetivo en esta ocasión.

³³ *El teatro de Guillén*, p. 154.

³⁴ Prólogo a la ed. cit., p. 34.

ARELLANO, Ignacio, «Del relato al teatro: la reescritura de *El curioso impertinente* cervantino por Guillén de Castro». En *Críticón* (Toulouse), 72, 1998, pp. 73-92.

Resumen. Estudio comparativo de la novela de Cervantes, *El curioso impertinente*, y de la comedia de Guillén de Castro que lleva el mismo título. A partir de una breve presentación del relato cervantino, se examinan, en la reescritura teatral de Guillén, la invención del primer acto, el nuevo tejido de los personajes, la estructura y ritmo dramáticos, la invención de una intriga secundaria y la novedad del desenlace feliz.

Résumé. Comparaison entre la nouvelle de Cervantès intitulée *El curioso impertinente* et la pièce de Guillén de Castro portant le même titre. Après une brève présentation du récit cervantin, sont objets d'analyse, comme particularités de la réécriture théâtrale de Guillén, l'invention du premier acte, le nouveau réseau des personnages, la structure et le rythme dramatique, l'invention d'une intrigue secondaire et la nouveauté du dénouement heureux.

Summary. This paper provides a comparison between Cervantes's short story entitled *El curioso impertinente* and Guillén de Castro's play bearing the same title. After a short introduction to Cervantes's story, this paper analyses various characteristics of Guillén's theatre rewriting, i.e. the "invention" of the first act, the new network of characters, the theatrical structure and rhythm, the creation of a sub-plot and the newness of a happy ending.

Palabras clave. Cervantes. Guillén de Castro. *El curioso impertinente*. Reescritura. Convenciones genéricas.