

LA CARACTERIZACIÓN DEL REY DON PEDRO EN *EL MONTAÑÉS* JUAN PASCUAL DE JUAN DE LA HOZ Y MOTA

CÉSAR AVILÉS ICEDO
Universidad de Sonora

El montañés Juan Pascual de Juan de la Hoz y Mota¹ es una de las dieciocho obras del Siglo de Oro que incluyen como personaje al rey don Pedro.² Es cierto que la obra de Hoz y Mota no tiene ni la profundidad psicológica de *El médico de su honra* calderoniano ni la variedad anecdótica de las siete obras que Lope dedica a este monarca. En compensación, tanto para los espectadores como para los estudiosos, *El montañés* suministra un conjunto de estímulos textuales dignos de aprecio y estudio: resume algunas de las principales inquietudes temáticas de los dramaturgos del periodo, posee una acertada caracterización de sus personajes, se apoya de forma convincente en la simbología, marca un adecuado ordenamiento de los espacios teatrales y, de la misma manera, ubica los parlamentos en instancias de discurso acordes con la verdad interna de la obra. Además de esto, se ofrece la rara ocasión de presenciar la autodefensa del rey ante las imputaciones de los múltiples atropellos que tradicionalmente se le atribuyen.

El inicio de la obra es una especie de preámbulo con visos de alegoría; ahí se establecen significativos paralelismos, se anticipa la trama y se delinean los rasgos característicos de los personajes.

En la primera escena nos enteramos de que don Pedro, doña María y acompañamiento han salido de cacería, y que ya en el monte el rey se ha

¹ La datación de la obra es imprecisa. Apegándonos a las investigaciones de Elisa Domínguez de la Paz, podemos inferir que Hoz y Mota vivió de 1622 a 1714 y que *El montañés* pudo haberse escrito entre 1701 y 1709. Vid. "La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota". *Literatura*, 3 (1986), pp. 13-21; vid. también C. Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Gredos, Madrid, 1969, p. 186.

² La historia literaria identifica a este personaje con el que la historia documenta como gobernante de Castilla de 1351 a 1369, y a quien las leyendas llamaron alternativamente (y en ocasiones simultáneamente) el "Cruel" o "el Justiciero".

perdido. Mientras él está ausente de la acción, los cazadores persiguen un oso; el animal es increpado con gritos que luego resultan ambivalentes, pues parecen más bien referidos a don Pedro: el auditorio puede fácilmente asociar la gula del oso con la lujuria de don Pedro. Además de esto aparecen tres puntos de posible relación entre animal y soberano: 1) la naturaleza irrefrenable en uno y en otro que, puestos a satisfacer sus instintos, se convierten en una amenaza para los aldeanos; 2) la alusión al número de colmenas (tres) que el oso ha tomado y las tres mujeres con las que el rey se relaciona (doña María de Padilla, doña Blanca de Borbón y Leonor); y 3) el hecho de que, finalmente, animal y hombre sucumban ante doña María (dos veces cazadora).

De acuerdo con estudios de simbología, al oso se le atribuyen las significaciones de poder, violencia, peligro e incapacidad para autocontrolar su fuerza instintiva;³ también ha sido el emblema de la crueldad, el salvajismo y la brutalidad. Más aún, la tradición cristiana lo identifica con la maldad diabólica.⁴ En la obra que nos ocupa el rey no alcanza cuotas tan extremas de negatividad, pero es inmediata la relación entre él y el animal. Basta revisar los parlamentos para darse cuenta de que hay una fusión textual entre ambos.

En cuanto al espacio, no es casual que el monarca se extravíe en el monte. Es ése el ámbito de la anarquía y el desorden, el caos: una metonimia de su carácter, en el sentido de que el monte es su prolongación prosopopéyica. Estas cualidades del espacio están acentuadas por las condiciones climatológicas expresadas por las acotaciones (“Truenos”) y por varios parlamentos de otros personajes (“Se ha turbado todo el cielo”, “¡Llueven guijarros!”, “¡Jesús, qué agua!”).⁵ La aparición del rey en casa de Juan, el montañés anunciado en el título de la obra, se revela bajo esta descodificación como una auténtica amenaza al orden que éste ostenta. Desde una óptica inversa, la casa (y Juan mismo) simboliza la orientación ética de que carece el visitante: “perdido en el monte” se orienta siguiendo “el norte de una *luz*” (las cursivas son mías). El parlamento de don Pedro es elocuente:

Perdido en la tempestad
Anduve, sin que pudiese

³ Cf. Jean Chevalier (dir.), *Diccionario de símbolos*. Herder, Barcelona, 1986, p. 791.

⁴ Quedarían pendientes de investigar las posibles implicaciones que tiene esta equiparación entre el rey y el oso, con el hecho de que este animal aparece en el escudo de Madrid. Cf. Gertrude Jobs, *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*. The Scarecrow Press, New York, 1962, p. 189.

⁵ Juan de la Hoz y Mota, *El montañés Juan Pascual, Primer Asistente de Sevilla*, en Ramón Mesoneros Romanos (ed.), *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*. BAE, Madrid, 1859, vol. 49, t. 2, I, p. 221. Todas las citas serán de esta edición y se numerarán en el texto.

Hallar senda, hasta encontrar
 El anciano que aquí adviertes,
 Y a quien por conocer doy
 Por bien empleado el perderme (I, p. 225).

La secuencia en casa de Juan reafirma la amenaza anunciada, pues don Pedro se prenda de Leonor, la hija de Juan; pero ahora el peligro es virtualmente ejecutable por dos agentes: don Álvaro —el amante correspondido por la dama— y el rey —la fiera al acoso. Su objetivo es conseguir los favores de la hija sin que el padre se entere, sólo que los procedimientos son diferentes. El primero, con ayuda de la muchacha, se ha introducido en la casa; el segundo, en el desbocamiento de una repentina pasión por ella, se vale de las tinieblas para abordarla cuando Juan se ha retirado a dormir. Este primer conflicto se resuelve mediante la mutua neutralización de estos agentes de peligro: don Pedro y don Álvaro se estorban para estar a solas con Leonor. El pasaje es importante porque sirve de marco al encuentro entre el villano y el rey, que es el episodio definitorio de sus respectivos perfiles.

Desde su aparición en escena hasta el término de la primera jornada, el monarca se finge un caballero de la corte. Ante la actitud hospitalaria y transparente de Juan, contrasta la doblez de don Pedro. Ello se resalta en la movilización del tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea, que el primero patentiza no con largas disquisiciones sino con pequeños pero constantes parlamentos alusivos a ello, como se hace evidente en el momento del banquete:

Yo os juro, que el rey don Pedro
 cenará más regalado;
 pero no con más sosiego (I, p. 221).

Este orgullo de saberse en lo correcto, lo hace defender las formas más simples en el trato y en el lenguaje:

El estilo palaciego
 Dejad, y pues en aldea
 Estamos, en aldea hablemos (*idem*).

A medida que la trama progresa, los parlamentos de Juan se traducen en una cátedra sobre lo que podría llamarse “el buen rey y el mejor súbdito”. Las réplicas del soberano sólo motivan la exhibición de la agudeza de los juicios del villano. Los apartes marcados en este diálogo y la presencia de otros personajes

en escena permiten la valoración de los parlamentos de este enfrentamiento. Por ejemplo, Mochuelo, típico *gracioso* que con intermitencia emite “veras” subrepticias, advierte: “Vive San, que le va dando / al rey en lo más vivo el viejo” (I, p. 222). La exclamación apela como receptor al espectador, pues Mochuelo no tiene ningún interlocutor en escena. Con ello la palabra del viejo montañés recibe mayor crédito desde la instancia en que se emite el discurso.

Es destacable que los juicios más severos contra las fallas morales del rey se producen justo en el momento en que los personajes van a pasar a la mesa o ya están sentados a ella. Durante el banquete la reivindicación del villano se reitera, pues el tema de la comida campesina es un tópico de semantización positiva ya reconocible para el público.⁶ Si en el ejemplo citado en el párrafo anterior la presencia de un personaje en función metateatral acreditaba la voz de Juan, esta acreditación ahora la ofrece la situación marcada por la prenotoriedad.

Al asentarse como autoridad ante el espectador, Juan cumple un papel de juez. Sobre su relación con el soberano —en abstracto— Juan afirmará su lealtad incondicional de vasallo. La prueba máxima de ello es que no se queja del mal pago recibido de parte de Alfonso XI (a quien ha servido toda su vida); al contrario, sostiene que “El rey siempre obra lo justo” y que son tantos los pretendientes en la corte que no todos pueden ser recompensados (*idem*). Por ello denuesta contra la maledicencia del vulgo que no respeta la jerarquía de su rey.

Pero cuando se somete a juicio a don Pedro, Juan arremeterá contra sus “valentías”, bajo la argumentación de que los monarcas, por ser “Dioses en la tierra”, abusan al enfrentar a simples mortales; de la misma manera censurará su flaqueza para resistir las pasiones amorosas, en concreto la que le inspira la Padilla, y condena el yerro sin aceptar que la mocedad podría atenuar la falla. Las admoniciones del villano también operan de forma subrepticia; tal es el caso de la crítica que expresa contra el hombre que asesina a su mujer ya que, a pesar de que no está dirigida directamente contra el rey, también vale para él que ha de asesinar a doña Blanca.

⁶ El tema de la comida campesina había sido ya propuesto en varios dramas precedentes. Lope, por ejemplo, lo hace en *El villano en su rincón* y en *Los Tellos de Meneses*. La idealización del villano, que posee abundantes viandas y consume con mesura, se consagra durante el siglo XVI y se acentúa a lo largo del XVII como uno de los tópicos más frecuentes de la literatura villanesca. Por tal idealización, el villano-digno se concibe como el representante del tipo social capaz de solucionar los problemas de hambre, y que también posee notable solvencia moral. Cf. Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Castalia, Madrid, 1985, p. 195.

Si Juan Pascual es distinguido por su buen sentido, las palabras de don Pedro son la justificación fallida de la inmoralidad de un rey. Cito aquí su débil defensa ante los ataques que lo recriminan por su relación con doña María:

Lo que toca a la Padilla,
Sólo es divertimento
Del rey, porque es hombre al fin,
Y de este humano defecto
Los héroes más celebrados
Siempre acusados los vemos;
Y no como manchas, como
Lunar sí, del rostro regio (*idem*).

El interés se orienta entonces hacia la puesta en juego de la relación entre dos personajes tipificados⁷ —expuestos como un rey-galán y un villano-digno—, y la propuesta de un modelo de comportamiento: una conceptualización de lo que debe ser un rey y la conducta que en cualquier caso debe observar un buen súbdito. A esta propuesta se añade un cuestionamiento no menos importante sobre la impartición de justicia. El hecho de que *El montañés* sea una obra de tan claras oposiciones, provoca que ambos personajes se presenten como sustentantes de dos postulados ético-filosóficos en choque.

El hecho de que al rey de esta comedia se le identifique con don Pedro I de Castilla, determina un prejuicio con respecto al papel que puede desempeñar, avisa del camino que tomará la trama, y da ocasión al cuestionamiento de la figura regia descompuesta. Sin embargo, sólo a través de la revisión del diálogo es posible delinear su perfil en esta obra en particular, debido al ambiguo tratamiento que había tenido tanto en las crónicas y los romances como en los dramas precedentes. Los hechos que Hoz y Mota ha seleccionado, de los múltiples que se adjudican a este rey mediante aquellas fuentes histórico-

⁷ Es difícil hablar de personajes “tipos” o que éstos “simbolicen” conceptos. Cada vez es más numerosa la nómina de estudiosos que demuestran con brillantez que las interpretaciones dirigidas en aquel sentido no reflejan la realidad del teatro de los Siglos de Oro, ya que muchos de sus personajes tienen relieve como personajes complejos, no como entidades monolíticas o cuya función sólo esté subordinada al servicio de la transmisión de un tema. Sin embargo, *El montañés* esquematiza a los personajes y las situaciones en que éstos se ven envueltos. Pueden citarse secuencias completas que rinden tributo a su herencia teatral más o menos cercana; es el caso de la escena donde el rey se extravía en el monte, llega a la casa de un villano, cena con él ocultando su identidad y se siente atraído por la hija de éste. *Ya anda la de mazagatos* de Lope de Vega y *El diablo está en Cantillana* de Vélez de Guevara presentan secuencias muy similares. Citamos sólo éstas por ser también de las que incluyen a don Pedro en el repertorio de personajes.

legendarias, contribuyen a completar su configuración.

Los medios para resaltar los antivalores del personaje son variados; se utiliza incluso el recurso de poner en labios de doña María de Padilla (aquí notoriamente dignificada) palabras que persuadan a su amante a un comportamiento menos anárquico y atropellador: es ella quien le recuerda que debe cumplir con sus deberes de rey y tratar bien a su prometida doña Blanca de Borbón; de la misma manera, es ella la que, después, pide a Juan interceda por la suerte de la reina caída en desgracia (III, p. 235); pero el rey no sólo pone en prisión a doña Blanca, sino que la manda asesinar. También es la Padilla la que impide que el rey abuse de su poder con Leonor, a quien toma bajo su protección luego que Juan se lo solicita.

Con una función también degradante de la persona que la obra construye de don Pedro, su contextualización política posibilita las alusiones a don Enrique, su hermano. Mientras el rey queda caracterizado como un tirano, el príncipe representa la esperanza de justicia real, por el modo en que el pueblo lo aclama. Incluso los detalles chuscos que documenta la leyenda funcionan con este mismo propósito; por ejemplo, la vieja que testifica contra él en el episodio del asesinato del zapatero lo reconoce por un supuesto rechinido de las rodillas.

En términos escénicos, la pugna entre una autoridad de hecho y otra de derecho se vuelve central. Ello ocurre a pesar de que la autoridad civil del montañés le ha sido conferida por su rey, ya que su proceder es autónomo, y así está también en el nivel metatextual, donde el público lo acepta en su papel de juez desde antes de que se le otorgara el nombramiento de asistente de Sevilla. El tema se enfatiza por la frecuencia con que aparecen estos personajes y por la recurrencia con que queda planteado el enfrentamiento entre ellos por imponer sus respectivas voluntades en cuanto a la impartición de justicia.

Por otra parte, es interesante que a la par de las acciones donde el rey exhibe su galanteo ocurren otras que ponen en juego su desempeño político. A la escena en la que manifiesta sus sentimientos a su amante y el repudio a doña Blanca, le sucede el episodio de rabia contra los hermanos (I, p. 220). Este procedimiento expositivo se observa a lo largo de la obra y ocurre de una forma natural en escena, ya que los personajes con los que más interactúa —el anciano montañés y su hija— se ubican casi siempre en los mismos espacios, y son estos interlocutores suyos los que posibilitan el doble accionar de don Pedro; con uno la acción se encamina al cuestionamiento del monarca como tal, con la otra se permite el cuestionamiento de su conducta de seductor. Al final las dos líneas temáticas confluyen en el punto culminante del drama: el acoso que don Pedro ha emprendido en pos de Leonor ha empañado el honor de Juan, quien, en su cargo de juez, debe obrar de una manera imparcial, a pesar de que, lógi-

camente, se ve presionado para favorecer al rey.

Por todo lo que ya se ha anticipado, se observa que Juan Pascual está semantizado positivamente. Y el texto lo reitera de forma intermitente. La primera referencia de Juan la ofrece uno de los villanos, quien le adjudica los calificativos “de calitre y muy leído” (I, p. 219). Es también significativa en este sentido la acotación que lo presenta: “Juan Pascual, un *venerable* anciano” (I, p. 220). Es él la encarnación del labrador que se abastece con sus propios bienes y que, convertido en benefactor de la comunidad, es quien goza de mayor prestigio, y por tanto de jerarquía, aun cuando su autoridad oficial sea mínima. Por otro lado, el término *montañés* que se integra a su nombre implica pureza de sangre. Añadido a esto, el apellido (Pascual) connota un valor religioso también positivo. En última instancia, Juan pertenece a ese tipo de “villano rico y juicioso”, de cuya estirpe Juan Labrador de *El villano en su rincón* es el arquetipo mejor decantado que tan acertadamente caracterizó Noël Salomon.

De esta suerte, esta clase de labrador es un héroe ampliamente reconocido por el receptor.⁸ Aquí se le agrega el brillo de haber servido al rey “como vasallo y como soldado” (I, pp. 221-222), lo que lo eleva todavía más en el mundo social del drama. Árbitro de sus dominios, como en el caso de Juan Labrador, este personaje se jacta de no haber tenido que rendir pleitesía al nuevo rey. Consciente de que en su naturaleza aldeana posee un lugar especial, en sus dominios dispone lo que hay que hacer y cómo ha de hacerse. Por ejemplo, sus argumentaciones para cenar a pesar de que su huésped haya declinado la invitación de acompañarlo, y la manera imperativa en que da por sentada la autorización de aquél para que la hija se siente a su lado, dejan ver su autoridad (I, p. 223).⁹

El duelo que plantea *El montañés* es, en cierto sentido, de poder, y se resuelve mediante la esgrima intelectual y la probidad ética que uno ostenta y de las que el otro carece. Toda esta jornada recuerda también el encuentro entre Pedro Crespo y Lope de Aguirre en *El alcalde de Zalamea* de Calderón, porque Juan, al igual que Crespo, defiende con firmeza, ecuanimidad y hasta gracia su razón. Tanto es así que en una y otra obra los apartes están utilizados de forma muy similar. Con este mismo propósito funciona el desempeño que tiene Juan en el nuevo cargo que se le ha conferido como asistente de Sevilla. Hay en sus

⁸ Incluso es probable que Juan Pascual sea un personaje que como tal sea conocido por el público. Los fundamentos para tal aseveración pueden encontrarse en que ya en *Audiencias del rey don Pedro*, de Lope de Vega, se le menciona en dos parlamentos. *Obras escogidas de Lope de Vega Carpio* (ed. Federico Carlos Sainz de Robles). Aguilar, Madrid, t. 3, III, pp. 1006 y 1009.

⁹ El texto de Salomon ilumina la interpretación tanto de las obras de ambientación villanesca como del papel que juegan sus personajes: “Salta a la vista que muchas escenas

dictámenes un matiz festivo que al mismo tiempo que admiran por su tino, acrecientan la identificación afectiva con el receptor.

Tratando de abreviar lo anteriormente dicho, en la obra se observa que la dignidad regia está puesta en discusión desde la instancia autorizada que para el público representa Juan. Entre éste y el rey se da entonces una dialéctica dramática: uno es el contrapunto del otro en la medida en que en su interacción prueban sus respectivas naturalezas. Por otro lado, debe notarse que dentro del código cerrado del drama los dos son figuras que detentan diferentes tipos de autoridad. El rey, por el sólo hecho de serlo, posee una indisputable jerarquía *a priori*; sin embargo, en un plano menos superficial, Juan sustituye a don Pedro. Si éste no cumple con su papel moderador del cosmos fracturado, aquél deberá restablecer el equilibrio perdido. Esto ocurre en dos niveles: primero, dentro de la semiótica interna de la obra, por el cargo público que ha recibido como asistente; segundo, en el nivel semiótico más amplio, el público lo interpretará como un signo altamente calificado, autorizado por lo tanto, de ejemplaridad.

Cabe preguntarse qué sentido podría tener esta obra en un mundo social casi un siglo distante del que generó aquellas obras de villanos, donde el personaje era un emblema reconocible de una propuesta ideológica que respondía a la pauperización del campo y el envilecimiento de las cortes.¹⁰ Creo que *El montañés* trasciende este momento porque en esencia está postulando un juego de poder ahistórico: el poder pervertido —de un rey don Pedro ya galán, ya tirano— y el poder de la justicia y la razón —encarnado por este montañés llano y limpio.

villanas de la comedia encierran una lección; el villano se ha vuelto predicador de la virtud; al mismo tiempo que expresa idílicamente la nostalgia patriarcal y el fluir fuera del presente de los nobles transplantados a la ciudad, profesa una buena moral vestida sencillamente con su saya parda y hasta la política y la economía se ven comprometidas en su mensaje. Teatro didáctico y ameno, espectáculo de sabiduría relacionado con problemas y sentimientos de actualidad, al par que puro divertimento y simple pasatiempo para gentes de la ciudad, he aquí lo que es también la comedia de ambiente villano". *Op. cit.*, p. 196.

¹⁰ Esta propuesta llevó incluso, según Noël Salomon, a la entronización de San Isidro Labrador. *Ibid.*, p. 279.