

DEPARTAMENTO DE LETRAS

TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS. — IV

LOPE DE VEGA

Estudios reunidos
en conmemoración
del IV^o centenario
de su nacimiento



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACION
LA PLATA

DEPARTAMENTO DE LETRAS
TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS. — IV

LOPE DE VEGA

Estudios reunidos
en conmemoración
del IV^o centenario
de su nacimiento



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACION
LA PLATA

Queda hecho el depósito que previene la ley número 11.723.
Copyright by Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1963.

S U M A R I O

	Pág.
<i>Noticia preliminar</i>	7

Parte Primera

LOPE: EL HOMBRE, EL CREADOR LITERARIO, LOS SECRETOS DE SU "OFICIO"

GHIANO, JUAN CARLOS: <i>Lope y la autobiografía</i>	11
BATTISTESSA, ÁNGEL J.: <i>Los modos del trabajo lopesco o El poeta en su manuscrito</i>	28
SABOR DE CORTAZAR, CELINA: <i>Lope o la multiplicidad de estilos</i>	54

Parte Segunda

LOPE Y EL TEATRO

CASTAGNINO, RAÚL H.: <i>Concepciones dramáticas europeas inmediatas a Lope</i>	75
RUBENS, ERWIN FÉLIX: <i>El sistema dramático de Lope</i>	85
GALLETTI, ÉLIDA B. DE: <i>Algunos recursos cómicos en las comedias de Lope</i>	113
SÁNCHEZ GARRIDO, AMELIA: <i>Algunas constantes de la figura del donaire</i>	122

Parte Tercera

TEMAS Y MOTIVACIONES DEL TEATRO LOPESCO

	Pág.
RUBENS, ERWIN FÉLIX: <i>Fuenteovejuna</i>	135
CERSÓSIMO, EMILSE: <i>Dos versiones de un mismo asunto: "El alcalde de Zalamea" en Lope y en Calderón</i>	149
PEPE, LUZ E.: <i>El tema del honor en "Peribáñez"</i>	154
FONTENLA, ELENA: <i>Menosprecio de corte y alabanza de aldea en el teatro de Lope</i>	160
SAJÓN DE CUELLO, RAQUEL: <i>Lo sobrenatural en "Don Pedro en Madrid"</i>	166
ZACCARDI, DELIA M. DE: <i>Presencia italiana en Lope</i>	174

Parte Cuarta

IRRADIACIÓN LOPESCA

MODERN, RODOLFO: <i>Lope de Vega en Alemania</i>	183
--	-----

Noticia Preliminar

En oportunidad de conmemorarse el cuarto centenario del nacimiento del "fénix de los ingenios", Fray Lope Félix de Vega Carpio, el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, realizó una serie de sesiones de estudio, actos académicos y audiciones radiales en su homenaje. Intervinieron en ellas profesores del claustro de Letras, docentes especialmente invitados y personal del Departamento.

El material reunido en tales circunstancias constituye un útil instrumento de trabajo para quienes deseen aproximarse a la personalidad lopesca y un modo de divulgación de pormenores de su obra esclarecida. Por ello, se ha estimado conveniente que algunos de los trabajos preparados en dichas ocasiones se reúnan en el presente volumen, cuya estructura responde al mismo orden de los homenajes programados.

La realización de los estudios, ensayos y trabajos obedeció, en principio, a un plan orgánico acorde con los medios de expresión y difusión empleados en cada caso; de allí lo diverso del tratamiento que se observará, por ejemplo, entre aquellos divulgados en breves audiciones radiofónicas y los provenientes de conferencias o sesiones de seminario.

El plan previsto abarcó cuatro aspectos, que ahora delimitan otras tantas partes de esta publicación, a saber: Lope: El hombre, el creador literario, los secretos de su "oficio"; Lope y el teatro; Temas y motivaciones del teatro lopesco, formada por trabajos difundidos radiofónicamente, e Irradiación lopesca.

RAÚL H. CASTAGNINO
Jefe Interino del Departamento de Letras

PRIMERA PARTE

Lope: el hombre, el creador literario, los secretos de su oficio

LOPE Y LA AUTOBIOGRAFÍA

El 27 de agosto de 1635 murió en Madrid, donde había nacido en 1562, fray Lope Félix de Vega Carpio. Las honras póstumas y las exequias reunieron en coincidencia cordial a todas las clases sociales; duelo que, para propios y extranjeros, representó el final de un hombre tanto como el de una época. Lope había encarnado para España, y acaso para la Europa del siglo xvii, la vitalidad renacentista, con la amplitud generosa que fue constancia de su historia accidentada y de su obra abundantísima ¹.

Los consternados por la pérdida del “Monstruo de la Naturaleza” de la clasificación cervantina, mal hubieran pensando que el prestigio de sus creaciones —especialmente las dramáticas— se iría diluyendo en la posteridad inmediata, y que habrían de transcurrir más de dos siglos antes de que se reconociese al poeta y su originalidad. Calderón de la Barca, que ya se alzaba con el principado teatral, absorbía y rehacía temas lopescos para adecuarlos al rigor demostrativo de textos que congelan la dinámica lírica de Lope ².

Con el siglo xviii, los espíritus selectos menospreciaron la escuela lopesca, manifestando en historias y preceptivas sus condenas al “almacén de extravagancias” de la frase moratiniana. Contra el rechazo de los cultos nada pudieron hacer algunos segundones sin talento —José de Cañizares, Antonio de Zamora—, rezurcidores de tramas y de efectos hechos mala retórica. Esta advenediza herencia

¹ En las últimas décadas se han multiplicado las biografías de Lope. Tal vez la más comprensiva, encuadrada en la época y las modalidades renacentistas, sea la de Karl Vossler (*Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940).

Con sensata sabiduría, Ramón Menéndez Pidal ha señalado los riesgos que propuso la nueva biografía lopesca y las proposiciones literarias del mismo creador. V. *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, pág. 75 y ss.

² Consideración aparte reclama *El alcalde de Zalamea*, drama en el que Calderón rehizo uno de Lope, y le ganó al comediógrafo en uno de los campos predilectos de su modelo: la pieza de tema histórico popular.

de temas nacionales y de libertades verbales se extravió en un mundo diferente, el que sustrajo al teatro de los patios y corrales que habían asegurado su popularidad auténtica ³.

Tendría que llegar el entusiasmo romántico, antes en el extranjero que en la península, para que el nombre de Lope volviera a sonar, no motivo de curiosidad arqueológica, sino presencia de alguien vivo en sus obras, aunque todavía póstumamente tuviese que luchar con Calderón y muchas veces saliera perdedor.

La vivificación del "Fénix de los Ingenios" se cumplió desde ángulos muy especiales: los impuestos por los desbocados comienzos revolucionarios del siglo XIX. A poco andar, el resurgimiento dramático fue copado por los refundidores; Cándido María de Trigueros transformaba *La estrella de Sevilla en Sancho Ortiz de las Roelas*; *El anzuelo de Fenisa*, en *La buscona*. El Lope contrahecho sirvió de incitación a comediógrafos que aprendieron de sus piezas el desfado frente al rigor de las unidades dramáticas, sin comprender el equilibrio de tensiones vitales y líricas que caracterizó al maestro, muchas veces al borde de lo vulgar, pero salvadas las caídas totales ⁴.

³ Otra diferencia con Calderón. La ha señalado concisamente Pedro Henríquez Ureña: "Calderón (1600-1681) no tuvo en vida fama inmensa como la que había alcanzado Lope de Vega, pero sustituyó gradualmente a su predecesor en las preferencias del público de España y de la América española y acabó por asumir, con Cervantes, la representación de la literatura de los Siglos de Oro [...]. Atravesará el siglo XVIII con éxito constante en los teatros, a pesar de las minorías que se empeñan en adaptar a España el clasicismo académico que irradia desde la omnipotente Francia, y al anunciarse la revolución romántica Alemania lo proclama, junto con Shakespeare, maestro de la nueva poesía dramática. Su prestigio duró todo el siglo XIX, y sólo comenzó a descender cuando, a impulso de nuevas devociones, se exalta otra vez a Lope". ("*Introducción*" a: Calderón, *La vida es sueño*, etc., Buenos Aires, Losada, 1939, pág. 7).

Convendría un repaso de las dos ediciones de *La Poética* de Luzán, para destacar qué valores aceptó, y cuáles rechazó en Lope y en Calderón el mayor preceptista español. (V. Ignacio de Luzán, *La Poética o Reglas de la Poesía*, Estudio de Luigi de Filippo, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1956, 2 vols.).

⁴ V. Paúl Van Tieghem, *El romanticismo en la literatura europea*, traduc. de José Almoína, México, Editorial Hispano Americana, 1958. Con respecto al romanticismo español, distingue el informado historiador: "Las fuentes renovadoras fueron [...] principalmente nacionales con mayor nitidez que en la mayor parte de los demás países" (pág. 149).

Sobre la fortuna de Lope entre los románticos peninsulares, V.: E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, traduc. de José Ma. Gimeno, Madrid, Gredos, 1954, 2 vols. En especial, vol. I, págs. 274-311.

Andando el siglo XIX, el realismo historicista se preocupó por documentar la biografía lopesca y pacientes investigadores fueron testimoniando una existencia ilustrada con evidencia impúdica. Vida de un "asombroso Lope"; ejemplo de un tipo castizo, situado por contactos externos entre los que pueblan la galería de criaturas y de muñecos del romanticismo, que así se habían mezclado realidad y ficción ⁵.

Cada generación se calza anteojos especiales para ver las precedentes, ya en lo positivo, ya en lo negativo; forma inevitable de acomodar a esquemas las simpatías y las diferencias teorizadas por los nuevos. Lope dramaturgo fue acomodado a la óptica descentrada de los románticos; Lope hombre fue condenado por los críticos del realismo documental; unos y otros, acicateados por el interés que lleva a remover en el canasto de los expulsados por la centuria anterior. En un mundo que enarbolaba como símbolo una libertad de alardeante mayúscula, Lope —negador de las reglas, cristiano y popularmente español— surge como guía opuesta a los avances de las influencias extranjeras. Todavía en los estudios académicos de Marcelino Menéndez y Pelayo alienta este intento de nacionalismo, que tanto demoraría la comprensión del Lope profundo, intransferiblemente personal a pesar de las coincidencias con una mentalidad que no fue la de sus años maduros.

Cualquiera fuese el resultado, se extraviaba el verídico perfil de Lope y el sentido de su obra mejor, despojados de las móviles luces y las sombras cambiantes que dan las perspectivas del momento español en que lo barroco triunfa sobre lo renacentista.

Lope vivió una confianza asegurada por los principios españoles y católicos de su juventud primera, mucho más que por el balance con

⁵ A propósito de los románticos alemanes, sintetiza Van Tieghem: "Fue precisamente aquella magnífica exhuberancia dramática [la española] la que descubren con entusiasmo arrebatado los románticos alemanes. En ella encuentran un tipo perfecto de romanticismo tal como interpretan la *Romantik*: medieval, católica, caballeresca, nacional, monárquica y llena de color. En realidad ni Tieck ni los Schlegel conocieron de toda aquella deslumbrante pléyade de dramaturgos hispanos sino a Lope de Vega y, sobre todo, a Calderón. Se ha observado que su preferencia casi exclusiva por este último se explica en buena parte por un motivo de orden material: sus obras podían ser leídas en Alemania, mientras las de Lope apenas se encontraban" (obra citada, pág. 250).

El desarrollo documental de la biografía de Lope fue iniciado en España por G. Alberto de la Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, 1890 (Vol. I de las *Obras completas* de L. de V. publicadas por la Real Academia Española). El mayor aporte posterior corresponde a Agustín G. de Amezúa, *Lope de Vega en sus cartas*, Madrid, 1935-1943, 4 vols. (V. Lope de Vega, *Cartas completas*, Buenos Aires, Emecé, 1948, 2 vols.).

que los genios de sus años últimos —Quevedo, Góngora y Gracián— iban expresando el desengaño de un imperio replegado frente a Europa, para cubrirse con retazos de viejas pompas, en soledad de contrastes admonitorios. De tal diferencia surge el antibarroquismo de Lope, aunque a veces se dejara tentar (hombre de letras al fin) por las ingeniosas modalidades cultas de un Góngora, atento a lo externo de esa lírica de la soledad y el desengaño, cuando no de la burla nihilista ⁶.

Lope de Vega es un español del siglo XVI, no un hombre del Barroco; es la última y original respuesta de España a las posibilidades del Renacimiento. Por esta lealtad fue fiel a una visión humanista del mundo, que reavivó ciertas intenciones de la última Edad Media y logró un tradicionalismo inusitado en otras literaturas de la Europa contemporánea. Dicha condición sostiene su existencia y llega a los textos, depurada por las diferencias entre lo que un renacentista llama “historia” y lo que románticamente se llamará “confesión”, con desplante libertino de intimidades distintas a las mayoritarias.

Las versiones autobiográficas de Lope están pautadas por los reclamos y arrebatos del amor (también por sus quiebras, enfados y desengaños); amor profano y amor divino, que desde los hondones del alma pusieron en movimiento fuerzas que, a veces, se concilian, y que en otros momentos entran en lucha dolorosa. Los compromisos con Dios, reafirmados por los votos religiosos, se comprenden en Lope dentro de una humanización de lo divino, asentada sobre el arrepentimiento de un pecador asistido por la fe.

Algunos datos de la biografía ayudan a comprender este humanismo cristiano y sitúan el punto de partida para el aprecio de la obra lopesca. Apenas salido de la adolescencia, en 1580, el rumbo de los amores percederos se le abre con María de Aragón, “Marfisa” en su bautismo literario; episodio algo oscuro, indeciso en manifestaciones poéticas. Inicio de una serie que se fue enriqueciendo en matices como si los años madurasen al gran amador, a la vez que se le acrecían las necesidades de afincamiento, en hogares legitimados por la Iglesia y en los no menos queridos fundados al margen de lo sacramental o en sacrilegio.

En 1584, de regreso a una expedición militar a las Azores, conoció a Elena Osorio, cómica —como otras sucesoras—, casada con un representante entonces en América. Los amores duraron cinco años; período en que Elena fue incorporada al mundo poemático bajo los nombres de “Filis” y de “Zaida”, que en la madurez desembocan en

⁶ V. Karl Vossler, obra citada, pág. 111 y ss. Del mismo autor, *La soledad en la poesía española*, traduc. de José Miguel Sacristán, Madrid, Revista de Occidente, 1941.

la definitiva "Dorotea", clave total de la autobiografía lopesca. La torpe separación de los amantes provocó en el joven de sangre caliente una fiebre de irritantes libelos lanzados contra Elena y sus parientes. La venganza panfletaria terminó en proceso y destierro del despechado; las medidas judiciales no le impidieron el consuelo en la ternura de otra mujer, Isabel de Urbina, con quien se casó por poderes luego de raptarla. Es la "Belisa" de poemas y comedias. Antes de que la muerte la barrera de la vida del marido, ya se había producido el amancebamiento de éste con una viuda, Antonia de Trillo, la menos celebrada entre las amantes.

La relación duró poco; antes de 1598, fecha de su segundo matrimonio, Lope se había separado de su manceba. La boda del inconstante lo une a Juana de Guardo, hija de un comerciante adinerado, si el dato explica el matrimonio. El hogar legítimo, que pronto tendría sus hijos, alternó con otro, marginal ante Dios no ante el desdoblado marido. Una nueva cómica, Micaela de Luján, también con marido providencialmente en las Indias, fue protagonista del nuevo episodio; Sevilla, Granada, Toledo y Madrid, sucesivos escenarios de la pareja, afirmada por la presencia de los hijos. "Camila" y "Camila Lucinda" son los antifaces poéticos de Micaela.

Hacia 1607 se cruzó una tercera actriz en el camino de Lope, Jerónima de Burgos; en las creaciones del amante, "La Señora Gerarda" y "La Señora del Buen Nombre".

En 1612 perdió Lope a su hijo predilecto, y al año siguiente a la esposa, Juana de Guardo; ya está maduro para ordenarse como sacerdote; lo hace en 1614 y celebra su primera misa el 29 de mayo del mismo año. Pero no valen las órdenes sagradas; en 1615 aparece otra cómica, Lucía de Salcedo, "La Loca" de las cartas al Duque de Sessa. Las aventuras lopescas se enredan epistolariamente con las del Duque, de quien fue durante veintiocho años secretario "secreto". Forma de alcahuetería literaria que no dejaba de crearle conflictos con sus confesores ⁷.

Gerarda se esfuma cuando apareció en la vida del comediógrafo Marta de Nevares Santoyo, casada con un hombre de negocios que, por feliz coincidencia, no tarda en dejarla viuda; el hogar de Marta y Lope, condenado por la condición sacerdotal de éste, florece en hijos, entre los cuales la muy querida Marcela. "Amarilis" y "Marcia Leonarda" son los nombres hechos poesía de Marta, que pueblan los versos, a veces poniendo brillos nuevos a estrofas viejas. Las desgracias físicas se cebaron con Marta; la ciega y luego la locura, que el amante consoló como quien paga penitencia de pecados muy fuertes.

⁷ V. la citada edición porteña de *Cartas*, en distintos pasajes.

Muerta Marta, el Lope ya envejecido se consuela con la hija Antonia Clara, heredera de gracias y vanidades paternas; apenas de dieciséis años, la predilecta se fugó del hogar a la zaga de galancete de apellido significativo, Tenorio.

Al año siguiente, la muerte del poeta.

Antes, había alcanzado a publicar la prueba mayor de su autobiografía literaria, *La Dorotea*, desde cuyas cimas y caídas puede descubrirse el panorama donde se extienden las interpretaciones de un corazón encendido, pronto al amor como a la cólera. Alcanza así un relieve único en las posibilidades de expresión personal de un español del siglo XVI, notorio por las diferencias que lo alejan de sus ilustres contemporáneos de la vejez.

Si las libertades —carne y voz— de esa existencia acercan los sucesos lopescos a las concepciones románticas del personalismo al margen de las leyes religiosas y sociales, la semejanza concluye en lo externo. Resulta inconcebible en Lope la vanagloria de quien se desajusta de la sociedad o se le opone; no existió en él una moral personalísima, rebelde a los marcos éticos de su época; no fue un arrebatado de desplantes y afrentas, como tantos solitarios del siglo XIX. Por sentirse acompañado de su pueblo y entraña de sus tradiciones, Lope no puede convertirse en arquetipo a lo Byron, ni tan siquiera por algunas notas muy laterales de su expresión, más en las cartas que en las creaciones literarias.

Lope no llegó a la anarquía egocéntrica, y casi siempre egolátrica, de los modelos del siglo romántico, para quienes los acontecimientos más íntimos se transformaban en maneras de diferenciación, cuando no de negación, frente a los valores acatados por una mayoría que sólo producía resquemores, inclusive entre quienes deseaban ma-

⁸ De los románticos ingleses, afirma Van Tieghem: "Su actitud moral, en vez de ser conformista como la de sus antecesores, acusa, frente a las tradiciones sólidas, consagradas, encasilladas y con principios invariables para la vida moral, una independencia que las desafía y que en Byron se hace con frecuencia agresiva. Por esta posición y por su despego de toda fe religiosa positiva, por el escepticismo desdeñoso de Byron, por el ideal humanitarista y antiteológico de Shelley y por el idealismo helénico de Keats, se alinean con los espíritus liberales independientes, para quienes el romanticismo literario iba acompañado de una general emancipación del pensamiento; esta orientación vamos a encontrarla a veces en Italia, en España y, más señaladamente, en Francia y en Alemania, pero diametralmente opuesta a la de los primeros románticos alemanes" (obra citada, pág. 109).

Una síntesis cordial y comprensiva de la trayectoria lopesca en: Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1962.

nifestarse como portavoces de muchos ⁸. Ni vagoroso, ni impreciso, ni rebelde, el subjetivismo de Lope crece de motivos distintos, que fueron cubiertos cuando no cercenados por sus admiradores póstumos.

La existencia lopesca se encuadra dentro de los principios de la España del siglo XVI, que fueron para él mucho más que la red que impidió el descalabro de sus saltos mortales. Lo vivido por sí mismo y la existencia de sus criaturas de ficción así lo recuerdan a los lectores actuales.

Católico sin eufemismos ni mojigaterías, con el bagaje de sabiduría que da el Catecismo, sintió entrañadamente la fe de quien respeta el Dogma y comprende los misterios del cristianismo. Si en sus homenajes religiosos suelen encontrarse momentos de mecánica retórica, si inclusive llega a lo vulgarísimo, si trasladó piropos profanos a homenajes devotos o requebró a la Virgen María como si fuera una de sus amantes, no es menos cierto que muchos de sus poemas más finamente expresivos purifican, como pocos de su época, la comprensión del verbo encarnado ⁹.

El Lope padre, esperanzado por la promesa de sus hijos, se identificó con el mundo eglógico y milagrero del pesebre, donde coinciden pastores literarios y reyes de Oriente; el Lope penitente, más hondo, expresa su visión en las imágenes del Pastor Cristo para rendirse, oveja extraviada, al sacrificio de la Cruz y a la renovación diaria de la misa. El paso del tiempo enriqueció las "rimas sacras" hasta alcanzar con suma sencillez la confesión de quien sintió con la sangre las formas de la caridad.

El pecado imperdonable, el de la soberbia, nunca entró en las posibilidades mentales de Lope; ni siquiera se rebeló cuando la muerte se marchó con los hijos pequeños, ni cuando la pasión se llevó a la mirada de la vejez. Comprensiones de quien mucho había caído, pero también aceptación de la Providencia, que toma por momentos el sabor de la fe del carbonero, no sin algunos granos del estoicismo aprendido en los clásicos.

Idéntica lealtad se confirma en su concepción de la monarquía, eje de la sociedad española. Si encarnó la venganza del pueblo ultrajado que por sus manos debe cobrarse afrentas, es porque los aldeanos de *Fuenteovejuna* encontrarán su reconocimiento en las decisiones del rey. De la misma manera, los distintos monarcas que desfilan en sus interpretaciones de la historia patria, aceptan derechos y garantizan

⁹ V. los análisis del más fino y sabio de los lopistas contemporáneos, José F. Montesinos, en los prólogos y notas a la edición: L. de V., *Poesías líricas*, Madrid, La Lectura, 1925-1926, 2 vols. Recogidos, junto con otros capítulos no menos esclarecedores, en: José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope*, México, El Colegio de México, 1951.

fueros, aunque sean gentileshombres o villanos quienes recuerden a los monarcas la conciencia de sus obligaciones ¹⁰.

Esta doble reverencia —religión católica y monarquía castellana— forma el cimiento real, no literario, sobre el cual se yerguen las libertades personales de Lope, a la vez que el vivir intenso de sus personajes: los dramáticos, los protagonistas de los poemas y las criaturas narrativas; entre todos ellos, él mismo, convertido en materia artística.

Desde las miras pudibundas de críticos realistas, la biografía lo-pesca —la de los papeles judiciales y de las cartas guardadas por el De Sessa— se resuelve en manifestaciones y actitudes antipáticas, cuando no deshonestas, que empequeñecen la simpatía despertada por el creador. En una literatura tan parca en manifestaciones autobiográficas de lo sentimental y lo emotivo como la española, el acopio de iluminaciones que ha dejado el poeta crea conflictos de aprecio que no siempre resuelve el juicio, ya que no la sensibilidad. Quienes así proceden olvidan que ese mundo de debilidades, nunca de rufianería, ilustrado por los documentos, se rehace y clarifica cuando llega a la creación. El hombre Lope dice directamente sus apremios; el poeta los transfigura y redime. De esta dualidad surgen también los desaciertos que otorgan a las creaciones poéticas sólo un valor documental. Siempre retorcimientos del creador, para adecuarlo a conceptos positivistas de la creación o a chata moralina ¹¹.

¹⁰ La escena final de *Fuenteovejuna* clarifica la justificación del crimen de los aldeanos; acota el rey: “Pues no puede averiguarse / el suceso por escrito, / aunque fue grave el delito, / por fuerza ha de perdonarse. / Y la villa es bien que quede / en mí, pues de mí se vale, / hasta ver si acaso sale / comendador que la herede”. Y el desenlace de *El mejor alcalde, el rey*: “Cuando pierda de su punto / la justicia, no se acierta / en admitir la piedad. / Divinas y humanas letras / dan ejemplos: es traidor / todo hombre que no respeta / a su rey, y que habla mal / de su persona en ausencia”.

V. el ya citado volumen de Montesinos.

¹¹ Menéndez Pidal ha destacado en sus proporciones la vida de Lope: “Él comenta en *La Dorotea* el refrán “médicos errados, papeles mal guardados y mujeres atrevidas quitan las vidas”, y ciertamente padece, más que nada, por esos papeles suyos mal guardados, o mejor, bien guardados afortunadamente por el duque de Sessa, en los cuales, arrastrado por su irreprimible espontaneidad, vuelca todo su interior, no en jactancias cínicas, sino en confesiones, las más cristalinas que nunca hombre escribió, desprovistas de la menor sombra de opacidad, cautela o pavoneo, propios de todo el que se exterioriza” (obra citada, pág. 77). Y resume: “Lope cometió venganzas y liviandades, pisoteó preceptos celestes y terrenos por amor, y sólo por amor; amor fue el causante de cuanto la envidia y enemistad acusó en Lope” (pág. 87).

Uno de los pasajes más citados de las cartas señala el punto de partida que permite conciliar el vivir de Lope con el de sus creaciones autobiográficas. Acota el pasaje: "No me han hallado otra pasión viciosa fuera del natural amor, en que yo, como los ruseñores, tengo más voz que carne."¹² Así, el mismo interesado se adelantó a los juicios exactos con que críticos de nuestros días lo han comprendido¹³.

"Marfisa" y "Filis" y "Belisa" y "Camila" y "Gerarda" y "Amarilis" y "Dorotea" son nombres poéticas de amantes y esposas de Lope, usados con aparente regularidad, que ha servido a los eruditos para aclarar la confusa cronología de su producción¹⁴. Sin embargo, tales claves autobiográficas suelen confundirse creando una ordenación que corresponde a géneros literarios antes que a necesidades sentimentales. Detrás de cada una de esas mujeres está el poeta, y detrás de las muchas traslaciones literarias para las cuales sirven esos nombres está todo lo que hay en él de hombre de letras, inseparable del "sutil sensitivo" que señaló con certeza Américo Castro¹⁵.

A poco que se profundice el análisis de los textos, las diferencias momentáneas del amante en confesión van siendo absorbidas por las modalidades del género de que se sirve en cada ocasión este gran

¹² Es una carta al Duque, posiblemente del otoño de 1916. Sobre sus amores con Lucía de Salcedo, comenta el poeta: "Ya estos delitos míos corren con mi nombre, gracias a mi fortuna; que no me han hallado otra pasión viciosa fuera del natural amor, en que yo, como los ruseñores, tengo más voz que carne. Veinte días hablé con *La Loca*, y lo he pagado hasta en mis descendientes como pecado original; de este segundo pensamiento me acusan sin causa, porque no hice más de llevar aquellas viles cadenas de Argel tan bajo al templo de una imagen que me había sacado dél, suspendiendo mis penas con su entendimiento, como Orfeo las del infierno" (*Cartas completas*, I, págs. 339-340).

¹³ "Lope, como poeta, transfigura en motivo poético cualquier episodio trivial de su existencia, y lo recrea o lo reproduce meramente en momentos en que poesía y realidad no están ya en necesaria conexión" (Montesinos, *Estudios sobre Lope*, pág. 133).

"Quizá no hay otro poeta en toda la literatura universal en quien vida y poesía se muestren tan amalgamados, tan recíprocamente condicionados y estimulados como en Lope de Vega" (Amado Alonso, "*Vida y creación en la lírica de Lope*", en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955, pág. 133).

¹⁴ V. José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope*.

¹⁵ Américo Castro, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires, Losada, 1948, pág. 38. En otro pasaje, Castro se refiere a "la sensualidad cósmica de Lope de Vega" (pág. 383). Una nota apunta: "El corazón, y todo lo demás, sería para el auténtico mahometano como una veleta, sin más sentido que el que en ella ponga el soplo de Dios. ¡Qué bien se entiende, bajo esta luz, un alma como la de Lope de Vega!" (pág. 208).

productor literario. No sólo porque las mujeres reales se conviertan en moriscas de leyendas, o en pastores de égloga, o en donairosas de comedias de enredo, sino porque el escritor configura sus vivencias hasta convertirlas en material literario, hasta hacerlas claves de distintas modalidades expresivas. Es como si el mismo Lope, el final personaje de sus confesiones, se presentara como un gran maestro de escena —teatro del mundo— que escoge el tiempo y la figura humana, para configurar la visión variadísima de su existir, en actos confesables y en los de callar.

No debe olvidarse que fuera de las dos esposas sacramentadas, en el resto de sus mujeres abundan las cómicas, intérpretes de sus criaturas teatrales. Esta atracción por las hembras de la farándula ilumina una forma de tentación del amante y sitúa su erotismo dentro de las perspectivas sociales de aquellos años.

De familia honrada, sin las genealogías que diseñó cuidadosamente en su escudo, el poeta se sentía, sin resentimientos, al margen de los nombres a los cuales había acompañado hasta la amistad. Servidor del Duque de Alba en los años juveniles; después, secretario del Duque de Sessa; Lope admiró y secundó en la nobleza la tensión constante de las fuerzas amorosas vividas por los señores. Impulso que se manifestaba con epístolas galantes y ofrendas versificadas, pero que a la vez anhelaba el goce total de la entrega femenina. Rasgos de una sociedad ostentosa, donde el recato no parecía necesario porque la aventura era una forma de vitalidad profunda, permitida a quienes podían cumplirla.

Testigo de tales devaneos, el Lope de humilde prosapia montañesa, nacido de mujer celosa y padre oscuro, el Lope no siempre con dineros a pesar de los éxitos, pudo allegarse al plano espectacular de los señores dentro de las posibilidades de autor popular y muy halagado. Sin desvelos por pasiones imposibles, Lope eligió entre las suyas, entre cómicas y entre hijas de negociantes prósperos; las eligió y las adornó a la medida de sus posibilidades.

La condición de los poetas, cercana al círculo de los grandes, no pasaba de ser una forma de servicio; esto les permitía solicitar donativos y reclamar prebendas, con esa capacidad de pedigüeño insistente que repite el epistolario de Lope¹⁶. Hombre entre dos aguas sociales, Lope no pudo, ni ansió, desprenderse del contorno vivaz y abigarrado de los suyos: el de los poetas cómicos. En tal ambiente buscó, o encontró (que las vías del amor humano son intrincadas), las

¹⁶ Relación que puede ejemplificarse en todos los grandes escritores de la época; Lope, junto al de Sessa, actuó como Cervantes con el Duque de Lemos. La forma del mecenazgo adquiría sus obligaciones dentro de las correspondencias sociales contemporáneas, ya que los nobles situaban en un mismo plano sus devociones literarias y sus vanaglorias personales.

amantes de mayor prestigio; aquéllas que podían recibir sin ambajes sus reclamos públicos y las exhalaciones de la pasión hecha versos.

Los husmeadores han acotado algunos rasgos biográficos de tales mujeres. De una, se sabe que fuera del éxito escénico, era una analfabeta, que colmaba sus ignorancias librescas con lo agraciado del rostro; de otra, se conoce que tuvo ingenio, inclusive para escribir, sin mencionar las habilidades en el canto y la danza, propias de su profesión¹⁷. A pesar de tales diferencias, en los momentos de euforia —más abundantes que los de despecho o de olvido—, Lope las elevaba a todas, colmándolas de gracias físicas y encantos espirituales, haciéndolas así pares de las damas por quienes se perdían los nobles.

Las cómicas, ya embellecidas por el boato de las galas escénicas, eran idealizadas por él para aproximarlas líricamente a las señoras conocidas en los palacios, a quienes algunas veces dirigió homenajes de pluma al servicio de otros. Si no podía obsequiar a sus queridas los atuendos y joyas de los adoradores con fortuna, las alhajaba con el brillo de las palabras y las espiritualizaba como inspiradoras, trasladando a esa intención poética sus carnales encuentros, aburguesados por la multiplicación de hogares y de hijos.

Son tan naturales esas coincidencias, que el recuerdo más extenso y de mayor autenticidad, el dedicado a “Dorotea”, se adorna con los poemas escritos para la más reciente amante, “Amarilis”; tales contaminaciones mezclan las referencias autobiográficas, nunca las intenciones literarias. Se desbarata así la continuidad cronológica por impulsos que hacen, de los amores viejos y de los nuevos, formas y fórmulas del decir literario. Por lo mismo, las máscaras líricas de las amadas coinciden con las condiciones de gracejo, de sabiduría libresca y de ingenio sutil que tienen las más encantadoras enamoradas de sus comedias: Diana, la orgullosa Condesa de Belfor, en *El perro del hortelano*; Nise y Finea en el juego alterno de *La dama boba*; la protagonista de *Los melindres de Belisa*; la Celia de *El sembrar en buena tierra*; la enredadora de *El anzuelo de Fenisa*; la doncella de *La moza del cántaro*¹⁸.

¹⁷ V. Francisco de Icaza, *Lope de Vega, sus amores y sus odios*, Madrid, 1919. Y más recientes, los numerosos estudios de Joaquín de Entrambasaguas y de otros minuciosos investigadores (V. “*Bibliografía de Lope de Vega*”, en Lope Félix de Vega Carpio, *Obras escogidas*, edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1946, vol. I, págs. 291-308).

¹⁸ Abundan en las comedias las definiciones del amor. V. *El Caballero de Olmedo*, *Los milagros del desprecio*, *El perro del hortelano*, *La dama boba*, *Los melindres de Belisa*, *Porfiar hasta morir*, etc. Juegos de acercamientos y lejanías que encuentran sus explicaciones en los poemas líricos y en pasajes del epistolario. En muchos párrafos de las cartas se

El prodigio inventivo de Lope levantó sus creaciones sobre estímulos librescos, bebidos en las fuentes más dispares; todos ellos vivificados por los humores de su temperamento. Las crónicas antiguas de la península, el contenido variadísimo del romancero, las versiones populares sobre hechos locales, las tradiciones milagrosas, los autores de la antigüedad grecolatina, los novelistas italianos, los distintos libros de la *Biblia*, se convierten en pretextos para tramas de comedias, enredos de fábulas narrativas, poemas épicos y juegos líricos. La levedad de la materia literaria se anima al contacto con las pasiones personales; de esta manera sus amantes, sus amigos, y él mismo, van asumiendo otras tantas personalidades distintas. La vivificación de datos escuetos —huesos en la aridez de las crónicas, burbujas irisadas en las estrofas tradicionales, lo vulgarmente consabido— se abre en Lope con fecundidad semejante a la del engendrador de hijos.

Lope, hombre de letras en el sentido francés de la expresión, aprovechó las acumulaciones eruditas de los centones, como los conocimientos especiales de amigos y familiares, para ilustrar, por pasajes con pesadez, la espontaneidad de sus textos mejores. Hombre de permeabilidad provechosa, sin que las jornadas de desvelos lo atasen a libros especializados, cuanto oía y cuanto veía se le transformó en materia de sus creaciones; de ahí que los amores y los amoríos —cuántos debieron quedar sin registro para la posteridad— se entremezclan con los estímulos del escritor; suerte de espuela que va picando al vigoroso y, a veces, apresurado redactor.

Dentro de la literaturización de experiencias, surgen los rasgos de una dispersa autobiografía, en particular los que corresponden a sus mujeres e hijos ahincados en su ternura. La popularidad de Lope y el despilfarro de su producción explican que las referencias autobiográficas, aun las más accidentales, pasasen al plano de lo público. Lo mismo ocurría, por otras razones, con los nobles y los cortesanos; al fin, nobles y cómicos, dos formas de vida pública en la sociedad de la época.

La reverencia fiel de los admiradores de sus obras dio a Lope una trascendencia nacional que lo ayudó a convertir su misma vida en materia literaria. En sus confesiones, desde las mínimas y casi escondidas hasta las que desarrollan síntesis totales, es fácil reconocer cómo el poeta, desgarradamente sincero, se va transformando en personajes, responsables de su voz antes que de su carne. La comparación con los ruseñores —de la citada carta— apoya esta manera de revelarse, inusitada para el muy noble Garcilaso de la Vega, o el

desgranar fragmentos de un *Ars amandi* fuertemente vivido por el redactor; sin embargo, tales aclaraciones (antes que justificativos) se ordenan en un sentido católico de la vida que supera lo que de aporte grecolatino se pueda rastrear en los textos.

poco popular Fernando de Herrera. Ni el mismo Francisco de Quevedo, movido por una autenticidad distinta de la lopesca, pudo atreverse al confesionalismo de quien, por vivir entre los practicantes de la farándula, pudo llegar a figura de la escena, retocada pero nunca desvirtuada; además, el personaje Lope —cualquiera sea el nombre adoptado— amplía su generosidad humana a las destinatarias de sus homenajes sentimentales.

Lo declara sin tapujos la locuaz Gerarda de *La Dorotea*, cuando caracteriza la postrera manifestación estética de Elena Osorio. El amante joven que tiene pobre a la amada, a la vez que perdida del alma, sólo cuenta en su haber con “guitarra, versos lascivos y papeles desatinados”; los últimos han enloquecido a Dorotea, convertida en musa: “Y ella muy desvanecida de que se canten por el lugar, a vueltas de sus gracias, sus flaquezas. ¡Qué gentil Petrarca para hacella Laura! ¡Qué don Diego de Mendoza, la celebrada Filis!”¹⁹ De esta manera, el entusiasmo de la enamorada permite el elogio del amante poeta; ha de ser entonces la misma interesada quien haga la defensa del amador palabrero: “¿Qué mayor riqueza para una mujer que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mira sin ella cree que la tuvo; y los versos de su alabanza son eternos testigos que viven con su nombre. La Diana de Montemayor fue una dama natural de Valencia de Don Juan, junto a León; y Ezla, su río, y ella serán eternos por su pluma. Así, la Fílida de Montalvo, la Galatea de Cervantes, la Camila de Garcilaso, la Violante de Camoens, la Silvia de Bernaldes, la Filis de Figueroa y la Leonor de Corte Real.” Catálogo de la sabidilla Dorotea —trasposición del Lope citador a destajo—, que se completa con aceptación de los homenajes públicos, no sólo por proceder de quien vienen, sino por dirigirse a quien sabe recibirlos: “Amor no es margarita para bestias: quiere entendimientos sutiles, aborrece el interés, anda desnudo, no es para sujetos bajos.”²⁰

El catálogo de poetas inmortalizadores de sus amadas —manifestación peninsular de una corriente renacentista que definieron Petrarca en Italia, Ronsard en Francia y Garcilaso en España—, es el reclamo de una prosapia y la valoración de una tarea: la forma de pago con que saldó Lope sus deudas; superación del duelo con hombres de dinero y representación cortesana.

“Dorotea” era la cómica Osorio, mujer educada en las monerías del escenario y en el gusto que daba a los versos puestos a su servicio por el poeta, a este plano se acercan las otras, así Jerónima de

¹⁹ Lope de Vega, *La Dorotea*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Revista de Occidente, 1955, pág. 122.

²⁰ Edic. Blecua, págs. 206-207.

Burgos, a quien dedicó *La dama boba*, comedia en que se lució como Nise. Hacer versos y amar —según acota un personaje de *El genovés liberal*— son condiciones naturales, que no pueden aprenderse por preceptos, como las ciencias que enseñan los maestros. Lope se daba en su natural, pero con todos los elementos que afirmaban su profesión de escritor; oficio que fue vocación y necesidad, cumplidas de la mejor manera posible.

Si tal es su actitud frente a las mujeres, no difiere de la que se aplicó a sí mismo, ya en los apenas velados disfraces de novelas y comedias, ya en la interpretación de sus juveniles enredos con la Osorio. En las páginas de *La Dorotea*, última y más querida de sus Musas, el paso del tiempo, que sutilmente matiza las manifestaciones de lo personal, comienza por ser un juego con la creación. Sutileza explicativa que entraña una historia auténtica, aunque parezca excusarse la intención en ciertos pasajes. Las palabras del prólogo advierten: “Escribí *La Dorotea* en mis primeros años, ya habiendo trocado los estudios por las armas [...]; se perdió en mi ausencia, como sucede a muchas [...]; la corregí de la lozanía con que se había criado en la tierna mía.” No importa si esta doble redacción responde a la verdad; interesa en cuanto manifiesta el balance —juventud y vejez— en que se mueve la más compleja de sus manifestaciones autobiográficas. Bajo el nombre de su amigo Francisco López de Aguirre, el autor recuerda que “el asunto fue historia, y aun pienso que la causa de haberse con tanta propiedad escrito”²¹.

Historia, no hechos inventados, aunque esa realidad —conocida hoy por los papelotes del proceso— se transforme en creación valdadera, hasta la advertencia final sobre el destino de todos los actores del drama, señalado desde la perspectiva que daba el presente del Lope viejo. La novela dialogada recoge así las distintas líneas de una existencia agitada por muchas caídas, pero siempre recuperada, en lo poético y lo religioso. El mismo falso López de Aguilar señala: “Pareceránle vivos los afectos de dos amantes, la codicia y trazas de una tercera, la hipocresía de una madre interesable, la pretensión de un rico, la fuerza del oro, el estilo de los criados; y para el justo ejemplo, la fatiga de todos en la diversidad de sus pensamientos, porque conozcan los que aman con el apetito y no con la razón, qué fin tiene la vanidad de sus deleites y la vilísima ocupación de sus engaños”²².

Con aire de tragicomedia humanista, a lo *Calisto y Melibea*, Lope interpretó fogosidades y desvíos bajo la figura de Don Fernando, apasionado de Dorotea, la Osorio; amor de poeta a mujer muy solicitada y con experiencia; amor que debe soportar la competencia

²¹ Edic. Blecua, pág. 99 y pág. 103.

²² Edic. Blecua, págs. 102-103.

de un indiano con dinero, Don Bela, a quien ayudan Teodora, la madre de la disputada, y Gerarda, tercera de parlería inagotable. El triunfo mínimo del indiano y el alejamiento del galán sin blanca, no hacen sino intensificar el fuego celoso de Dorotea, perdida por la pasión del poeta. Logrado el reencuentro de los distanciados amantes, la satisfacción y la vanagloria de Don Fernando pronto se hacen hartazgo, y se vuelve hacia la hasta entonces aprovechada devoción de la consecvente Marfisa, a quien ve desde nuevos ángulos del amor. Finezas sutiles de la pasión y sorpresas de sus trampas, que se abren hacia la moralidad de las conclusiones finales ²³.

La protagonista es una mujer con pasado, no una encerrada doncella como Melibea; mujer con abundancia de gentilezas, presta a ser encendida por la devoción lírica del pobre; sorbido el seso por su función de inspiradora de papeles que andan en manos de todos, es incapaz de entregarse totalmente a los obsequios del indiano. El Lope viejo, que recordaba la atracción moza y el despecho grosero de entonces, se muestra a sí mismo como galán petulante e irritable, que parece alentar tanto por sus deseos como por el alarde de haber alcanzado mujer tan espléndida. Pero, en generosidad de dones literarios, embellece el cuerpo y el espíritu de Dorotea, como los de la reemplazante inesperada; de la misma manera, da inteligencia y vocación literaria al rival, y desparrama cultura y sal entre el astrólogo César, los ayos, los criados, la vieja Gerarda y su hija Celia. Salvo la madre de Dorotea, los demás personajes actúan bajo una intensa luz literaria, que se intensifica por pasajes para deslumbrar con la tensión estética que contempla emociones vividas hace tiempo.

Don Fernando, encarnación de Lope, tiene las virtudes y los defectos de su autor; las primeras alcanzan a las demás figuras de la historia y se abren a las vertientes del futuro, hecho de separaciones y agonías para los sobrevivientes de la catástrofe final. Muertos Don Bela y Gerarda, los demás quedarán vivos para el dolor y la reanudación sin descanso de sus existencias. El ayer real, el de los datos autobiográficos de Lope, se confunde con una trayectoria que llega hasta un presente no menos real, el del testigo de los dolores físicos de Amarilis, ciega y loca en progresión de castigos; muerta ante la consternación del amante que veía en tales sucesos un castigo ejemplar.

²³ Montesinos ha señalado que *La Dorotea* “representa el polo opuesto a todo romanticismo” (*Estudios sobre Lope*, pág. 72). En otra página, aclara las relaciones entre el poeta y sus personajes: “Es a la vez espectador, creador y crítico de sus criaturas, y las ve a mejor luz porque está más cerca de la muerte” (pág. 73). Se confirma así la idea central del ensayo —“*Lope, figura del donaire*”—. “No hay obra verdaderamente artística, de contenido autobiográfico, que no sea, en estricto sentido, una expiación” (pág. 71).

Las predicciones del astrólogo adelantan el destino del Lope de muchos años, del guardián de Marta de Nevares, del aferrado al resto de una prole diezmada por muertes y arrebatos.

Una suerte de letanía se teje con las palabras que preceden al final "Coro del Ejemplo": "Lo que resta fueron trabajos de Don Fernando. No quiso el poeta faltar a la verdad, porque lo fue la historia". Ser fiel a la verdad de la vida y fiel a las exigencias de la poesía, es el rumbo complejo que marca el sentido del relato, donde los personajes van y vienen por sucesos hace mucho cumplidos, a pesar de las sorpresas momentáneas de ciertos recursos literarios. Vivires que se van desenvolviendo con el tiempo que desbarata y aja, pero que antes del arribo a la muerte hace más lúcidos a los mortales; la enseñanza no se vuelca hacia el nihilismo, porque católicamente sabe Lope las posibilidades permanentes de redención por la Fe.

Las palabras del criado Laurencio anudan las referencias que van diciendo sus llamadas de atención en el avance del texto: "Para que veas qué se puede fiar desto que llaman vida, pues ninguno (como dijo un sabio) la imaginó tan breve, que pensase morir el día que lo estaba imaginando. No hay cosa más incierta que saber el lugar donde nos ha de hallar la muerte, ni más discreta que esperarla en todos". El Lope que siente ya ese huésped en su carne, da por última vez el salto que ha de salvarlo para la fama, justificando lo terreno de una gloria que no le pareció vana. El senequismo de las palabras de Laurencio adelanta sus armónicos desde las primeras páginas, cuando el amor se siente en disputa con los años; manoseo al que sólo puede oponerse la permanencia de la creación.

Teodora reconviene a Gerarda: "No hay secreto que más se sienta descubrir que el de los años". Y la tercera recuerda: "No acabe este mozuelo la hermosura de Dorotea, manoseándola; que ya sabéis con qué olor dejan las flores el agua del vaso en que estuvieron". Dorotea señala a su cantor: "Con tu voz, como sirena, me llevas dulcemente al mar de la vejez, donde los desengaños me sirvan de túbulo y el arrepentimiento de castigo", repitiendo así los consejos de su madre y la alcahueta. Gerarda añora: "Esto que agora no es, fue perlas algún día, y yo vi más de un soneto a mis dientes". Don Bela señala a propósito de la pretendida: "El afeite es como el tiempo; que, como quita cada día tan poco, no se siente". Y en cita donosa de un soneto de Garcilaso, la vieja reprende a Dorotea: "Cuando yo era moza leí en Garcilaso aquello de: "En tanto que de rosa y azucena..." ¿Piensas que el tiempo duerme cuando nosotros? Hay tres cosas que no duermen: los días, los censos y los agravios" ²⁴.

²⁴ Edic. Blecua, págs. 601, 117, 123, 152, 311 y 513.

De esa pendiente hacia la ruina, sólo se salva la poesía; por amor a ella, Lope rescató a los extraviados personajes de su juventud y los fijó y adornó en *La Dorotea*. Ya con un pie en el estribo, iluminó la rosa antes de que “el viento helado” la marchitase totalmente, ya que se extravía la vida y también los recuerdos. Si siempre había cogido las rosas recién abiertas —dentro del símbolo largamente rehecho por los renacentistas y contrahecho por los barrocos—, trató que el fuego de sus veintidós años se reavivara en la suma y balance de su autobiografía. Salvándose como poeta, salvó lo mejor de sí mismo.

Mientras la España del siglo xvii oscurecía la conciencia de lo pasajero, volcando ceniza sobre flores y frutos, y revelando el falso azul del cielo y el afeitado carmín de las mejillas femeninas, Lope prefirió caer en sus redes engañosas; descenso que le dará impulsos en su camino hacia Dios, reflejado por la belleza de las creaciones humanas. Mientras los contemporáneos de su vejez ponen carcoma y ruina en sus textos, royendo y ajando la superficie deslumbrante heredada del Renacimiento, Lope se negó a esos infiernos de la nada que multiplicó Quevedo, o decoró con pesadumbre lírica Góngora.

Válidamente vital hasta sus últimos extremos, Lope rechazó las fantasmagorías del desengaño y la corrupción; las rechazó con la alegría de quien sintió intensamente, haciendo de vida y literatura una indestructible verdad. De ahí que se confesara sobre pautas creadoras que daban un sentido cordial a sus indiscreciones, nunca impúdicas, justificándose sobre el cuerpo ya vencido. Al fin, como los ruseñores, perduraría por la voz, no por la carne.

JUAN CARLOS GHIANO

LOS MODOS DEL TRABAJO LOPESCO O EL POETA EN SU MANUSCRITO

...Porque dejen la pluma y el castigo
oscuro el borrador y el verso claro.
LOPE DE VEGA, *Rimas divinas y humanas*.

Los modos con que el poeta actúa al componer y retocar sus obras adelantan un indicio que a par que nos revela su temperamento puede manifestar, en proporción varia, la difícil capacidad de señorear ese temperamento según precisas preocupaciones estéticas. Espiritualmente hablando, en los borradores ejemplares nunca dejan de apuntar dos rasgos del ser profundo del poeta en cuanto poeta: su natural posibilidad expresiva y su ulterior y educada "voluntad de estilo".

En época que para nosotros era apenas la del tránsito postescolar, Manuel Machado, el vistoso pero a veces entrañable lírico sevillano, dio acogida a nuestro primer trabajo de intención filológica. Con generosa diligencia lo incluyó en uno de los cuadernos de la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de la Villa de Madrid*, cuya dirección compartía con Agustín Millares y Antonio Miguel Lescano. Esto en 1925¹.

Casi un lustro más tarde, en 1929, con ocasión del estreno en el teatro Fontalba de *La Lola se va a los puertos*, el trato antes sólo epistolar se hizo directo. Bien que poco empleado, junto al de poeta don Manuel poseía otro talento: precisamente el de filólogo. En una oportunidad, mientras se hablaba de Góngora, se mencionó el manuscrito Chacón, conservado en la Biblioteca Nacional y "descubierto" por Foulché-Delbosc, en la *Revue Hispanique*, en 1900. No faltó en la tertulia alguna alusión a la importancia de dicho manuscrito, en

¹ ÁNGEL J. BATTISTESSA, *La biblioteca de un jurisconsulto toledano del siglo XV*. En esa revista, en el nº 7, el año señalado. El trabajo fue reimpresso en los *Cuadernos* del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras. T. I., nº 3, Buenos Aires, 1925.

el que por orden cronológico se reúnen numerosas composiciones del mismo Góngora.

Se sabe que las ventajas de ese descubrimiento han sido decisivas. En oposición a lo asentado por Menéndez y Pelayo, tan repetido después por los tratadistas remolones, no queda ya posibilidad de sostener el viejo distingo de un Góngora *doble*: el juvenil, con su decir popular y accesible, y, tras éste, el culto, el revesado, el criptográfico. A la luz de esas referencias temporales, antes ignoradas, hacía claro que las pretendidas dos “maneras” de Góngora no habían sido sucesivas, y sí alternas, supuesto que cerrazón y hermetismo habían cobrado auge con los años.

No menos que nobleza, poesía obliga. Manuel Machado se interesó por las observaciones que habíamos reunido en torno a los sonetos de Góngora, de las que tiempo después, en cierta ya traspuesta monografía universitaria, recogimos unas pocas.

Por previsible asociación de temas, en la misma tertulia el poeta se refirió a “un códice precioso”, sin duda tan importante como el manuscrito Chacón. Tratábase (¡nada menos!) de un repertorio autógrafo de las poesías de Lope de Vega, casi enteramente desconocido. Supimos también que, algo antes de esas fechas, y en la referida revista, el mismo Manuel Machado había publicado una ajustada descripción del códice, sin entrar en el pleno análisis de su tesoro². Pensaba el escritor que tales apuntaciones podrían servirle, “de acompañarle las facultades y el entusiasmo”, para un estudio a fondo. No tardaron en sobrevenir calamidades y duelos. La nueva “destrucción” de España, la de 1936, la segunda hecatombe europea, la muerte de la madre y el tránsito del hermano Antonio. En tales circunstancias, las posibilidades de trabajo fueron nulas. No hay noticia (no la tenemos) de que el autor de *Cante jondo* alcanzase a elaborar, menos a publicar, observaciones completas. Al remover apuntes, notas y fotocopias de ése y de otros viajes se nos ocurre retomar las palabras oídas entonces y comprobadas luego.

En más de una ocasión —en conversaciones, conferencias y clases— hemos recordado los aspectos de la actividad creadora de Lope que deben ser sometidos a verificaciones cuidadosas.

En 1935, en celebración del tercer centenario de la muerte, a la sombra de los fastos conmemorativos intentamos mostrar cómo Lope es un genio de profunda esencia lírica, aun cuando fundamentalmente se haya comportado según las actitudes de un hombre de teatro³.

² MANUEL MACHADO, *Un códice precioso*. “Manuscrito autógrafo de Lope de Vega”. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Madrid, nº I, II, págs. 208-221.

³ Los periódicos reseñaron esa exposición histórico-crítica. De especial manera *La Nación* en su número del 30 de agosto de 1935.

Conocidas son las maneras algo convencionales con que con tanta frecuencia nos son presentadas la biografía y las obras del Fénix. Los comentaristas muestran fatigosa pertinacia en descubrirle a Lope un descomunal comportamiento erótico: amores de adolescente, raptos y matrimonios, tercerías no menos ducales que rufianescas, ternuras de entrecasa, chocheos del corazón, subidos delirios religiosos y promociones casi místicas.

Por otro lado, los tratadistas al uso pretenden haberlo dicho todo cada vez que aciertan a exaltar la inabarcable producción lopesca, para colmo tan exagerada desde el siglo xvii. Antiguas o recientes, las aportaciones de la crítica aumentan, matizan y rectifican lo escrito por Menéndez y Pelayo, que, a salvo las excepciones, es lo que cada uno sabe y repite. Aparte Montalbán y su *Fama póstuma*, los trabajos de Fauriel, Grillparzer, Nicolás Antonio, la Viñaza, Schack, lord Holland, Baret, Vollmöller, la Barrera, Chorley, Tomillo, Pérez Pastor, Icaza, Rennert y Castro, Mele, Farinelli, Petriconi, Buchanan, Montesinos, Hämel, Croce, su hija Alda, Amezúa, Menéndez Pidal, Atkinson, Reyes, Vossler, Carayon, Spitzer, Valbuena Prat, del Río, Cotarelo, Astrana Marín, Romera Novarro, Entrambasaguas, del Arco, Bruerton, Morby, Durand y otros han establecido en lo fundamental la cronología y los lineamientos de la vida de Lope. Las referencias biográficas de que hoy se dispone son por ello estimables, pero en los aficionados al poeta príncipe (llamemos a Lope con uno de sus adjetivos) vibra el anhelo que Menéndez Pidal manifestó oportunamente en nombre de todos: “La futura biografía (la que un tan profundo conocedor de la vida y del arte de Lope como Américo Castro debiera hacer) tendrá que buscar otra fama póstuma”.

Muy pocos, entre ellos el mismo Menéndez Pidal, han destacado la interdependencia de la vida y el arte de Lope. En el ilustre filólogo cuando se trata de comprender un alma a través de una obra el saber se vuelve sabiduría. ¿Cómo pues no citar, siquiera fragmentariamente, un pasaje de su luminoso estudio *Lope de Vega. El Arte nuevo y la Nueva biografía?*

Lope cometió venganzas y liviandades, pisoteó preceptos celestes y terrenos por amor, y sólo por amor; amor fue el causante de cuanto la envidia y enemistad acusó a Lope. “Ya estos delitos míos —dice él— corren con mi nombre; gracias a mi fortuna, que no me han hallado otra pasión viciosa, fuera del *natural* amor”; para él todos sus yerros caían bajo la indulgente absolución del romántico arzobispo: “dignos son de perdonar”. Y al fin merece el perdón; cuando por esos delitos de amor parece que va a naufragar en erotismo fisiológico, lanza siempre feliz su nave velívola por altos mares de poesía; cuando nos parece arrastrado por el rebelde egoísmo del Don Juan, el hedonista, le vemos promover con igual efusión poética el paso del amor al cariño compasivo, en el tiempo en que la raptada Belisa o la adúltera Amarilis no le ofrecen ya sino la calamitosa

compañía de una tísica o una demente. Yo quisiera que en la futura biografía de Lope los versos a estas dos penosas enfermas pesasen tanto o más (más años, más alma, más poesía) que las sacudidas contra los preceptos morales, en exceso famosas: el soneto de "Jacob y Lía", o el grito salvaje lanzado en la Dedicatoria de *La viuda valenciana*.

Entretanto, aun no puede decirse que conozcamos realmente a Lope dramaturgo y a Lope poeta. Acaso más deficiente es nuestra noticia de Lope novelista, aunque por suerte destacados estudiosos empiezan a remediarnos en esta desconsoladora ignorancia.

La razón del sostenido desconocimiento la ha denunciado Alfonso Reyes: siempre se juzga a Lope de memoria, y será así mientras no nazca un bendito de Dios que dedique su vida entera a leerlo. Ni siquiera a Menéndez y Pelayo, el Argos santanderino que lo había leído todo, le fue dado remontarse a bienaventuranza bibliográfica tan empinada. Pero no seamos supersticiosos. De puro humana, la obra de Lope tiene también sus límites. Sólo que en este caso el problema no es una cuestión de extensa y apremiada lectura. Lo es de filológica escrupulosidad frente a los textos, de discriminación infatigable, de frecuentación enamorada.

Nacida entre los azares del trajinado vivir del autor, y traída, y llevada, y vuelta a traer por el vaivén de una trasmisión tres veces secular, a pesar de no pocos aciertos de la crítica, la obra de Lope tiéndese aquí, frente a nosotros, desfigurada, cercenada, confusa. El desbroce y la fijación de esos textos están aún en los comienzos, del mismo modo que son todavía recientes las primeras tentativas serias de interpretación estilística.

En tiempos de Lope, su teatro se publicó en veinticinco volúmenes o "partes". En las ocho primeras el autor no intervino; pudo hacerlo en las doce siguientes, al paso que las restantes fueron cuidadas por su yerno Luis de Usátegui.

En el Prólogo a la Parte Novena, en 1617, advertía Lope: "Viendo imprimir cada día mis comedias de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos de esta defensa me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimir las por mis originales: que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo... ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses".

Las quejas del mismo Lope contra quienes le estropeaban las comedias, y aun solían apropiárselas, son muchas: unas retozonas, otras dolidas y enconadas. En los párrafos que anteceden a la Parte Undécima se lee: "La necesidad del comer enseñó a hablar a los papagayos, voltear las monas, bailar las mujeres y volar los hombres; en este siglo he visto vivir muchos de fingir cabellos, de teñir barbas, de hacer pantorrillas, de rizar aladares con moldes, de traducir libros

del italiano, de concertar cuchilladas, de dar a conocer mujeres, de fingirse bravos, de estudiar flores y de socorrer necesidades: y así no me espanto de que haya hombres que se vengan a mi teatro y oigan una comedia setenta veces, y aprendiendo veinte versos de cada acto, se vayan a su casa, y por los mismos pasos la escriban de los suyos, y la vendan con el título y nombre de su autor, siendo todas disparates y ignorancias, quedando con el que tienen de felicísimas memorias, y los dineros que le vale este embeleco tan digno de reprehensión y castigo público”.

Si de primer intento Lope compuso sus comedias sin propósito de imprimirlas, *sin ánimo*, como él dice, bien se ve que concluyó por cambiar de designio, y por qué causa. En el Prólogo de esa Parte Undécima se confía al lector en estos términos: “Leerlas puedes seguramente, que son de los borradores de Lope, y no de la pepitoria poética de estos zánganos, que comen de la miel que las legítimas abejas en sus artificiosos vasos labran de tantas y tan diversas flores...”

Así que pasa el tiempo más le acongoja a Lope no disponer del vagar necesario para ese trabajo de recuperación y reajuste. Con alusión a sí mismo, y siempre con referencia a sus comedias, escribe en la Parte Décimoquinta: “Él hace lo que puede por ellas, mas puede poco; que las ocupaciones de otras cosas no le dan lugar a corregirlas como quisiera; que reducirlas a su primera forma es imposible; pero tiene por menos mal que salgan de su casa, que no de las ajenas, por no las ver como las primeras con tal desdicha, ya con loas y entremeses que él no imaginó en su vida, ya escritas con otros versos, y por autores no conocidos, no sólo de las Musas, pero ni de las tierras en que nacen”.

A pesar de las apuntaciones de M. A. Buchanan, en *Modern Languages Notes*, 1909, no se ha adelantado un estudio comparado, y exhaustivo, de lo que el poeta previene en las ediciones que pudo cuidar por sí mismo, a partir de la fecha en que dio en recoger esas piezas para atajar los abusos, y aun para enmendar la redacción primigenia. “Esto se ha hecho —destaca en las palabras liminares de la Parte Decimoséptima— y las comedias salen mejores, como muestra la experiencia”.

En tres siglos largos, otras confusiones, y cortes y trocatintas, no han dejado de producirse en la trasmisión de las piezas. No todos los textos nos vienen “de los borradores de Lope”, supuesto que la “pepitoria poética” parece hoy menos profusa que en la sazón en que el poeta quiso volverla a su punto. La tarea de revisión y cotejo está por suerte empeñada, y apunta con resultados promisorios. Bueno es destacar unos ejemplos.

La sola confrontación del manuscrito autógrafo de *La dama boba* (Biblioteca del duque de Osuna, 1613) con la primera edición ma-

drileña de 1617 arroja no menos de ochocientas variantes, debidas unas a los actores, otras a los directores, y otras, apreciable número de ellas, al propio Lope. De ese careo de textos surge una doble visión de la comedia: el producto literario casi taumatúrgicamente suscitado por Lope y el mismo producto adaptado ya, a los tirones, para las exigencias del sitio y el momento. Así, no sólo conocemos a Lope; conocemos su público; el público de los “corrales”, al que, “para darle gusto”, había que “hablarle en necio” como a tantos auditorios de ahora. No parece indispensable insinuar cuáles.

Otro concepto que empieza a rectificarse con el estudio de los manuscritos es la noción, repetida y sumaria, de cómo inventaba, componía y escribía Lope. ¡Qué no se ha dicho acerca de la fluencia de su pluma! ¡Y qué no se repite!

En uno de los estudios incluidos en *Trazos de historia literaria* (1949), el mismo Alfonso Reyes, por lo común tan alertado y noticioso, discurre extrañamente rezagado en el tradicional punto de vista. Ni las observaciones de Manuel Machado, ni las de otros autores y editores de data relativamente anticipada alcanzaron a arrancarlo de esa noción errónea. Una ojeada directa a algunos de los manuscritos lopescos lo hubiera apartado de sus rotundas pero poco exactas afirmaciones. En el libro mencionado, en las páginas tituladas “Sabor de Góngora”, al oponer el modo de trabajar del autor de las *Soledades* a la conducta expresiva del autor de *Fuenteovejuna*, transcribe Reyes este soneto, en el que Lope caracteriza su propio y liso comportamiento elocutivo y lo parangona con la enzarzada manera verbal del poeta de Córdoba, que le había afeado el escribir sin penumbras:

Libio: yo siempre fui vuestro devoto,
nunca a la fe de la amistad perjuro.
Vos, en amor como en los versos duro,
tenéis el lazo a consonantes roto.

Si vos imperceptible, si remoto,
yo blando, fácil, elegante y puro;
tan claro escribo como vos oscuro:
la Vega es llana, e intrincado el soto.

También soy yo del ornamento amigo;
sólo en los tropos imposible paro,
y de este error los números desligo.

En la sentencia sólida reparo,
porque dejen la pluma y el castigo
oscuro el borrador y el verso claro.

El soneto quedó incluido por Lope en sus *Rimas divinas y humanas* (Madrid, 1634). Reyes lo acota como sigue: “Este último verso no pasa de ser una hermosa jactancia. Si Lope dejó casi siempre el verso claro, podemos asegurar —pues abundan sus manuscritos y son bien conocidos— que no dejó nunca oscuro el borrador. Lope no

corregía: monstruo poético en quien, como decía Saavedra Fajardo, la naturaleza parece enamorada de su misma abundancia, componía a las volandas, y los versos manaban de él con una fluidez de fuente abierta”.

A pesar de su alusión a los manuscritos *bien conocidos* y a los borradores *nunca oscuros*, se advierte que esta vez el polígrafo mexicano no tuvo un respaldo documental, ni siquiera bibliográfico, capaz de acreditar su aserto⁴. A ojos vistas, en sus afirmaciones persiste además un frecuentado pero peligroso lugar común naturalista, grato primero a los hombres del Renacimiento y después a los románticos: el de la inspiración entendida como sinónimo de espontaneidad azarosa (...*los versos manaban de él con una fluidez de fuente abierta*), y no, además, y según cuadra, cual el resultado final de una gracia personalmente correspondida. Tardío, un resabio de ese concepto alardea aún en alguna de las compadradas líricas de nuestro Martín Fierro. En las “relaciones” del personaje central del poema, no en la redacción del autor, José Hernández... que, si hemos de juzgar por los manuscritos parcialmente conservados, o por las ediciones que como pudo alcanzó a retocar en vida, también corrigió su texto:

Yo no soy cantor letrao,
más si me pongo a cantar
no tengo cuando acabar
y me envejezco cantando:
las coplas me van brotando
como agua de manantial.

(I, I, 49-54)

El primer verso lo dan los dioses, y los demás, si puede, tiene que componerlos el poeta: esto asevera Paul Valéry, eco fiel, plausible y antirromántico de su maestro Mallarmé.

Como el amor de Dios (dejemos ahora a los “dioses”) es ciertamente inconmensurable, en particular para los grandes pecadores, es muy posible que a Lope, en cada poema, o en cada comedia, el Señor le haya alcanzado más de un verso. ¿Por qué, entonces, hemos de faltar nosotros a la caridad intelectual? ¿Por qué nos resistimos a pensar que el propio Lope atinó a escribir algunos versos resueltamente propios, *hechos*, no *dados*?

⁴ “...ni siquiera bibliográfico”. Justificamos la expresión: con anterioridad a lo afirmado por Reyes diversos tratadistas habían prestado atención a los manuscritos de Lope. Algunos de los autógrafos dábanse ya reproducidos, en parte, y aun por extenso. Baste una muestra: el del auto sacramental *Obras son amores*, editado en ocasión del tercer centenario de la muerte del poeta. Sigue a la reproducción, igualmente en facsímil, de *La Circe con otras Rimas y Prosas* (1624). “Colección Tesoro”, cuidada por Miguel Artigas, Madrid, 1935.

Autor de tan desaforada facundia, Lope no podía escribir sino a vuela pluma, “a las volandas”, con resuelta, aunque con riesgosa y desencajada facilidad. Con ser Lope el Improvisador por antonomasia, la observación y el estudio de sus autógrafos obliga a reconocer que su repentismo, celebrado unas veces, reprendido otras, admitía frecuentes y reveladoras atenuaciones. Decirlo no es disminuir el pasmo y la maravilla que en cuanto a esto siempre ha producido Lope. Es aumentarlos.

Creando con generosidad derramada, he aquí que el poeta acertó a escribir un término medio diario de cinco cuadernos de versos ⁵. Lo sorprendente, lo milagroso, es comprobar que aún le restaba tiempo no sólo para vivir —¡y para vivir qué vida!—, sino para corregirse. Literariamente, cuando menos...

Lope acostumbraba a escribir a la buena de Dios, y muchas veces a la diabla. Pero sabía refrenarse (también aquí literariamente, si no afectivamente) ⁶; de cuando en cuando hasta se complacía en el forcejeo, como desgarrado y materno, que concluye, con qué gozo, en el alumbramiento de las expresiones logradas. En los manuscritos de las comedias que hemos tenido a la vista, la pluma corre páginas y páginas con levedad de vuelo. Algunas veces, portadora del canto, esa pluma se detiene: tacha, recompone, suprime y recomienza.

5

...Hubiera sido yo de algún provecho
si tuviera Mecenas mi fortuna;
mas fue tan importuna,
que gobernó mi pluma a mi despecho;
tanto, que sale (¡qué inmortal porfía!)
a cinco pliegos de mi vida el día.

La declaración, que se da en la “Égloga a Claudio”, 1631, recogida en *La Vega del Parnaso*, 1637, pronto se corrobora por poco que se pondere el porte y la variedad de la producción de Lope, dos tercios de la cual, si no más, han desaparecido.

⁶ ¡Y aun afectivamente! En las últimas etapas; sobre todo en las ya extremas: “Había de morir Lope muy presto, y su corazón, que, profeta, lo adivinaba, enviábale los suspiros adelantado porque tuviese los desengaños prevenidos; pues a 18 del mismo mes, viernes, día de San Bartolomé, se levantó muy de mañana, rezó el oficio divino, dijo misa en su oratorio, regó el jardín y encerróse en su estudio; a mediodía se sintió resfriado, ya fuese por el ejercicio que hizo en refrescar las flores, o ya (como afirman los mismos de su casa) por otro más alto ejercicio hecho tomando una disciplina (costumbre que tenía todos los viernes, en memoria de la pasión de Cristo Nuestro Señor) y averiguado con ver en su aposento donde se retiraba salpicadas las paredes y toda teñida la disciplina con reciente sangre...” (JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio*, 1636).

El afán es flagrante en no pocos borradores lopescos. El de la comedia titulada *El marqués de las Navas* es espécimen ilustrativo.

Al manuscrito, lo decimos para traer referencias ajenas al aludido dominio lírico, tocóle trasmitirse, durante tres siglos, con toda suerte de mutilaciones y trueques. Doctos editores, Hartzenbusch, Menéndez y Pelayo, no lograron fijar una lección correcta del texto autógrafo que, plagado de “arrepentimientos”, tachaduras y retoques, obtuvo buen resguardo en la biblioteca de lord Holland. Como otras de parecida exigencia, esta tarea estaba reservada a José Montesinos. Con respecto a su encomiable edición crítica de *El marqués de las Navas* decíamos hace ya largos años: “El señor Montesinos no sólo ha subsanado esos inconvenientes, sino que ha aprovechado muchos de ellos para destacar algunos interesantes aspectos de la factura lopesca”. “El manuscrito —son sus palabras— está, en general, bien conservado y el primer acto ofrece muestras abundantes de la fabulosa facilidad de Lope: largos folios transcurren sin que se eche de ver un solo arrepentimiento. En cambio, en algunos pasajes del acto segundo los versos tachados se suceden unos a otros, y a veces un verso definitivo sólo pasó a serlo después de dos o tres tentativas”. “Las tachaduras y enmiendas —comentábamos, luego de observar los folios— abundan de tal modo que por momentos padece uno la impresión de contemplar un puro galimatías. Si la comparación fuese lícita, en materia de correcciones y retoques este manuscrito de Lope no desmerecería ni junto a los borradores del mismo Flaubert”⁷.

Las correcciones —parece paradoja— son todavía más abundantes en el texto de las composiciones líricas, ahí donde el aleteo de la inspiración y el desborde de la fantasía parecerían justificar una expresión menos frenada. Todo revela la vigilante dedicación con que Lope, en los primeros tiempos muy desentendido de las vicisitudes de su producción dramática, consagró a este otro aspecto de su obra, seguramente por estimarlo más directo reflejo de sí mismo.

El códice señalado a nuestra curiosidad por Manuel Machado proporciona patentes pruebas de ello. El manuscrito permaneció por años en poder de las nietas de Agustín Durán, el benemérito editor de los volúmenes de la Biblioteca de Rivadeneyra en que se incluye parte grande del Romancero. El mismo documento —la mayor colección de poesías líricas copiadas en un borrador de Lope—, con excepción de espaciadas y retraídas referencias, quedó poco menos que ignorado. Cayetano Rosell, a quien alcanzó a comunicárselo Durán,

⁷ ÁNGEL J. BATTISTESSA, “El marqués de las Navas”, reseña, *Verbum*, revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, Buenos Aires, nº 69, 1927. En la comparación con Flaubert exagerábamos, pero ella traduce nuestra hoy vieja sorpresa juvenil frente a las correcciones de Lope.

lo cita e inserta el inventario en su colección escogida de *Obras no dramáticas de Lope de Vega*, impresa en el volumen 38 de la misma Biblioteca de Autores Españoles. Cayetano Alberto de la Barrera, que se equivoca al establecer la trayectoria bibliográfica del texto, lo menciona una y otra vez en su *Vida de Lope de Vega*. También Menéndez y Pelayo —¿podía acaso acontecer de otro modo?— consiguió conocerlo, pero la enfermedad y la interrupción de sus trabajos le estorbaron el gusto y la posibilidad de un largo estudio, previsiblemente magnífico. En fecha más reciente, el propio Manuel Machado aún podía deplorar la falta de todo estudio de conjunto, más la carencia de una edición facsímil —semejante a las utilísimas de Huntington— “de este documento admirable”. Parecíale evidente la necesidad de reproducir por vía fotográfica algunos pasajes del manuscrito, escogidos entre aquellos que mejor pueden mostrar la “manera de hacer”, el trabajo de composición del artista. En cuanto a esto último, digamos algo que importa. A más de un siglo de distancia, en una época en que nadie hablaba de “estilística”, después de hojear el manuscrito Durán y otros autógrafos, el indebidamente olvidado Rosell registró esta observación que, aunque extensa, por sus “anticipos” merece la justicia del traslado: “Es creencia general, y el número de volúmenes que escribió Lope así lo indica, que poco embarazado este maravilloso ingenio con las trabas del verso y la locución poética, y no menos audaz que afortunado en vencer cuantos obstáculos son para otros insuperables, ni se detenía a limar lo escrito, ni lo que una vez encomendaba al papel tornaba a ser objeto de sus cavilosas lecturas. Algunas de sus comedias autógrafas, que he visto, aparecen en efecto bastante limpias de enmiendas, tanto, que tienen más trazas de copias que de originales; pero en los códices a que me refiero son innumerables las tachas y correcciones: soneto hay que ocupa cinco planas de papel en 4º, y verso que va precedido de seis, ocho o más inutilizados. Dato curioso que acrecienta la suma de tiempo invertido por tan fecundo autor en sus tareas, y el asombro a que da lugar este que a primera vista parece imposible humano”.

Las observaciones de Rosell constituyen un indicio aislado, pero de mucho valor en razón de la fecha. Desde 1856 los atisbos no pasaron a mayores. Mucho debe deplorarse que luego de su también “precioso” anticipo, el mismo Manuel Machado difiriese “para más adelante” —en el presente caso, para nunca— esta revisión página por página, composición por composición y hasta verso por verso, que constituiría un largo y arduo, aunque delicioso, trabajo: el de seguir paso a paso el camino de la inspiración, el pensamiento de Lope, de su lucha con la expresión, de su afán por la palabra justa. Ir y venir con él por ese camino luminoso, vivir, en fin, con el divino poeta las horas más fecundas de su vida.

No importa que no nos sea posible recorrer de momento camino tan gratamente frondoso. Aunque apenas avizorada, la perspectiva es tentadora.

En sus ciento setenta y tres hojas, escritas por ambos lados, hasta donde alcanza nuestra cuenta el manuscrito Durán reúne no menos de un centenar de composiciones, algunas de ellas aún ahora inéditas. Todos los textos aparecen encabezados por el signo de la Cruz, y los de mayor entidad, en rápida y nerviosa abreviatura, se inician con una reverente invocación, no a Apolo ni a las Musas, sino a Jesús, María y José. Como quien se conoce, nuestro poeta invoca también a su Ángel Custodio. Ya habrá tenido tarea el buen ángel para guardar a Lope de mayores locuras ⁸.

Testimonio de la conocida facundia, apriétanse en el manuscrito toda clase de composiciones, módulos prosódicos y tipos estróficos: romances, décimas, canciones, loas, glosas, isagoges, redondillas, quintillas, letrillas, coplas, madrigales, silvas, villancicos, etc. Se espacian algunas églogas: entre éstas, la titulada "Antonia", que se representó en casa de Lope con motivo del cumpleaños de su hija Antonia Clara. Trátase de un documento de apreciable valor autobiográfico, todavía nada aprovechado por lo tratadistas. Hugo Rennert y Américo Castro no alcanzaron a utilizarlo en su notable *Vida de Lope de Vega* (1919).

En el manuscrito se insertan igualmente algunos pasajes en prosa: un fragmentario plan de comedia, algún borrador de carta, una dedicatoria al duque de Sessa y la respuesta que dio Lope en favor de los pintores. El conjunto muestra una letra no siempre esmerada, pero sí legible. En proporción abundan los sonetos: amatorios, religiosos, de asunto vario. Unos cuantos se dan compuestos a título de homenaje: a fray ortensio Félix Paravicino, a Luis Vélez de Guevara, al busto-retrato del Papa Urbano VIII.

En *Plenitud de España* (1940-1945), Pedro Henríquez Ureña recuerda las noticias que acerca de la elaboración de ese ilustre soneto pontifical adelantamos en nuestra conferencia celebratoria, el año 1935, en la sala de actos del Colegio de la Universidad ⁹. Ahora podemos reforzar esas observaciones, atendibles, creemos, para la mejor comprensión de la conducta verbal de Lope.

Aun sin saber de dónde ella procede, casi todo el mundo algo familiarizado con las letras españolas conoce esta muy difundida

⁸ Sobre el final de sus escritos —a modo de *explicit*— Lope daba las gracias a Jesús y a la Virgen María. A veces, sobre todo cuando se trataba de un auto sobre el misterio eucarístico —así en la suscripción de *Obras son amores*— la fórmula variaba: "Loado sea el Santísimo Sacramento y la pureza de la V. M., N. S."

⁹ Cf. la nota nº 3.

composición de Lope. Corre en las antologías y los escolares de nuestra segunda enseñanza (tan *secundaria* casi siempre) la repiten de coro:

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tanto aprieto:
catorce versos dicen que es soneto,
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto,
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo y aun sospecho
que voy los trece versos acabando:
contad si son catorce, y está hecho.

Aquí y en otros sitios, una entera legión de profesores pone empeño casi ritual en conseguir que los alumnos aprendan ese soneto, y lo reciten. El empeño resulta loable, puesto que retener unos versos y decorarlos es excelente ejercicio: adiestra la memoria, desbasta la dicción y suele afinar el gusto. No todo ha de ser matemáticas y ciencias naturales. Según va el mundo, no parece que la actual exclusiva dedicación a esas disciplinas lo beneficie demasiado.

Lo malo es que los muchachos se limiten a esta muestra, como si el manirroto de Lope no nos hubiese prodigado sus sonetos a centenares y de más aquilatado patrón poético. Porque tampoco en esto hay que ser supersticiosos. El soneto transcrito podrá ser todo lo que se pretenda, pero no es una obra maestra, ni siquiera un texto de manifiesta delicadeza lírica¹⁰. Es apenas un juego. Una travesura. Un indicio, entre tantos, de la desteridad y el virtuosismo de Lope. De su capacidad de asimilación, no menos que de su perspicacia para entrar, sin hurto, en posesión de lo ajeno. La "idea" de este soneto, inicialmente incluido en la comedia *La niña de plata* (hay manuscrito en el Museo Británico, 1613) no es original de Lope. Procede de otro soneto anterior, muy difundido en sus días. La tradición lo atribuye a don Diego Hurtado de Mendoza, y bajo este nombre lo trae el volumen 32 de la Biblioteca de Autores Españoles, hoy poco frecuentada pero no exenta de sorpresas, a pesar de su tipografía compacta y de su inexistente esmero filológico.

¹⁰ En verdad que ese soneto queda muy a la distancia de los sonetos amorosos, y más de los sonetos religiosos del mismo Lope, cima indudable del lirismo castellano después de las "canciones", ya casi angélicas, de San Juan de la Cruz.

No faltan otras atribuciones, según recuerda Montesinos en una nota de su edición de las *Poesías líricas*, en la serie de los Clásicos castellanos de “La Lectura”.

El *Cancionero del Duque de Estrada*, presentado por el profesor Eugenio Mele, nuestro erudito mentor en los días de Nápoles, lo recoge como del Duque de Osuna. Morel-Fatio, por su parte, prefiere adjudicarlo a otro Mendoza, Diego Mendoza de Barros. Dejando de lado estas y otras atribuciones, y aun la buena “fortuna” del tema dentro y fuera de España, lo que en realidad importa es reparar en fechas: el soneto de Lope, según se indicó párrafos arriba, no se manifiesta sino en 1613, al paso que en las *Flores de poetas ilustres*, de Pedro de Espinosa, la notoria antología impresa en Valladolid, en 1605, figura ya el soneto a que ahora nos referimos. En dicho florilegio aparece señalado como de Hurtado de Mendoza, pero para nuestras observaciones, antes que la identidad del autor, lo que ciertamente interesa es la evidencia del punto de partida de Lope. Ésta es la composición fuente:

Pedís, Reina, un soneto: ya le hago:
ya el primer verso y el segundo es hecho;
si el tercero me sale de provecho,
con otro verso el un cuarteto os pago.

Ya llego al quinto: ¡España! ¡Santiago!
Fuera, que entro en el sexto. ¡Sus, buen pecho!
Si del séptimo salgo, gran derecho
tengo a salir con vida de este trago.

Ya tenemos a un cabo los cuartetos:
¿Qué me decís, Señora? ¿No ando bravo?
Mas sabe Dios si temo los tercetos

Y si con bien este soneto acabo,
nunca en toda mi vida más sonetos;
ya de este, gloria a Dios, he visto el cabo.

En verdad que la filiación salta a los ojos. Como siempre que Lope parte de un supuesto ajeno, la ventaja queda sin embargo, casi en un todo, a favor suyo: mayor nitidez conceptual, ponderada economía en el léxico, total adhesión de la forma al asunto. Las diferencias se imponen. ¿En qué no aventaja la fluencia de Lope a ese fraseo sincopado, y enfático, del texto antecedente? No es cosa de demorarse en un paralelo minucioso. De suyo basta la oposición de cuatro versos: el primero y el último de cada soneto.

La airosa refección de Lope vale lo que una creación propia. Este enriquecimiento —soberana apropiación expresiva— fue sin duda el rasgo distintivo de Lope en todas sus reelaboraciones de motivos tomados en préstamo.

Para la poesía y el teatro vale así lo que Menéndez Pidal advierte en el relato coetáneo, en conexión con otros géneros: "...se ha de observar el caso frecuente de asuntos tomados por Lope a los novelistas, en los cuales leían a diario, igual que Lope sus imitadores, y, sin embargo, éstos no sabían aprovechar al novelista sino a Lope, el Midas que convertía en oro cuantos temas tocaba, poniendo en ellos superiores calidades dramáticas".

Ya se sabe que, a veces, de nada o casi nada extraía Lope asunto para sus comedias: *Peribáñez* arranca de una copla, y de un cantarillo *El caballero de Olmedo*. Nosotros mismos hemos indicado lo que supo realizar Lope reelaborando un episodio dialogado de Juan del Encina ¹¹.

El valor del soneto, que lo tiene, es sólo didáctico, y en cierto modo humorístico, y por eso mismo apoético. No es una página lírica. Es la semblanza retórica del soneto... donosamente compendiada en forma de soneto. Definición y ejemplo, todo en uno. ¿Qué más puede pedirse?

Lo que decimos cobra fuerza demostrativa si se sitúa el soneto, cual corresponde, y nunca se hace, en el desarrollo mismo de la comedia:

DON JUAN. — ¿Has sido tú poeta?

CHACÓN. — Cuatro veces:

la primera me dieron muchos palos;
la segunda vinieron cuatro curas
a conjurarme por maligno espíritu;
la tercera me echaron de la calle
por apestado y hombre contagioso;
y la cuarta, a la fe, gané unos guantes
con un soneto.

DON JUAN. — Dile, por tu vida.

CHACÓN. — ¿Tendréis paciencia?

DON JUAN. — Sí.

CHACÓN. — Va de soneto.

LEONELO. — Di el sujeto.

CHACÓN. — En el mismo está el sujeto.

Un soneto me manda hacer Violante..., etc.

(III, 4^a)

Por lo que tiene de proposición juguetona, no extraña que en la Península y fuera de ella —en Francia, en Inglaterra, en Alemania— este mismo motivo haya tentado luego a otros autores. Para nuestro gusto, la "versión" extranjera más acertada, como más fiel al texto de Lope, es esta francesa, con todo tan elegantemente "Luis XIV".

¹¹ Cf. los textos que comparamos en la "Reelaboración literaria", en el Apéndice III de nuestra edición de las *Canciones* de Juan del Encina. Ed. "Fábula y Canto", Buenos Aires, 1941, págs. 189-197.

Se la suele reproducir con calidad de anónima, y de momento ignoramos si es la misma que en alguna parte se atribuye a Regnier Desmarais. Para el propósito de este estudio no es noticia de urgencia:

*Doris, qui sait qu'aux vers quelquefois je me plais,
Me demande un sonnet, et je m' en désespère.
Quatorze vers, grand Dieu! le moyen de les faire?
En voilà cependant déjà quatre de faits.
Je ne pouvais d'abord trouver de rime; mais,
En faisant, on apprend à se tirer d'affaire.
Poursuivons; les quatrains ne m' étonneront guère
Si du premier tercet je puis faire le frais.
Je commence au hasard et, si je ne m' abuse,
Je n' ai pas commencé sans l' aveu de ma Muse,
Puisqu'en si peu de temps je m' en tire tout net.
J'entame le second, et ma joie est extrême,
Car des vers commandés j' achève le treizième.
Comptez s' ils sont quatorze, et voilà le sonnet.*

A salvo los distingos, las composiciones de este tipo remedan los cómodos memorales, también en verso, gratos en otras épocas a dómnes y estudiantes:

Los en O, sin excepción,
del género neutro son...

decían en España los “humanistas” del Seminario al salmodiar sus latines iniciales.

*Le carré de l'hypothénuse
est égal, si je ne m' abuse,
à la somme des deux carrés
faits sur les deux autres cotés...*

cantaban los muchachos de Francia, en sus repasos más o menos pitagóricos con vistas a la École Polytechnique.

Si se quiere puede admitirse el simpático valor mnemotécnico de la paginita de Lope, en cuanto cifra una definición de los elementos formales del soneto. Pero aun así conviene andarse con cuidado. Ella ofrece un inconveniente: el de fortificar —con ese rotundo epifonema de “contad si son catorce, y está hecho”— el vulgarizado concepto de la facilidad irrestañable de Lope.

Un vistazo al manuscrito Durán (o al volumen también autógrafa que este investigador regaló al primer marqués de Pidal, en 1850) contradice la abusiva validez de ese concepto. Pronto se cae en sospecha de que en la composición para Violante el autor cifró una alusión irónica contra los que entonces (y ahora) creían (y creen) que para animar un soneto basta con escribir *catorce* versos, distribuidos según la manera preestablecida... La intención humorística

de Lope no deja de ser evidente, pues en la comedia quien dice el soneto y se confiesa su autor es Chacón, un lacayo metido a poeta.

Como el referido soneto no entra en el número de los que tienen asiento en el manuscrito Durán, no sabemos qué dificultades pudo costarle a Lope el desaprensivo pergeño. En cambio, en ese repertorio casi todas las composiciones (¡en especial los sonetos!) aparecen con retoques. Hay alguno, precisamente el dedicado al Papa Urbano, que muestra cómo para alistar un soneto, para ulular “¡Está hecho!”, el poeta tenía a veces que escribir algo más, mucho más que *catorce* endecasílabos. En este caso, para un solo soneto, Lope hubo de extenderse a lo largo de dos folios y escribir . . . ¡sesenta versos! Las catorce líneas que a la postre quedaron válidas no granjearon tal valimiento, sino a costa de tenaces reelaboraciones. Sólo entre la maraña de las grafías diseñadas con pulso vario trasparece, por fin, ya concluso —concluso, no definitivo—, el texto luego famoso:

Aquí la majestad del Sol Romano
breve cielo animó y en corta esfera
la inclusa efigie obró dulce y severa
no menos docta que atrevida mano.

Obediente el metal del Sacro Urbano
probar la llama celestial quisiera:
lo que pudo imitó que en él venera
divinas luces el respeto humano.

Como se imita el sol cuyo tesoro
en el mayor de sus efectos luce,
así la inmensidad del sol que adoro
a término tan breve se reduce
dando más alma su retrato al oro
que la fuerza del sol que lo produce.

Pudiera pensarse que en este soneto el trabajo del poeta se empeñó en ser excepcional por la pompa prelatia del tema y el sesgo entre culterano y conceptista —hasta un sí es no es gongorino— del texto que comentamos. Es probable, pero no le hace. Ya se dijo que las enmiendas pululan en el código. Además, la corrección, en cuanto mera corrección, poco interesa como no sea a los cazadores de gazapos. El fatigoso verbo “corregir” —borrar, tachar, agregar, volver a borrar. . . desesperarse— no actualiza siempre su ceñido significado etimológico de rectificar una cosa, de volverla “correcta” y como incontrastable. Pobres de nosotros, no nos hagamos ilusiones: cuando se escribe sólo cuentan los cortes que fortifican, los injertos que dan lozanía, los despojos que no apocan ni empobrecen. Muchos son los que tajan y adicionan, pero no por eso bonifican su texto: o lo descarnan o lo entumecen. Las correcciones de los maestros del habla, por el contrario, son casi siempre refecciones triunfales, y no, como las nuestras, diferidas nonadas, nuevas chapucerías.

Todos los extremos son malos, y así la prisa y la lentitud cuando no van asistidas por la ingénita virtualidad del acierto. Tan contraproducente o inoperante puede resultar el no corregir nada como el corregir mucho: *...le temps ne fait rien à l'affaire*, previene Alceste en un pasaje del *Misántropo*, mientras con pedantesca insinceridad Oronte pretende excusar su "soneto" declarando que lo compuso en un cuarto de hora. Tampoco la corrección prolija supone una invariable garantía de acierto. En una de sus comedias, *El animal de Hungría*, con lindo donaire el propio Lope se anticipa a la observación de Molière, pero en dirección opuesta:

A muchos oigo decir
que los que componen sudan,
gruñen, gimen y trasudan
como quien quiere parir;
y que empezando un soneto
por Navidad, fin le dan
la víspera de San Juan,
y que no sale perfecto...

Prevención ciertamente juiciosa, a la que sin querer hacen eco, sano y desaprensivo, estos dos versos del arriba mentado Martín Fierro:

No pinta quien tiene gana
sino quien sabe pintar.

Se comprende que un escritor tan generosamente dotado como el poeta que estudiamos propendiese a dejarse llevar por su briosa temperamental y creadora. *Potro es gallardo pero va sin freno...* De nuevo se le acuerda a uno el verso que Góngora aplicaba a Lope. Y es cierto. Favorecido como pocos, aun corrigiendo el desembriado Lope sigue siendo Lope: un improvisador sin sosiego, un repentista centellante. A veces el retoque irrumpe en el papel con la instantánea lucidez del relámpago, y a veces, cuando la Musa se le amurria o se le vuelve esquiva, las sollicitaciones apremian, las instancias se multiplican.

En la redacción inicial, el soneto se vuelca en este primer cuarteto:

Con dulce amor, con religioso culto
breve cielo animado soberano
de la efigie real del Sacro Urbano
me postro humilde ante el sagrado bulto.

Apenas le da término, cuando el autor percibe la flojera de la estrofa: su trivialidad bien sonante. Sin más, Lope la suprime, y del todo. Después la rehace y la anula de nuevo. ¡Pluma del Ave Fénix!

Debajo de la supresión ardorosa —ceniza germinadora, tizne sublime—, el texto renace y renace espléndido.

Las muestras podrían multiplicarse: se le proponen al investigador ya en los borrones y las canceladuras del primer folio. Poco importa, por eso, que el desmandado cuanto lúcido improvisador redacte con infatigable arrebató, intercale papeles en lo que compone o trueque el orden de las páginas. Eso se advierte en el códice y, según la sospecha anotada por Durán en una de las hojas de guarda, hasta parece que el poeta llevaba consigo varios cuadernillos en blanco para servirse de ellos en cualquier sitio donde la “inspiración” lo asaltase. Pero esto es anécdota. Lo que alecciona y recrea es sorprender al grande y anticipado romántico en el afán de sortear los escollos, no menos tentadores que peligrosos, de su procelosa Escila y Caribdis íntima. Intermitente e inequívoco, aunque no siempre logrado, en todo este manuscrito late el saludable atisbo, años más tarde condensado por Joubert, de que para escribir con efectiva excelencia son necesarias una facilidad natural y una dificultad adquirida.

Amador apasionado, el poeta no ignora que corrientemente en el amor casi todo es amor propio; que todo, en el corazón del amante, se da entreverado; que el triunfo más difícil —victoria sobre la vanidad, ventaja sobre el egoísmo— consiste en separar el sentimiento genuino, el *puro* amor, de la ganga que desvaloriza al oro entrañable: celos, recelos, animosidades, perfidias. La mayor proeza a que un enamorado puede alzarse depende por eso de su capacidad de acrisolar, hasta suprimirla, la añadidura encubridora, el residuo no aquilatado. Para salvar la densidad lírica —sigamos el símil— no queda sino un arbitrio: el de aniquilar la materia adventicia, parlera o literaria, con que el verso asoma a la conciencia, como el oro a boca de mina. Sólo aniquilando la carga sobreañadida, afectiva en un caso, expresiva en otro, el oro del querer y el oro del decir brillan exentos. Bien vistas las cosas, lo mejor de una vida —¡y de un poema!— no descansa tan sólo en el merecimiento de lo que queda; sí, en cambio, en el *sacrificio* de lo que se suprimió para que eso que queda, el *amor* o la *poesía*, sea una esencia desnuda.

Textos hay que avudan a hilar delgado. Hombre de teatro de dominante modalidad lírica, Lope se confiesa en la voz de algunos de sus personajes, y acaso un poco en la de todos. Un paso de *El guante de doña Blanca* hace patente, en esto, la ya apuntada correspondencia de lo vital con lo poético:

MENDO. — Suele una dama que un galán quería,
con otro a quien estaba aborreciendo
casar forzada, y, el desdén vencido,
al que dejó galán, querer marido.

Así, tratado (aunque por fuerza fuese)
de don Juan el valor, sucedería
que el Rey, como te amó te aborreciese,
amando a quien primero aborrecía.

MUÑO. — No es esto, Mendo, porque a mí me pese;
que no hay más atrevida tiranía
que contra humanas y divinas leyes
hacer violencia al gusto de los reyes;
pero porque he pensado que ha trocado
don Juan el ser amante en ser tercero.

MENDO. — Mal pensamiento de un hidalgo honrado:
estás celoso, perdonarte quiero.
Lo mejor de un poeta es lo borrado,
no lo más limpio, que pensó primero;
y así ha venido a ser en tus desvelos
lo limpio amor, y lo borrado celos...

(II, 2)

De eso se trata, y el doble afán, el de la vida y las letras, corre paralelo: arrancarle al amor lo que no es cariño: quitarle al verso lo que no es poesía.

Esta concertada actitud rectificadora —*castigar* la conducta y *castigar* los escritos— Lope procuró esforzarla particularmente en los últimos años. En lo que hace a lo moral, el testimonio de Montalbán, por lo menos en esto, no debe creerse exagerado. En lo literario, de no bastar la *confesión* de los autógrafos, las declaraciones colaterales pueden multiplicarse.

En *La Dorotea*, para Lope, suma de sus experiencias de hombre y de artista, no falta un pasaje tan ilustrativo como el que transcribimos seguidamente. Todo lo que en él se dice es probatorio.

LUDOVICO. — Ninguna cosa debe disculpar el buen poeta: piense, borre, advierta, elija y lea mil veces lo que escribe; que rimas se llamaron de *rimar*, que es inquirir y buscar con diligencia; así le usó Cicerón, así Estacio.

CÉSAR. — De suerte que no es alabanza no borrar.

JULIO. — Oíd lo que respondía en una comedia un poeta a un príncipe, que le preguntaba cómo componía, y veréis con qué facilidad lo dijo todo:

¿Cómo compones? Leyendo,
y lo que leo imitando,
y lo que imito escribiendo,
y lo que escribo borrando:
de lo borrado escogiendo.

CÉSAR. — Oíd una curiosidad de Suetonio Tranquilo, que, hablando de que Nerón era poeta, y que muchos creían que eran ajenos los versos, y que los vendía por suyos, dice que

después de muerto hallaron los cartapacios borrados y los versos sobreescritos, con que se certificaron de que eran suyos; luego en lo borrado se conoce lo que se piensa:¹² que quien no piensa no borra... (IV, 3).

En la única pero estimable edición anotada que, con anuncio de otras, tenemos de *La Dorotea*, el comentarista declara no saber de

¹² “En lo borrado se conoce lo que se piensa...”, y naturalmente lo que se *siente*, y lo que se *imagina*. La latitud semántica del verbo “pensar” en los tiempos de Lope era anticartesianamente holgada. Lo que insinúa el contexto, lo respalda la definición que el licenciado Cobarruvias recoge en su *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid, 1611, pág. 584 r.).

En la aserción de Lope —digámoslo de paso— va intuída una de las pistas más atractivas (aunque por sí sola insuficiente) de la estilística contemporánea. Nosotros la jalamos a nuestro modo, sin olvido de quienes avanzaron, y avanzan, por esa huella: el didáctico Antoine Albalat, especialmente en *Le travail du style*, con sus muestras de las correcciones observadas en el borrador de escritores esclarecidos —Pascal, La Fontaine, Bossuet, Buffon, Montesquieu, Rousseau, Chateaubriand, Balzac, Flaubert, Víctor Hugo...—; con memoria, también, de los universitarios y los especialistas, los más de ellos cabalmente recordados por Helmut Hatzfeld en su *Bibliografía crítica de la nueva estilística*.

Puestos en el derrotero señalado por Lope, creemos que una trayectoria puede ser esta:

1º) “Descubrir” —recuperar en todo lo que se alcance— lo tachado por el escritor en sus papeles;

2º) Establecer con la mayor exactitud posible, ya a partir del primer núcleo expresivo asentado gráficamente, el orden de sucesión de los “arrepentimientos”, las enmiendas y las supresiones;

3º) Contrastar lo que va del “borrador”, del *estado* inicial de un vocablo, de una frase, y aun de una página, a la supuesta redacción “definitiva” de ese vocablo, esa frase o esa página;

4º) Inferir las motivaciones psicológicas que movieron al autor a desechar unas formas y a buscar y dar preferencia a otras (el temperamento, las pasiones, el afán cotidiano, la presión de los intereses personales de índole varia); inferir asimismo, y *sobre todo*, las valoraciones estéticas que orientaron o decidieron dicha preferencia (los hábitos culturales, la “circunstancia” social, la escuela literaria, la moda idiomática);

5º) Fijados esos jalones, evaluar lo que terminó por ganarse —o perderse— en la tarea de refección y retoque;

6º) Proceder a la síntesis: a) qué modalidades corresponden a las dotes espontáneas del escritor estudiado; b) cuáles, a su autocrítica; c) cuáles a su “voluntad de estilo”.

En un trabajo sobre el manuscrito y las ediciones de *La gloria de don Ramiro* hemos efectuado una verificación de este carácter en la conducta expresiva de Enrique Larreta. Las excerptas y las conclusiones se ensamblan en otro sitio.

dónde proceden esos versos “tan citados por todos”¹³. En atención al contexto, a nosotros nos tienta pensar que son del propio Lope, ¿pero, para verificarlo ahora, quién se echa a andar a campo traviesa por las cuatrocientas cincuenta o casi quinientas comedias que de él nos quedan todavía?

De cualquier modo, no deja de parecer manifiesto que Lope apadrina idealmente esa especie de compendiosa arte poética, fácil de retener si no de practicar: *leer, imitar, escribir, borrar, escoger*. Como si dijéramos: *proveerse, inspirarse, crear, mejorar, elegir*. Todo sostenidamente, según la continuidad que en la expresión durativa connota la forma verbal y adverbial del gerundio: *leyendo, imitando, escribiendo, borrando, escogiendo*.

En la misma “acción en prosa”, incluso la contrafigura del galán protagonista discurre con escrúpulos expresivos equivalentes:

DON BELA. — ... Dame aquellos papeles, que con la memoria de los estudios de mis primeros años he hecho un epigrama esta noche, y quería sacarle en limpio.

LAURENCIO. — Estos son los papeles. Mucho has borrado.

DON BELA. — Yo conocí un poeta de maravilloso natural, y borraba tanto, que sólo él entendía sus escritos y era imposible copiarlos; y riéte, Laurencio, de poeta que no borra.” (V, 1).

Tras de expresar sus ideas sobre este punto, no cabe duda que en uno y otro pasaje Lope desliza una socarrona alusión a sí mismo. La teoría y la práctica, siempre que al airoso atropellado le fue posible, se avinieron a marchar de consuno.

Lo que el manuscrito Durán comprueba para la lírica, y para el teatro las comedias mencionadas, no deja de advertirse en otros textos dramáticos. El estudio de los demás autógrafos que de él nos quedan habrá de corroborar en mucho esto que decimos del modo de trabajar de Lope¹⁴.

¹³ *La Dorotea*, edición, prólogo y notas de José Manuel Blecua, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, “Revista de Occidente”, Madrid, 1955, pág. 454, nota 41.

¹⁴ Ni el tiempo ni el mucho estrago recaído sobre la cuantiosa producción de Lope podían aventarlo todo. Aparte los abundantes traslados manuscritos y los tan copiosos impresos, apreciables conjuntos de autógrafos se guardan en bibliotecas públicas y colecciones privadas. Son de singular importancia los que atesora la Biblioteca Nacional de Madrid y los que custodia (¡y facilita!) la del Museo Británico. Entre los afortunados tenedores de originales lopescos merecen mencionarse, según las épocas, como en parte queda hecho, D. Agustín Durán, el marqués de Pidal, el duque de Osuna, D. Cayetano Alberto de la Barrera, lord Holland y algún coleccionista estadounidense.

Pongamos nuevas muestras.

En su impresionante acervo bibliográfico, la Biblioteca del Museo Británico guarda caudal importante de materia española. Sólo la escueta mención de los manuscritos que registra el Catálogo de Pascual de Gayangos atiborra no menos de cuatro volúmenes en 4º. En la Egerton Collection (Eg. 548, Caja C), en venerable conjunto, bajo la rúbrica de LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO, se reúnen varias comedias, *in the autor's own hand*, 1624-1628. El repertorio se abre con el texto, incompleto, de *Sin secreto no hay amor*. Lo acompañan el de *¡Ay verdades!, que en amor...*, *Lo que ha de ser*, *Sembrar en buena tierra*, *Las bizzarrías de Belisa* y el de otras tantas. Por excepción, alguna de esas comedias parece traslado de mano ajena, con retoques del poeta. Todas, en especial las dos mencionadas en primer término, de 1626 y 1625 respectivamente, nos procuraron placer grande, y sorpresas, en el departamento de los manuscritos. Las frecuentamos allí en 1949, con los auspicios del Hudson Institute, entonces presidido por el munífico Sir Eugen Millington-Drake, y, en fecha todavía reciente, en 1962, con la asistencia de nuestro Fondo Nacional de las Artes. Esta vez pudimos vivificar antiguas impresiones y fotografiar nuevos folios. Para éstos y otros trabajos nos valió la beca de investigador en filología concedida por ese Fondo.

En distinta sección del mismo repositorio londinense, se guarda porción considerable de las cartas de Lope al duque de Sessa. En lo que alcanzamos a ver, los retoques no son muchos, como puede inferirse de papeles epistolares. En cambio, las recordadas comedias presentan decididas tachaduras y enmiendas¹⁵. No todos los agregados ni todos los cortes son de Lope. Adivínanse los introducidos por algún director y los fraguados por los actores. El toque lopesco gallardea de cuando en cuando: lo vocea la letra y el acierto de la supresión o del cambio.

Sabía Lope que en la contingencia de la realización escénica no pocos valores de la obra de teatro suelen perderse, o por lo menos desfigurarse o quedar inadvertidos. Aparte la sesgada malquerencia de los colegas, al hombre de teatro le toca ser víctima repetida de otros azares: el descomedimiento del público, la torpeza de los intérpretes y hasta el abuso cronológico, no siempre artísticamente disimulado, ni compensado, de la "dama joven". El ayer animador de "patios" y "corrales" hubo así de pensar en la posibilidad complementaria, y liberadora, de convertirse en un encantador de gabinete. Dos siglos antes de Alfredo de Musset (el Musset de *Spectacle dans un fauteuil*,

¹⁵ Reproducciones de los autógrafos aquí aludidos pueden verse en la versión de este estudio que, con el texto de otros ensayos sobre puntos de historia literaria y de estilística, recogemos en el volumen *El poeta en su poema*. Buenos Aires, Editorial "Nova", 1963.

1832), ya le complacía a Lope suponerse gustado a puerta cerrada, por un lector sin prisa, centrado y concentrado en su butaca. No sin emoción y con rotundo gracejo lo declara en estas líneas que, por reveladoras, conviene rescatar en el Prólogo a la Parte Décimosegunda: “Quedo consolado, que no me pudrirá el vulgo como suele; pues en tu aposento donde le has de leer, nadie consentirás que te haga ruido, ni que te diga mal de lo que tú sabes conocer, libre de los accidentes del señor que viene tarde, del representante que se yerra y de la mujer desagradable por fea y mal vestida, o por los años que ha frecuentado mis tablas; pues el poeta no la escribió con los que ella tiene sino con los que tuvo en su imaginación, que fueron catorce o quince.”

Los ajustes cumplidos en vista a la impresión resaltan con evidencia en los distintos autógrafos. Se percibe la solicitud de Lope para templar *literariamente* la excesiva soltura coloquial de algunos parlamentos: exclamaciones redundantes y usos elocutivos tolerables en la audición, no en la lectura. Conoció Lope la diferencia que media entre lo oído y lo visto. En la mencionada comedia *El guante de doña Blanca* admite de expresa manera las ventajas de una cuidadosa “fijación” escrita. La protagonista, a la que el rey Dionís dedica unos versos, deja oír este ruego:

BLANCA. — Señor, mande Vuestra Alteza
que se me entreguen escritos,
para que de espacio pueda
dar lugar a cada uno;
que muchas cosas que suenan
al oído con la gracia
que muchos las representan,
después descubren mil faltas,
que escritas se consideran,
que entre leer y escuchar
hay notable diferencia;
que aunque son voces entre ambas,
una es viva y otra es muerta.

(II, 11)

La conclusión se impone. *Lope corregía*. Además de sus frecuentes y confesados anhelos teóricos, el empeño rectificador se nota sobre todo en las composiciones líricas, escritas con más pausa y según el dictado de sus preferencias personales. En lo que atañe al teatro, tal fue la vida de Lope, su producción tanta, que por lo que hace a las comedias no podemos sino dar crédito, siquiera parcial, a lo que él mismo, en la “Égloga a Claudio”, confiesa “puede parecer mentira”:

...pues más de ciento, en horas veinticuatro,
pasaron de las musas al teatro.

Supuesto que Montalbán incrementó fantasiosamente algunas cifras, para equilibrar los cálculos nos quedan el lato inventario del propio Lope en la primera edición de *El peregrino en su patria* (1604) y la ulterior cifra global comunicada al mismo "Claudio" casi seis lustros más tarde (1631).

Sabedor de su facilidad, Lope hace gala de ella. Así, en *El desconfiado*, como observa Menéndez Pidal; así en otros escritos.

Certero conocedor del arte pictórico y de algunos de sus mejores o más curiosos representantes —Ticiano, Rubens, Luqueto, Bassano, Bosco...— a Lope le recreaba comparar su propia rapidez con la de algunos de esos maestros. A "Claudio", en la Égloga aducida, tras de manifestarle el ardimiento creador que por esa fecha lo autocertificaba padre legítimo de "mil y quinientas fábulas", le previene con rebozada ufanía:

No apruebo este furor por admirarte;
mas ya vimos Luquetos y Ticianos
pintar con las dos manos
sin ofender el arte;
que diestros puede haber, cuando presumas,
como de dos espadas de dos plumas.

Y, parecidamente, en esa Égloga, de tan sostenido alcance autobiográfico:

Cortés perdona, oh Claudio el referirte
de mis escritos bárbaros la copia;
pero puedo sin propia
alabanza decirte
que no es mínima parte, aunque es exceso,
de lo que está por imprimir lo impreso.

Sin embargo, si no en todos los trances pudo con su *genio*, Lope hubo de desconfiar bastante de la improvisación sin retenes. José Pellicer de Tovar, a quien cita Rosell, pero a quien nadie recuerda, en su *Urna sacra erigida a las inmortales cenizas de Lope Félix de Vega Carpio*, observaba coetáneamente, o casi: "Como rayo volaba por el papel la pluma fecundísima de Lope en todos asuntos; pero, como término, se detenía en la enmienda de lo dictado."

La prueba de los autógrafos es irrefutable. Luego de más de tres siglos, en ellos —los autógrafos— sorprendemos a Lope cuando procura, como a la disparada, afinar un acierto lírico o contraer las alternativas de un diálogo. En las planas de los cuadernos —¡esos cinco cuadernos, cuajado promedio de cada una de sus jornadas poéticas!— la columna de los versos negrea precipitadamente de arriba abajo. Mientras las líneas se adelantan, y descenden, o aupadas

en la pluma del Fénix vuelan una vez más y se desbandan en la blancura de la hoja contigua, no pocos versos asumen otras formas, o puján y reconquistan su sitio, o sin remisión desaparecen. Tanto como las expresiones supérstites, las tildes, los trazos entrecruzados y los garabatos decididamente supresores figuran en esas planas un testimonio estilístico inapreciable: *En lo borrado se conoce lo que se piensa...*¹⁶

Vuélvese evidente que Lope de Vega —Lope de Vega, el magno repentista ante el Eterno— corrigió con aleccionante frecuencia. Sólo que Lope, siempre bajo el signo de la premura vital y el espolazo de las circunstancias, tuvo que hacerlo también, muy al correr de la pluma, según el más personal y el menos renunciabile de sus hábitos geniales: *improvisando de nuevo*.

ÁNGEL J. BATTISTESSA

¹⁶ Cf. la nota nº 12.

LOPE O LA MULTIPLICIDAD DE ESTILOS

Don Ramón Menéndez Pidal, en un ensayo iluminador como todos los suyos ¹, afirma en las primeras líneas: “La producción de Lope de Vega puede dividirse cronológicamente en dos partes: época de convivencia con Cervantes y época de convivencia con Góngora.”

En estas dos épocas, Lope cultiva dos clases de poesía: una poesía natural (metros cortos castellanos) en que predomina el concepto neoplatónico de la naturalidad, y una poesía docta (metros italianos) en que campea el concepto neorristotélico de la poesía como ciencia de las ciencias.

Dos breves citas pueden ilustrarnos sobre dos ideales de lengua característicos: el de Cervantes (siglo XVI, Renacimiento), y el de Góngora (siglo XVII, Barroco). En la segunda parte del Quijote, capítulo 26, dice Maese Pedro a su ayudante:

“Llaneza, muchacho; no te encumbres, que toda afectación es mala.” Y Góngora, en carta en la que responde “sin saber a quién” (¿setiembre de 1612 ó 1613?), afirma:

Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos: hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda.

Si, como afirma Menéndez Pidal, el decenio 1605-1615 “sirve de zona divisoria, pues en él se superponen un final y un comienzo, decisivos en la evolución del español áureo”, Lope de Vega está situado en un momento crucial de la lengua y las letras de España. ¿Cómo actúa Lope, con su tremendo poder de asimilación, con su sed de aventura poética, frente a esta rosa de los vientos?

Tradición y novedad tironean de sus preferencias. Lope, con su increíble capacidad versátil, navega cómodamente en todas las aguas, cultiva todos los géneros poéticos, ensaya todos los estilos, y es capaz de expresarse auténticamente en todos ellos.

¹ *El lenguaje de Lope de Vega*. En *El Padre Las Casas y Vitoria, con otros temas de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1958.

Lope, poeta popular

Vossler considera a Lope “el poeta popular más grande de su nación”. Por cierto que nadie vibró como él ante la belleza de la poesía tradicional y anónima de su tierra.

Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género [el de los romances], no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación².

Montesinos, en su cumplido prólogo a la edición de poesías líricas de Lope (tomo I), se ha referido con clarividencia al proceso mediante el cual Lope “transfigura en motivo poético cualquier episodio trivial de su existencia”, y ha procurado establecer en qué medida esto es válido para muchos de sus romances, especialmente los pastoriles. “El carácter fundamental —agrega— sería éste: sobre literatura, sobre los elementos acarreados por una tradición, la nota personal siempre.”

Dejemos el romance artístico, en el que el poeta recurre a formas populares que colma de contenido personal, y echemos la vista sobre tanta pieza poética en que Lope, como un juglar genial, crea poesía de corte auténticamente popular, respondiendo a la apetencia colectiva, interpretando el alma de su pueblo y ofreciéndole frutos que parecen madurados en una larga tradición anónima. Así pudo Menéndez y Pelayo afirmar que *Peribáñez* está elaborada sobre una copla anónima popular, incluida en el romance del acto II:

Más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla
que al Comendador de Ocaña
con la suya guarnecida.

Montesinos, en su excelente introducción a la edición de esta comedia, realizada juntamente con Aubrun (París, 1943), sostiene que no quedan rastros de cantar popular alguno referido a Peribáñez, pero admite la posibilidad de la hipótesis, pues Lope tejió algunas de sus comedias partiendo de cantarcillos anónimos. Así, con *El caballero de Olmedo*, que elabora apartándose por completo del hecho real, pero basándose en la seguidilla popular, a la cual asigna nuevo y poético sentido:

Esta noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

² Prólogo a las *Rimas de Lope de Vega Carpio, aora de nuevo añadidas con el Nuevo arte de hazer comedias deste tiempo*, 1609.

Así está transcripto en el *Nobiliario genealógico de los Reyes y títulos de España*, de Alfonso López de Haro (1622), que relata el hecho histórico en su libro IX, capítulo VII³. Pero Lope reelabora el cantar, agregándole un pequeño toque, un *que* inicial

Que de noche le mataron
al caballero...

que lo reviste de sugestión e intemporalidad, de “duende”, como dice Amado Alonso.

Esta posibilidad de creación dentro de los cánones populares, esta reelaboración de lo popular mediante variantes, se da con frecuencia en Lope: cantares de boda, de bautizo, de siega, de labranza, serranas, seguidillas...

En *La serrana de la Vera* (1617) desarrolla el estribillo popular

Salteóme la serrana
junto al pie de la cabaña.

siguiendo las líneas de un romance tradicional; allí donde el romance, describiendo a la serrana, dice:

blanca, rubia, ojimorena,

Lope varía, quizá para adaptarse mejor al tipo ideal de la mujer renacentista:

ojizarca, rubia y blanca.

Menéndez Pidal y María Goyri, en su edición de *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara, han señalado la semejanza de la pieza de Lope con la primera y segunda serranas del Arcipreste de Hita y con la primera y cuarta del Marqués de Santillana. Lope no ha olvidado utilizar expresiones propias del género, como “luchando a brazo partido”, ni localizar el hecho geográficamente, para darle sabor de autenticidad: “viniendo de Talavera”.

En otras oportunidades ha utilizado Lope esta forma de poesía popular. En *La mayor virtud de un rey* la serrana, convertida en barquera, y en lengua galaico-portuguesa, exige al caminante la paga por adelantado para hacerle pasar el río:

—Barqueiriña fermosa, passaime
da banda d'alem do río Tejo,
nome de Jesús.
—Si trazeis dinheiro, eu vos passaréi.

³ Citado por Menéndez y Pelayo en su edición de la Real Academia, tomo X.

—E si non le tenho? —Non vos passaréi,
nome de Jesús.

—¿Nao? —Nao.

—Y entao, ¿qué faréi?

—Em la praya vos ficaréis.

.....

(Acto II)

El poeta utiliza en esta muñeira dialogada versos de gaita gallega.

El tema de la serrana salteadora ha sufrido reelaboraciones cultas. El mismo Lope, en *El peregrino en su patria* (1604) incluye una epístola a Camila Lucinda:

Serrana hermosa, que de nieve helada

en que el poeta se finge un caminante que llega a la montaña. Y llama a su amada, además de “serrana hermosa” y “salteadora gentil”, “divino basilisco, lince hermoso, nube de amor”, etc., etc., expresiones que revelan el tono altamente culto del poema.

Y veamos un ejemplo más: el *trébole*. En el *Cancionero general* de 1600 figura una versión anónima del trébole (forma poética popular vigente aún en el folklore asturiano), incluido en una ensaladilla:

Trébole, ay Jesús cómo güele,

Trébole, ay Jesús qué olor!

Trébole de la niña dalgo
que amaba amor tan locano,
tan escondido y celado,
sin gozar de su sabor.

Trébole, ay Jesús cómo güele,
Trébole, ay Jesús qué olor!⁴

Lope ha reelaborado esta forma popular en dos ocasiones: en *Peribáñez*, acto II (entre 1609 y 1612) y en *El capellán de la Virgen*, acto III (entre 1619 y 1622). En ambos casos es cantado por labradores de la Sagra de Toledo. El estribillo ha sido absolutamente respetado; en la reelaboración de *Peribáñez* la lengua es llana, natural, con un dejo picaresco, como corresponde a este tipo de poesía:

Trébole de la viuda
que otra vez casarse espera,
tocas blancas por defuera
y el faldellín de color.

En *El capellán de la Virgen*, la reelaboración demuestra un grado más avanzado de cultismo, que se revela en figuras y metáforas:

⁴ Edición de González Palencia, tomo 1, p. 486, Madrid, 1947.

Trébole de la doncella
cuando casarse desea,
que es cogollo de azucena
y flor del primer amor.

o cuando compara a la casada con la “hermosa garza / que está temiendo el azor”.

“La esencia de lo tradicional está... en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes”, dice Menéndez Pidal. Lope se comporta en estos casos como un integrante del pueblo, animado de estro poético.

Lope y la poesía cortesana del siglo xv

Desde temprano manifiesta Lope, en forma expresa, su preferencia por los metros castellanos, que levanta sobre los italianos. En el prólogo a *El Isidro* (1599), poema escrito en quintillas, dice:

...no pienso que el verso largo italiano haga ventaja al nuestro; que si en España lo dicen, es porque no sabiendo hacer el suyo se pasan al extranjero, como más largo y licencioso; y yo sé que algunos italianos envidian la gracia, dificultad y sonido de nuestras redondillas, y aún han querido imitarlas... llamando a nuestras coplas castellanas barzeletas o fretolas, que mejor las pudieran llamar sentencias y concetos, desnudos de todo cansado y inútil artificio. ¿Qué cosa iguala a una redondilla de Garci Sánchez o don Diego de Mendoza? Perdone el divino Garcilaso, que tanta ocasión dio para que se lamentasse Castillejo, festivo e ingenioso poeta castellano...

Aparece aquí ya la palabra “conceto”, en la que va a insistir con frecuencia; la copla castellana es el metro ideal para manifestar una agudeza. Y admite sin retaceos su absoluta superioridad sobre el verso largo italiano. No deja de llamar la atención el hecho de que un año antes hubiese salido de las prensas *La Arcadia*, ilustre exponente del petrarquismo preciosista.

Veinte años después, la lucha enconada contra los gongoristas le hace volver los ojos a la poesía tradicional castellana, hacia el Cancionero del siglo xv, pero su criterio es entonces más elástico. La *Introducción a la Justa poética en honor del bienaventurado Isidro*, celebrada en Madrid el 19 de mayo de 1620 y de la que Lope fuera director, es citada como testimonio de la actitud del poeta hacia la poesía culta del siglo xv. Aquí muestra su admiración por el “conceto”, por el pensamiento ingenioso o *agudeza* que, revestido de formas imperfectas, resplandece en la poesía de esa centuria.

Cuando vuelvo los ojos a las agudezas de los poetas españoles antiguos, considero que en este tiempo fueran aquellos ingenios maravillosos, y en razón de la bárbara lengua que usaban...

Poco más adelante insiste en el “grosero lenguaje”, vehículo de “divinos pensamientos”, “agudos epigramas”, “donaires y agudezas”. Y cita como ejemplo la famosa copla del Comendador Escrivá, incluida en el *Cancionero general*:

Ven, Muerte, tan escondida...

Lope no nombra a Escrivá, sino que se refiere a la copla como “este pensamiento de los antiguos”, y tampoco la transcribe fielmente, sino con variantes. La copla de Escrivá dice:

Ven, Muerte, tan escondida
que no te sienta conmigo,
porque el gozo de contigo
no me torne a dar la vida.

Lope la transcribe:

Ven, Muerte, tan escondida
que no te sienta venir,
porque el placer del morir
no me vuelva a dar la vida.

Esta transcripción coincide con la de Cervantes en el capítulo 38 de la segunda parte del *Quijote*, puesta en boca de la Dueña Dolorida. La cantaba, dice la Trifaldi, el malandrín que quería enamorarla; “...y de este jaez otras coplitas y estrambotes, que cantados encantan y escritos suspenden”.

Jorge de Montemayor la incluye en su *Cancionero* (1544), sin atribución de autor, consignando simplemente “ajena”. Su versión es ésta:

Ven, Muerte, tan escondida
sin que te sienta venir,
porque el placer de morir
no me torne a dar la vida.

¿Es que tan tempranamente entró en la corriente de la poesía anónima, variada, con grandes ventajas, por una mano desconocida? ¿Es que Lope y Cervantes la tomaron de la tradición oral? La copla pasó a América, y en nuestros días Juan Alfonso Carrizo la ha recogido en Salta, como cabecera de una glosa⁵, tal como figura en Montemayor.

La palabra “concepto” está frecuentemente en la pluma de Lope. Cabe preguntarse qué es para él el concepto: la agudeza, el pensamiento ingenioso; pero es evidente que ese pensamiento debe mani-

⁵ *Cancionero popular de Salta*, nº 223.

festarse mediante la correspondencia de dos ideas. De ahí los ejemplos por él elegidos para ilustrarlo, en los que se enlazan dos ideas, mediante juegos de palabras o contraposiciones. Gracián, años después, definirá el *concepto* como “un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”. De cualquier manera, lo que es evidente en las palabras de Lope es el claro y tajante deslinde de significante y significado, de materia y forma: pensamiento ingenioso, forma grosera. Gracián, al diferenciar la vieja de la nueva poesía manifiesta ideas muy semejantes:

Esta diferencia hay entre las composiciones antiguas y las modernas, que aquéllas todo lo echaban en conceptos, y así están llenas de alma y viveza ingeniosa; éstas, toda su eminencia ponen en las hojas de las palabras, en la oscuridad de la frase, en lo culto del estilo, y así, no tienen tanto fruto de agudeza. (*Agudeza y arte de ingenio.*)

Lope, en otro momento, definirá los *conceptos* como “imágenes de las cosas”, y alabará siempre el pensamiento esquematizado, sintetizado, que en realidad se opone a la estética del tiempo, que tiende a diluir la idea en las “hojas de las palabras”.

En 1630 nos da Lope su *Laurel de Apolo*. En la Silva IV vuelve al tema de los metros españoles e italianos. La actitud de 1599 ha cambiado; Lope, colocado en una postura menos combativa y más justa, ha de dar a cada cual su denario. Reconoce las peculiaridades de cada tipo de verso y sus ventajas. Así, dice, en coplas castellanas se pueden escribir altísimos conceptos,

pues en tan poco espacio a decir viene
lo que en todo un soneto,
que de la conclusión forma el conceto.

Pero el verso largo “que trujeron / Boscán y Garcilaso” merece

..con razón la monarquía
de la heroica poesía,
por ser su exornación incesante,
a que no se levantan, ni es posible,
las coplas castellanas.

Son las mismas ideas que diez años antes expusiera en la *Introducción a la Justa poética*, pero más sistematizadas y más claras. Lope no es un teorizador, pero conoce lo que tiene entre manos.

Por supuesto, se ha sentido tentado más de una vez de componer al estilo cancioneril. Sirva de ejemplo el monólogo de don Rodrigo en el acto I de *El caballero de Olmedo* (entre 1620 y 1625). Lope ha pasado los 55 años cuando escribe esta bellísima tragicomedia. Don Rodrigo, rechazado por doña Inés, recita tres décimas

(“las décimas son buenas para quejas”), en las que juega con los conceptos muerte-vida, tan caros a la poesía cortesana del siglo xv, a los que agrega un tercero: el amor.

Para sufrir el desdén
que me trata desta suerte,
pido al amor y a la muerte
que algún remedio me den.
Al amor, porque también
puede templar tu rigor
con hacerme algún favor;
y a la muerte, porque acabe
mi vida; pero no sabe
la muerte, ni quiere amor.

Entre la vida y la muerte
no sé qué medio tener,
pues amor no ha de querer
que con su favor acierte;
y siendo fuerza quererte

quiere el amor que te pida
que seas tú mi homicida.
Mata, ingrata, a quien te adora;
serás mi muerte, señora,
pues no quieres ser mi vida.

Cuanto vive, de amor nace,
y se sustenta de amor;
cuanto muere es un rigor
que nuestras vidas deshace.
Si el amor no satisface
mi pena, ni la hay tan fuerte
con que la muerte me acierte,
debo de ser inmortal,
pues no me hacen bien ni mal
ni la vida ni la muerte.

Lope expone este juego conceptual en décimas, forma nueva creada a fines del siglo xvi por Espinel. Es una travesura de su ingenio, que demuestra la honda raigambre castellana de la espinela, que Lope introduce muy pronto en su teatro. Materia antigua en forma moderna; el viejo vino en odres nuevos.

Queda por advertir que el estilo cancioneril está utilizado en esta obra con fines de reconstrucción histórica: la acción de *El caballero de Olmedo* transcurre en el siglo xv.

Lope, poeta petrarquista

La Arcadia (1598) es la obra más representativa del petrarquismo lopesco. Lope ha asimilado la lección de Petrarca, o, quizá mejor, la de los petrarquistas. Al hablar de petrarquismo aludimos a un petrarquismo de formas y a un petrarquismo de contenidos. Los continuadores y herederos de Petrarca exageraron ciertas características formales, estereotiparon ciertas maneras expresivas; pero no siempre acertaron en la exposición del estado anímico amoroso, en el buceo y análisis constante de los estados del alma, en el casto sensualismo de la lírica del cantor de Laura. Es Herrera, sin lugar a dudas, dentro de España, el más insigne representante del petrarquismo como herencia directa de Petrarca. Lope dice, en el *Laurel de Apolo*: “Herrera, que al Petrarca desafía”, y en el ensayo *Cuestión sobre el honor debido a la poesía* (1602), al elogiarlo, habla de la “castidad de su lenguaje”.

La obra lírica de Herrera aspira a ser, evidentemente, otro *Cancionero*. Doña Leonor, inalcanzable y perfecta, es la Laura que le

acompaña y le enajena durante su itinerario poético. Salvo escasísimas excepciones, sus sonetos, canciones, elegías, son un viaje interior y doloroso, un análisis sin desmayos, un estudio minucioso y exacerbado de ese amor, con sus períodos de ilusión y de desengaño, y un tono general de desaliento. Cuando incorpora el paisaje, éste se asimila al estado de ánimo del poeta, que vaga por una naturaleza apagada y desértica, azotada por los vientos. En cuanto a la arquitectura del soneto, aprovecha las innovaciones de su modelo. El magnífico sonetista que es Herrera no desdeña el manejo de pluralidades, bimetraciones, correlaciones; articula el endecasílabo dinámicamente, o echa mano de los sintagmas no progresivos, que tan bien conciben con el análisis de sus estados amorosos⁶. Pero aquel derroche de color y forma, aquella plasticidad deslumbrante que muchas veces cuaja en expresiones estereotipadas que se repiten hasta el cansancio como fórmulas fijas, y que son características del llamado petrarquismo, generalmente están ausentes de Herrera. El esplendor exuberante de la lengua de Góngora es la etapa final de un proceso que se inicia con Petrarca, pero que no siempre le es fiel.

Lope, en *La Arcadia*, se nos muestra perfecto conocedor del petrarquismo y rinde tributo a la moda imperante: manierismo, artificiosidad esencial voluntariamente elaborada, utilización de imágenes manidas y metáforas caducas al servicio de una naturaleza concebida pictórica, pero no dinámicamente, y de un ideal de belleza femenina estereotipado. Lugares comunes, decadentismo, insinceridad, exceso de composición, escapismo. Y, sin embargo, obra de arte en muchas de sus piezas, de alta y profunda hermosura. Lope revitaliza lo gastado, infunde aliento joven a lo decrepito y muerto, flexibiliza lo desvitalizado y rígido. El soneto incluido en el libro I, que recita Olimpio ante Isbella y Menalca,

No queda más lustroso y cristalino

ha sido debida y minuciosamente analizado por Dámaso Alonso⁷, quien ha señalado y esquematizado sus juegos estilísticos, revelando su compleja arquitectura. Sabemos que este soneto está confeccionado sobre un esquema, que Lope se comporta en él como un hábil sistematizador de una materia preexistente, que nada ha sido librado a la espontaneidad. Pero su lectura, dejando de lado estas considera-

⁶ Para el estudio de estos elementos estilísticos en Petrarca, v. Dámaso Alonso: *Función estructural de las pluralidades*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, págs. 174-187. Madrid, 1955.

⁷ *Lope de Vega, símbolo del barroco*. En *Poesía española*, págs. 433-440. Madrid, 1957.

ciones, nos depara una sensación de gracia riente. Lope introduce una columna de aire fresco y saludable en la exánime suntuosidad del museo petrarquista.

No siempre alcanza el petrarquismo de Lope esta alta calidad: la Canción de Galafrón *A las lágrimas*, libro II, muy bella en algunos aspectos, nos presenta un ejemplo de lo que es el manierismo petrarquista frío y exhausto. Su artificiosidad está anunciada en las palabras que la preceden: Belisarda llora la ausencia de Anfriso: “.los ojos (que) fijos en la tierra, de cuando en cuando la cubrían de aljofarado rocío, no con pequeña admiración de las flores, que al principio de la noche imaginaban el alba”. Siguen nueve estancias de diecisiete versos y el envío. La sexta, que comienza:

Lágrimas, que mi cielo escurecisteis

es un verdadero cajón de sastre. Allí se mezclan, sin concierto, lugares comunes, contraposiciones mil veces repetidas (muerte-vida, hielo-fuego, bien-mal, pena-gloria), parejas de sinónimos (perlas y aljófara), y una buena cantidad de sustantivos gratos al petrarquismo: rocío, cristal, aljófara, perlas. El poeta intenta distribuir este material sobre un esquema diseminativo recolectivo, también convencional. Pero no logra dar sentido a la composición, y la estrofa resulta coja y falta de unidad. De todo hay en Lope. Y de repente, un verso, “oh, hermoso llanto mío”, que, aunque de contenido igualmente convencional, nos restituye a la vida, colocado allí, al final de la estrofa, entre dos líneas atiborradas de palabras frías:

Oh vida, oh muerte, bien, mal, pena, gloria,
oh hermoso llanto mío,
perlas, cristal, aljófara y rocío.

Lope, poeta didáctico y erudito

El didactismo es una vertiente del talento poético de Lope. Desde sus primeras obras se advierte la tendencia a instruir al lector, ya en cuestiones agrícolas, ya gramaticales, filosóficas, astrológicas, etc. Se ha indicado reiteradamente la incidencia de este aspecto sobre el enriquecimiento del léxico lopesco, quizá el más amplio de la literatura española.

El didactismo, tan caro al pensamiento renacentista, entronca con la doctrina de la erudición poética, cuyo máximo representante en el siglo XVI es Herrera: “. . .ninguno puede merecer la estimación de noble poeta que fuese fácil a todos, y no tuviese encubierta mucha erudición y conocimiento de cosas”, dice Herrera en su *Respuesta al Prete Jacopín*. El poeta debe ser sabio. La poesía es la ciencia de las ciencias. Lope, siguiendo esta teoría, aspira a ser “científico

poeta". Carrillo y Sotomayor, muerto en 1610, escribe su *Libro de la erudición poética*, que aparece, póstumo, en 1611. La erudición no debe ser sólo un vasto caudal de conocimientos literarios, necesarios al oficio de poeta, sino, como dice Herrera, "conocimiento de cosas". De ese conocimiento por parte del poeta ha de derivar la dificultad de los conceptos, y de ella la oscuridad. La oscuridad que preconiza Herrera es, pues, una oscuridad erudita. Jáuregui, en su *Discurso poético*, prefiere llamarla *dificultad*. Porque en cuanto a las palabras proclama Herrera la claridad como condición indispensable:

...debe ser la claridad que nace de ellas [de las palabras] luciente, suelta, libre, blanda y entera; no oscura, no áspera, no forzada ni despedazada; mas la oscuridad que procede de las cosas y de la doctrina es alabada y tenida entre los que saben en mucho, pero no debe oscurecerse más con las palabras, porque basta la dificultad de las cosas. (*Anotaciones.*)

Lope se pliega a estas ideas de Herrera: *perspicuidad* (claridad formal) y *dificultad* (oscuridad erudita), que surge del saber del poeta.

Lope no oculta su saber; por el contrario, suele simularlo. En *La Arcadia* hace gala de sus conocimientos agrícolas, aconsejando sobre los cultivos en largas enumeraciones de plantas y frutos; habla de astrología, reparte horóscopos entre los pastores. En el libro V, cuando Polinesta lleva a Anfriso y Frondoso al palacio de las letras y las artes aparecen, en figura de doncellas, la Gramática, la Lógica, la Retórica, la Aritmética, la Geometría, la Astrología y, finalmente, la Poesía, que explican en verso el objeto de la ciencia que representan y su utilidad. Y ahí leemos cosas tan poéticas como ésta:

Las letras y las partes que contiene
la oración, con la sílaba y acento,
la ortografía que a ilustrarla viene,
la etimología y barbarismo cuento.

Esta joven, la Gramática, habla finalmente del régimen del verbo, de neutros, deponentes, participios, pronombres, etc., etc. Y no digamos nada de la Aritmética, que se refiere al numerante y numerado, figura, línea, cúbico, cuadrado... Al final de *La Filomena* se complace en desplegar sus conocimientos musicales; dirigiéndose al ruiseñor le incita a continuar su canto:

Canta, fénix del bosque, canta, alado
espíritu...

y alude a los géneros cromático, diatónico y enarmónico, a puntos e intervalos, semitonos, diesis (cuartos de tono) y redobles (trinos),

semínimas y claves, revelando el conocimiento del sistema griego (o, por lo menos, de su nomenclatura), vigente entonces, y que Lope habría aprendido en las obras de los tratadistas españoles del siglo XVI

Dámaso Alonso, en el ensayo citado, dedica algunas páginas a estudiar el famoso soneto del acto I de *La dama boba* (1613), después incluido en *La Filomena* y en *La Circe*. Duardo lo recita en la tertulia literaria de la sabia Nise:

La calidad elemental resiste
mi amor...

Rudolph Schevill, en su edición de la comedia ⁸, afirma que este soneto es totalmente burlesco. Montesinos ⁹, basándose en el comentario del mismo Lope, expuesto en la *Epístola a don Francisco López de Aguilar*, y que va también incluida en *La Circe*, sostiene, evidentemente con toda razón, la seriedad del soneto y de la escena en la que va incluido, "muy típica de la manera didáctica de Lope", y agrega que este soneto "enrevesado y abstruso, pero ni culterano ni conceptista", es consecuencia de una nueva manera de Lope. Lo evidente es, sin duda, la preocupación del poeta por aclarar el sentido de este poemita, en el cual se expone la teoría amorosa de los tres fuegos (elemental, celestial y angélico), según una fuente precisa, citada por el mismo Lope en la *Epístola* que lo comenta: el *Heptaplus* de Pico della Mirandola.

De este estilo didáctico nos da Lope una preciosa muestra en la *Epístola a Fray Plácido Tosantos*, incluida en *La Circe* (1624). En ella expone, de manera concisa, clara e instructiva, la teoría del amor neoplatónico, tal como la expusieron León Hebreo en sus *Diálogos* y Castiglione en *El Cortesano*. El fragmento a que aludimos y que comienza:

Nunca el que casto de su amor se inflama

comprende 16 tercetos y sigue paso a paso la abreviada y bellísima exposición de Castiglione en el libro IV de su obra. El poeta, liberado de todo afán decorativo y plástico, sin exornos, en lengua elevada y precisa, explica el proceso amoroso, que se inicia con la contemplación de la hermosura de la cosa amada y que termina en la unión mística con Dios, pasando por la abstracción de la idea de hermosura terrena, la contemplación interior de la ideal belleza y, finalmente:

⁸ *The dramatic art of Lope de Vega, together with La dama boba*. Berkeley, 1918.

⁹ Edición de las *Poesías líricas* de Lope, I, pág. 183, nota. Madrid, Clásicos castellanos, 1951.

Con esto, ardiendo el alma en un sagrado
deseo de juntar su entendimiento
particular y propio al siempre amado,
universal, divino fundamento
de la ideal belleza soberana,
reposa en su Hacedor su pensamiento.

El alma ha llegado a Dios, su centro, en el cual reposa. Todas las cosas, materiales y espirituales, tienden a su esfera, donde encuentran el descanso. ¿Lo encontró Lope alguna vez? Este proceso amoroso, ya no explicado sino vivido, este didactismo trasmutado en honda y acendrada poesía, nos lo entrega el poeta.

Lope tiene más de sesenta años cuando publica los *Triunfos divinos* (1625), donde leemos este maravilloso soneto:

Si fuera de mi amor verdad el fuego,
él caminara a tu divina esfera;
pero es cometa que corrió ligera
con resplandor que se deshizo luego.

¡Qué deseoso de tus brazos llego
cuando el temor mis culpas considera!
Mas si mi amor en ti no persevera,
¿en qué centro mortal tendrá sosiego?

Voy a buscarte y cuanto más te encuentro
menos reparo en ti, Cordero manso,
aunque me buscas tú del alma adentro.

Pero dime, Señor: si hallar descanso
no puede el alma fuera de su centro,
y estoy fuera de ti, ¿cómo descanso?

El poeta nos muestra la imperfecta y mutilada escala amorosa por la que asciende su alma. ¿Por qué no persevera en su amor divino? ¿Por qué su espíritu se resiste a la entrega total y definitiva que le aseguraría el sosiego? En muchas composiciones nos ha presentado Lope sus crisis de conciencia, su lucha interior denodada e infructuosa, su ansia de vuelo y su contricción sincera. Pero en el soneto citado, más que en ninguna otra, el poeta nos revela la diferencia que va de lo sabido a lo vivido, y el desasosiego de su alma versátil y pecadora. Nueve años más tarde, en 1634, en las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, ha de confesar:

ni es centro el cuerpo del amor heroico,
aunque no soy platónico ni estoico.

Es, sencillamente, viejo. Los años han podido más que toda filosofía. Lope tiene 72 años.

Lope, poeta culterano

He aquí a Lope en lucha abierta contra el culteranismo¹⁰. Ya en 1604, en la *Espístola al contador Gaspar de Barrionuevo*, incluida en las *Rimas*, hay un primer ataque burlesco a los escritores de su tiempo, que clasifica cuidadosamente, entre los cuales distingue a los “que por lo hinchado se desvelan”.

Éstos veréis que pintan una guerra
llena de escolopendrios y de grifos,
llamando a Escila latitante perra.

En unos cuantos tercetos reúne Lope una buena cantidad de sustantivos y adjetivos con los que pretende caracterizar el lenguaje de los cultos. A este ataque temprano, en el que le han precedido otros autores, han de seguir otros, que se intensifican después de 1620. En *El desdén vengado* (1617), en la *Relación de las fiestas de la canonización de San Isidro* (1622), en la *Epístola al doctor Gregorio de Angulo*, incluida en *La Filomena* (1621), en la *Epístola a don Francisco de Herrera Maldonado*, incluida en *La Circe* (1624), en el *Laurel de Apolo* (1630), en *La Dorotea* (1632), en las *Rimas del Licenciado Burguillos* (1634)...

Por lo general, la crítica de Lope va dirigida contra la latinización de la lengua y el uso de voces nuevas que convierten la poesía en un verdadero jeroglífico. A veces ridiculiza el uso del hipérbaton: “Que esté en Xetafe el concepto / y en Vizcaya las palabras”, o la oscuridad de estos “poetas esfinges”. En su *Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía* (1617), anota:

Todo el fundamento de este edificio es el trasponer, y lo que le hace más duro es el apartar tanto los adjuntos de los sustantivos, donde es imposible el paréntesis, que lo que en todos causa dificultad la sentencia, aquí la lengua.

Con lo cual Lope demuestra palmariamente su adscripción a las ideas de Herrera con respecto a la oscuridad, expuestas en sus *Anotaciones*, y que ya hemos citado. Es la poesía de Herrera, “que nunca se aparta de mis ojos”, la que Lope propone como modelo:

Esta es elegancia, ésta es blandura y hermosura digna de imitar y de admirar.

¹⁰ Véase el estudio de Miguel Romera Navarro *Lope y su defensa de la pureza de la lengua y estilo poético*. En *Revue Hispanique*, t. LXXVII, nº 171, págs. 287-320; t. LXXVII, nº 172, págs. 321-381, octubre-diciembre 1929.

Lope, que hasta ese momento ha sufrido con paciencia los ataques de Góngora y los suyos, se justifica:

...porque realmente ...más se aplica este corto ingenio mío a la alabanza que a la reprensión...

Pero el "cisne andaluz", el "claro cisne del Betis" se transformará bien pronto en la "calavera cisne", en el "cadáver vivo". Lope se decide a una lucha sin cuartel contra los "culteros" y contra el mismo Góngora.

Fundamentalmente critica Lope el léxico, la trasposición y la oscuridad originada por el juego formal. Pocas veces se ha referido a otros aspectos, aunque en el Combate octavo de la *Relación de las fiestas con motivo de la canonización de San Isidro* utiliza con fines satíricos algunas fórmulas sintácticas y estilísticas gongorinas, ya estereotipadas: A si no B, A ya que no B, no A sí B, etcétera ¹¹.

No flores, sí diamantes,
no margaritas quantas Alva inunda,
mas rayos coruscantes...
.....
Estas riberas quales
no juncos, sí candor con nieve halaga,
no rosas, sí corales...

En cuanto a que Lope haya comprendido el profundo valor estético que la imagen y en especial la metáfora tienen en el arte gongorino, es prueba elocuente el afán de innovación que, en este sentido, advertimos en sus poemas posteriores a 1620. Es la exacerbación metafórica de los culteranos lo que Lope critica. En la Introducción a la *Justa poética en honor de San Isidro, con motivo de su beatificación* (1620), al elogiar la lengua de Herrera señala especialmente que "su cultura no fue con metáforas ni tantas transposiciones", e ilustra este concepto con el soneto *Rojo sol que con hacha luminosa*, en verdad uno de los más hermosos del poeta sevillano.

Un estudio minucioso de la lengua y los modos expresivos de Lope en sus obras líricas posteriores a 1620 nos llevaría a determinar en qué medida aprovechó lo mismo que criticaba. No es necesario remontarse a estos versos de su *Égloga Amarilis* (1633)

¿Quién como labra la ciudad de cera
y del muro de corcho sale al prado
de aljófara y de flores matizado,
la dulce primavera
al ronco son de las volantes cajas,
blando susurro de sus trompas bajas?

¹¹ Para el estudio de estas fórmulas estilísticas, v. Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, págs. 134-156. Madrid, 1950.

para comprender que existe en Lope una búsqueda de nuevos caminos. Dámaso Alonso ha señalado¹² que mucho antes de esta fecha su tensión lírica aumenta, hay un “aumento de temperatura poética”, aunque esto se manifieste esporádicamente. También Menéndez Pidal, en el artículo citado, anota: “Esas imitaciones dispersas no constituyen estilo; son la golondrina sola que no hace verano”. “Lope nunca es —como alguien dice— culterano; siente sólo algunas tentaciones gongorinas de cuando en cuando”. Pero lo cierto es que la lectura de *La Circe* (1624), por ejemplo, nos sumerge en una atmósfera poética diferente de la que respiramos en *La Arcadia* o en *El Isidro*. Sentimos que el poeta, artificioso o no, vigila la expresión, condiciona los impulsos, frena las intuiciones. Que esto condiga con su impulso creador, que se conjugue armoniosamente con él, es otro problema. Lope es un gran poeta narrativo, y la tensión poética se afloja cuando relata, por ejemplo, las peripecias de Ulises; entonces su llaneza habitual vuelve por sus fueros; pero cuando describe es evidente la voluntad de estilo, la búsqueda de una fórmula intermedia entre los desbordes barrocos del gongorismo y la naturalidad expresiva, fórmula cuyo resultado sería el logro de una forma natural enriquecida por las conquistas del manierismo culterano.

Como primer elemento asimilable, el léxico, el latinismo, el adjetivo de preferencia esdrújulo: cabellos undívagos, espada belígera, ignífero tridente, mar undísono, estatura prócera, golpe venenífero, ínclito Mecenas, resplandor febeo, negro horro caliginoso, noche tímida intempesta... Y algunas metáforas audaces: las manos de Circe son “áspides de nieve”, y las velas de la embarcación “las alas de los árboles volantes”. El buen gusto lopesco sufre, en estos buceos, algunas sacudidas: en *La Filomena*, por ejemplo, llama al Tajo “pretina de cristal [que] ciñe a Toledo”.

En esta búsqueda de una fórmula que conjugue dos estilos, Lope no desdeña jugar con el hipérbaton, y, como consecuencia, la oscuridad, que no siempre proviene de la dificultad de los conceptos, señorea la estrofa:

Tú, que pudiste dar con imperiosa
voz, que tembló sin resistencia alguna
el sol en su corona luminosa,
y en su argentado cóncavo la luna,
naturaleza no, mas prodigiosa
forma a la humana, que corrió fortuna
en el Tirreno mar, con nueva forma
en platónico cisne me transforma.

Pero a veces sentimos que ha acertado, que por un momento ha logrado el equilibrio maravilloso que nos brinda una octava perfecta:

¹² *Lope de Vega, símbolo del barroco*, págs. 440-455.

Dimos velas al viento sonoro,
hinchada pompa de las lonas pardas;
las flámulas pintadas el undoso
piélago peinan libres y gallardas;
las naves, con el céfiro amoroso,
juzgan las alas de los remos tardas,
y como cisnes la nevada pluma
desatando cristal, cortan espuma.

Octava en la que no faltan, por cierto, los latinismos, ni los esdrújulos, ni el hipérbaton, ni las metáforas, ni las ricas imágenes sensoriales, ni la hipérbole, ni el ablativo oracional, ni ese último endecasílabo, tan rico y compendioso, característico de la octava gongorina.

Menos que nunca elude Lope en esta época el manejo de los lugares comunes, los temas mitológicos, la ostentación erudita de su conocimiento del mundo grecolatino. Ejemplo claro de esto es su soneto

De la abrasada eclíptica que ignora...

incluido también en *La Circe*, en el que campean los cultismos (eclíptica, intrépido), la alusión al mito griego (el de Faetón), las contraposiciones, las hipérboles, el hipérbaton, etc. Este impulso evidentemente culterano flaquea pronto: a la pompa barroca de los cuartetos sigue, en los tercetos, un aflojamiento de tensión, que lleva finalmente al autor a explicarnos la clave de su poemita.

¿Podemos afirmar que Lope sea, en alguna época de su vida, esporádicamente, un poeta influido por la moda culterana, como anota Menéndez Pidal? ¿Podemos creer en un Lope gongorizado, “que se incluye él mismo en el tropel de los imitadores de que había hecho burla”, como dice Vossler y sostiene Dámaso Alonso? ¿O nos inclinamos a aceptar la sinceridad de un Lope ansioso de encontrar una nueva manera expresiva, en la que se fundan armoniosamente los valores positivos de todas las tendencias poéticas?

Lope, poeta de la naturalidad

Desde temprano proclama Lope las excelencias del arte natural. Antes de 1603, en *El genovés liberal*, dice:

El hacer versos y amar
naturalmente ha de ser.

A partir de la reyerta entre culteranos y anticulteranos, la naturalidad es la bandera de combate de Lope y los suyos. “La vega es llana e intrincado el soto”, dice él mismo en un soneto dirigido al poeta culterano Soto de Rojas, incluido en las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*. Góngora, jugando también con el nombre del poeta,

satiriza: "Con razón vega, por lo siempre llana". Cuando se desata la guerra literaria, Lope, heraldo de la reacción anticulterana, se convierte casi en un símbolo. "No sea Lope latino / mas fecundo escritor, dulce, divino", dice Quevedo.

Lope acepta esta posición, y el problema de la naturalidad de la lengua (no siempre llevado por él a la práctica) se convierte en una preocupación didáctica. En la *Respuesta a un papel* anota: "Creo que muchas veces la falta del natural es causa de valerse de tan estupendas máquinas el arte". Líneas antes ha escrito: "...que no esté tan enervada la dulzura que carezca de ornamento, ni él tan frío que no tenga la dulzura que le compete". Es decir, que la naturalidad no descarta el ornamento, pero éste no debe asfixiarla. También en la *Égloga a Claudio* (1631), dada a la estampa en *La Vega del Parnaso* (1637), escribe:

Un campo a quien cultura y arte faltan
bárbaras flores sin labor matizan.

.....
y así con sus preceptos y rigores
cultiva el arte naturales flores.

Esta naturalidad, cultivada por el arte, es el ideal literario de Lope, a despecho de su petrarquismo almibarado y de sus búsquedas culteranas. Lengua natural, tal como la proclama el siglo XVI, y poesía concebida en el espíritu de esa lengua, y sometida a sus leyes. Un arte que imite lo natural, un arte fuertemente entroncado con la vida, en el que los ornamentos, necesarios, no se conviertan en su fin esencial.

Yo la lengua defiendo, que en la mía
pretendo que el poeta se levante,
no que escriba poemas de ataujía.

Con la sentencia quiero que me espante,
de dulce verso y locución vestida,
que no con la tiniebla extravagante.

(*Epístola a Francisco de Herrera
Maldonado, en La Circe*).

En la *Respuesta a un papel*:

Los tropos y figuras se hicieron para hermosura de la oración...
Pues hacer toda la composición figuras es tan vicioso e indigno como
si una mujer que se afeita, habiéndose de poner la color en las mejillas,
lugar tan propio, se la pusiese en la nariz, en la frente y en las orejas...

Las voces sonoras nadie las ha negado, ni las bellezas, como arriba
digo, que esmaltan la oración, propio efecto de ella; pues si el esmalte
cubriese todo el oro, no sería gracia de la joya, antes fealdad notable.

El estilo natural de Lope, admite, claro está, todos los exornos, pero no su acumulación. En *La Circe* lo define en forma terminante: “no tan grave que canse a los que no saben, ni tan desprovisto de artificio... que lo desprecien los que entienden”.

Es en este estilo natural en el que se dan las más altas expresiones líricas de Lope; en él ha vertido sus más íntimos sentimientos; con él se ha revestido su alma purificada por el dolor. Sirva de ejemplo la desgarradora *Elegía a la muerte de Carlos Félix* (1612). De ella transcribimos unos versos:

...pues a los aires claros
del alba hermosa, apenas
saliste, Carlos mío,
bañado de rocío,
cuando, marchitas las doradas venas,
el blanco lirio convertido en hielo
cayó en la tierra, aunque traspuesto al cielo.

No coarta el vuelo lírico ni la expresión de la desgarradora verdad el hecho de que Carlos esté presentado como un pimpollo al amanecer, como un blanco lirio de venas marchitas. Desde la raíz de la metáfora, no nueva, sube el dolor profundo, el grito ahogado por la resignación, que nos sacude y nos arrastra, que nos conmueve y emociona.

Lope petrarquista, Lope culterano, Lope imitador de la poesía cancioneril, Lope poeta popular, Lope poeta erudito y didáctico, Lope poeta de la naturalidad... Montesinos opina: “Hubo en él un clásico y un romántico y un parnasiano y un simbolista”.

¿Cómo resumir tantos adjetivos, tantas posiciones literarias? Por encima de todas ellas se yergue la figura de uno de los más grandes líricos de España: Lope poeta, simplemente.

CELINA S. DE CORTAZAR

SEGUNDA PARTE

Lope y el teatro

CONCEPCIONES DRAMÁTICAS EUROPEAS INMEDIATAS A LOPE DE VEGA

Contextos lopescos

Decir Lope en el ámbito de las letras hispanas es aludir, forzosamente, a fray Félix Lope de Vega Carpio, “monstruo de la naturaleza”, “fénix de los ingenios”. Decir Lope es mentar el genio plasador, sino creador, del teatro nacional hispano. Decir Lope es concitar un contorno cultural donde los términos Renacimiento, Edad de Oro de la literatura ibérica, Barroco, ponen marco deslumbrante. Pero decir Lope, sin embargo, no es nombrar una isla o un fruto brotado *ex-nihilo*. Lope supone contextos, coordenadas referenciales; sin contar con ellas resulta difícil compenetrarse del significado de los aportes lopescos, sobre todo en el género dramático. Por otra parte, dichas coordenadas tienen vigencia, al mismo tiempo, no sólo para España, sino también para el resto de Occidente: Lope no es término absoluto en materia teatral y requiere relativa ubicación entre las expresiones de arte dramático no españolas que le son contemporáneas. Sin tales encuadres y contextos, que en lo temporal amojonan un proceso generalizado y en lo cultural advierten modos de desarrollo, no se vislumbrará cómo a través de los siglos XVI y XVII, afines u opuestos, coetáneos o sucesivos, crecen y culminan tres ciclos dramáticos diversos, definiendo en Europa, entre otras, tres dramaturgias nacionales.

Este ensayo, en apretada síntesis, se propone intentar una visión conjunta de las concepciones dramáticas contemporáneas o inmediatas a Lope de Vega y apuntar los distintos modos de desarrollo y bases estéticas que perfilan las características de los ciclos dramáticos y responden a la definición de los teatros inglés, francés y español a través de los órdenes estético-culturales del Renacimiento y el Barroco.

Renacimiento y Barroco

En primer lugar, el uso de estos términos, cuyas acepciones variadas delimitan contenidos y órdenes diversos según los casos, reclama una puntualización de la latitud que aquí se les asigna.

Aunque a primera vista parezcan frutos semejantes de un mismo árbol, Renacimiento y Barroco responden a estructuras íntimas fundamentalmente distintas. La denominación de Renacimiento adjudicada al siglo xvi —con validez paneuropea, para algunos, y cuestionada para lo español, por otros— responde a un retorno a lo clásico, particularmente a una recuperación de lo griego. Pero a este proceso concurren numerosos factores que no constituyen sólo nuevo interés por lo clásico, sino por muchos otros órdenes materiales y espirituales; y se estremezclan de tal modo, que sería fácil hallar tantas definiciones de Renacimiento como autores han estudiado dicho momento.

Para soslayar este inconveniente, pero al propio tiempo dar razón de dichos factores, quizá convenga enunciar escuetamente algunos. Recuérdese, por ejemplo, cómo después de los altibajos medievales, al llegar el siglo xv, se registran notorios cambios culturales, que deben considerarse incidentes en el advenimiento renacentista: 1) el eclipse del régimen feudal; 2) la ascensión social de la burguesía; 3) la extensión del régimen de propiedad, a seres antes excluidos de él; 4) la afirmación de las monarquías absolutas; 5) el cambio de las estructuras económicas; 6) el éxodo de los sabios bizantinos que llevan códices de autores griegos antiguos para salvarlos de la invasión otomana; 7) el mayor acento moral que matiza los sentimientos religiosos; 8) el proceso del Humanismo; 9) el ensanche de la geografía conocida con la incorporación del Nuevo Mundo; 10) la imprenta y otros inventos; 11) el ansia de libertad espiritual que yergue al hombre y le infunde confianza en sí y en sus semejantes, etc. Todos éstos y muchos otros que quedan en el tintero, son hechos que desde el siglo xv se advierten precursores del Renacimiento; de esa radiación, brillante y optimista, que en el siglo xvi se proyecta desde Italia a toda Europa.

Muy otra cosa es el Barroco. Casi podría decirse que Renacimiento y Barroco están en idéntica relación que mediodía y crepúsculo, pues ya en las últimas décadas del siglo xvi se descubren síntomas de una transformación que avanza lenta y constante. Y el observar aisladamente uno u otro de tales síntomas ha determinado que también para el Barroco, como en el caso del Renacimiento, se hayan formulado tantas definiciones como estudiosos intentaran caracterizarlo. Repitiendo el criterio anterior, aquí también es más práctico el escueto enunciado de algunos de aquellos síntomas antecedentes del Barroco. Recuérdese al respecto: 1) cómo la euforia vital, las ansias

de vivir características del Renacimiento, declinan visiblemente; 2) cómo el cisma religioso separa a los hombres en mundos antagónicos; 3) cómo la confianza en el hombre y en lo humano —otro de los signos fundamentales renacentistas— se va perdiendo: monarcas ineptos entregan el poder a favoritos indignos; al pueblo lo expolían con tributos; se intenta marcar de nuevo, acentuadamente, diferencias de clase, lo cual, en el arte, se refleja a través de la creación de herméticas expresiones minoritarias para iniciados; 4) cómo la atenuación de la euforia vital lleva —por lo menos dentro de la órbita afectada por la contrarreforma— a una nueva familiaridad con la idea machacona de la muerte tal como en la Edad Media, a un desechar vanaglorias y a la búsqueda de soledad.

Eludida la definición de Renacimiento y Barroco, quedan, en cambio, anotados algunos rasgos configuradores de las respectivas concepciones del mundo y de la vida. De acuerdo con ellos —y en razón de que el arte dramático es el más directo espejo de lo humano— es lógico pensar que el teatro se informe a su costa y acuñe concepciones correlativas. A éstas me remito.

Tres ciclos

Es de advertir, previamente, que la afirmación del teatro con el sentido moderno de su contenido y significación, se registra en Europa, con caracteres netos, luego de 1550. Y en lo que va desde 1550 a fines del siglo XVII —es decir, del segundo Renacimiento al Barroco— brillan sucesivos, con luces propias, tres ciclos dramáticos: el inglés, el español y el francés.

Los dos primeros, español e inglés, quedan definidos al borde del año clave de 1600; les alcanzan los tonos del Renacimiento, ambos brindan contenido nacional-popular, apoyo a la Corona, a la Ley; desbordan tumultuosos lo humano, no desdeñan ir al encuentro del pueblo. El francés, en cambio, culmina decididamente en la plenitud del Barroco y aparece aristócrata, inaccesible al vulgo por el gasto de cultura clásica que exige, apto para minorías.

Estas diferencias, que en líneas generales se advierten entre las dramaturgias española e inglesa por un lado, y la francesa de otro, proceden tanto del medio y momento en que cada una de ellas crece y florece, como de las diversas líneas de evolución seguidas desde los respectivos orígenes.

No debe olvidarse que en Occidente el teatro ha nacido dos veces y ambas en la órbita de lo religioso: la primera, en Grecia, en los ritos del culto dionisiaco, donde se prefiguran tragedia y comedia. Estas especies, a lo largo de su evolución hallan, en el siglo V (A. C.), la meditación aristotélica sobre sus esencias, recogida por la posteri-

dad en la tan aprovechada *Poética*. Las estructuras dramáticas griegas pasan a Roma, donde otro teorizador, Horacio, en la *Epístola a los Pisones*, acentúa los consejos aristotélicos acercándolos a un límite preceptístico. Pero, con la caída del Imperio Romano, esta trayectoria del teatro se interrumpe. El segundo nacimiento ocurre en la Edad Media, nuevamente en relación con lo religioso: en la Iglesia cristiana se dramatizan elementos litúrgicos, al pie de los altares, primero; luego, en los atrios. Durante determinadas épocas del año —Navidad, Pascua, por ejemplo— se recuerdan animadamente momentos de la vida de Cristo: misterios, moralidades, autos, marcan una trayectoria de paulatina separación de lo estrictamente litúrgico, la derivación hacia el espectáculo teatral propiamente dicho. Y las farsas, los desahogos populares y colectivos —generalmente próximos en los calendarios a las recordaciones dolorosas del cristianismo— facilitan el paso hacia la profanización del hecho teatral.

Desde el siglo xv predomina el teatro profano y acentúa en cada región de Europa diferencias lugareñas. Al concretarse el fenómeno cultural del Humanismo, la progresiva recuperación del mundo clásico delineará, al comenzar el Renacimiento, dos definidas corrientes de expresividad dramática: la que se afirma en tales notas lugareñas, perfilada como nacional, popular y cristiana, que nutrirá las concepciones teatrales de Inglaterra y España en los momentos de plenitud; y la que siguiendo presiones humanísticas y clásicas llegadas desde Italia, procurará restaurar la tragedia y comedia grecolatinas y dar aplicación a los consejos de Aristóteles y Horacio hasta llegar a imponer la Preceptiva dramática. Afín con ciertas modalidades del genio francés, esta corriente es la que culminará en el clasicismo de la corte de Luis XIV y que, en el siglo siguiente, se expandirá forzosamente en todo Occidente con la rigidez del seudoclasicismo racionalista y la legislación emanada de *L'art poétique* de Nicolás Boileau.

Así anunciadas, permítaseme ahora recorrer panorámicamente cada una de estas tres dramaturgias: inglesa, francesa y española, a través del Renacimiento y del Barroco, no para historiarlas en autores y obras, sino para indagar cuál es la concepción dramática que cada una acuña y para advertir cuál es la relativa ubicación de Lope de Vega en el contexto de las principales dramaturgias europeas de su época.

Teatro inglés

En Inglaterra, el teatro que durante la Edad Media había prosperado en las ciudades de provincia y aldeas, expresión de un florecimiento de municipios libres, en el siglo xvi, por gravitación de la reina Isabel, se concentrará en Londres con la modalidad reconocida como teatro isabelino.

Median en este cambio razones éticas, religiosas, sociales, económicas y estéticas. El arte teatral había sufrido la oposición puritana, pero el teatro se mofaba de ella. Cuando se produce la Reforma, junto con la crisis religiosa se observa en la isla una transformación social: se reparten los bienes eclesiásticos secuestrados, se redistribuyen las tierras pertenecientes a las congregaciones. Significa esto que el dinero afluye, que las oportunidades de diversión son más buscadas, que el teatro es la más inmediata, directa y general. De hecho ocurre que los escritores teatrales no dan abasto para cubrir la demanda de producciones, que se repiten los argumentos, que no hay preocupación acerca de la originalidad de las obras ni por asegurarse la propiedad y paternidad de los temas. Es difícil individualizar quién es autor de tal o cual pieza, pero relativamente fácil rastrear cómo autores posteriores, incluso Shakespeare, usufructúan estos bienes mostrencos.

Cuando en 1558 sube al trono Isabel Tudor, su apoyo al protestantismo frente a lo católico también se traduce en fomento para el teatro, las artes, el Humanismo. Y las referencias concretas a autores aparecen cuando desde la Universidad de Eaton, un grupo de jóvenes poetas humanistas inicia un movimiento de perfección artística por vía de los cánones clásicos. Los nombres de John Lily, Thomas Kid, Cristóbal Marlowe constituyen las avanzadas preshakespeareanas. Y a través de ellos se traza la parábola ascendente de la concepción dramática inglesa.

Lily, padre del barroquismo inglés, adapta los conceptos aristotélicos y horacianos. Kyd, autor de la *Tragedia española*, anticipa rasgos que reaparecerán en Shakespeare; por ejemplo, la famosa escena de los comediantes, de *Hamlet*. Marlowe se inspira en leyendas populares y en la historia de la Corona inglesa; sus temas coincidirán más de una vez con los de Shakespeare, y a través de obras como *Doctor Fausto*, *Tamerlan*, *El judío maltés*, *Eduardo II*, marca la transición de la temática grecolatina y humanista a lo nacional y popular.

Tales antecedentes, además de las razones de oficio y criterio de época, explican por qué Shakespeare —el autor teatral Shakespeare, si es que ha existido este ser que hoy parece casi mitológico— tuviera tan poca preocupación por la originalidad temática de sus obras.

Lo peculiar del teatro inglés al pasar por las manos de Shakespeare reside en la vigorización de asuntos y temas conocidos, en la aplicación de una técnica propia. El arte dramático de Shakespeare resume el teatro isabelino, que temporalmente encabalga Renacimiento y Barroco. Sus rasgos salientes pueden consignarse en este trazo básico: ajuste de los asuntos al interés de cada momento. Así, cuando está de moda el patetismo impuesto por Marlowe, escribe *Ricardo III*; cuando se exacerba el patriotismo popular por la destrucción de la Armada Invencible, produce la serie inspirada en la historia

inglesa: *Enrique IV*, *El Rey Juan*, *Enrique V*; cuando el público se decide por lo mitológico sentimental, como colazo del Barroco, ofrece *Como gustéis*, *Noche de reyes*; cuando se desencadena el movimiento antisemita a raíz del proceso al médico judío Rodrigo López, nace *El mercader de Venecia*; cuando el Barroco entra en el siglo XVII con su espíritu de desencanto, notas de insatisfacción, advertencias sobre las vanaglorias mundanas y lo efímero y mortal de todo lo terreno, escribe *Romeo y Julieta* y *Hamlet*. En esta última obra, el monólogo famoso, la escena del cementerio con las reflexiones sobre el cráneo de Yorik, etc., guardan la quintaesencia de ese espíritu barroco que presenta tantas concomitancias, en cuanto tumulto, desborde y sobrecargas, con el barroco español, con el barroco de un Quevedo, por ejemplo. Alguna vez habría que ensayar un inventario sobre los numerosos puntos de contacto —desde la sonetística hasta los trasfondos humanos, sociales y políticos—, que se descubren en las obras de ambos genios.

En resumen, el teatro inglés del momento de plenitud, en las primeras décadas del siglo XVII, es popular, apunta a los intereses nacionales inmediatos. Los autores tratan de crear un mundo de ficción consonante con los gustos, intereses y apetencias de los espectadores. Tiende al desborde de sentimientos y pasiones. No se ajusta a reglas ni a unidades dramáticas.

Cuando Shakespeare muere, en 1616, comienza la desintegración del teatro inglés. El puritanismo copa la conducción política. Al triunfar la sedición de Oliverio Cronwell, el Parlamento dicta una Ley —el 11 de febrero de 1647— según la cual “todos los actores eran unos bribones que merecían ser castigados; los escenarios, lo mismo que las galerías, asientos y palcos debían ser destruidos; los actores inculpados serían azotados públicamente y los espectadores pagarían una multa de cinco chelines”.

Esto significó a la escena inglesa dieciocho años de silencio. Con la caída de Cronwell, los emigrados que regresan de Francia vienen deslumbrados por el clasicismo versallesco. Al imitarlo, la fuerte personalidad del teatro inglés, exhibida entre 1550 y 1620 aproximadamente, se desvanece.

Teatro francés

¿Qué vieron allende el Canal los emigrados ingleses? ¿Qué pasaba en esa Francia, donde un *quidam* osará decir del difunto pero viviente Lope de Vega, sin nombrarlo, que “del otro lado de los Pirineos, un autor bárbaro se permite presentar en el primer acto un niño que es un barbón en el segundo”, repitiendo, por lo demás, palabras cervantinas? He aquí algunas referencias sinópticas al respecto.

Para poder penetrar rápidamente en las claves de la concepción dramática predominante en Francia durante el período 1600-1700, lo más práctico es escoger algunos nombres y términos al azar. Por ejemplo: Descartes, racionalismo, Luis XIV, jansenismo, Versalles, Boileau, Richelieu, preciosismo, etc.

Durante el reinado de Luis XIII, el Cardenal Richelieu fomentó un orden cultural tendiente al usufructo de los placeres del arte y la cultura para nobles y poderosos. Su asistencia a las tertulias del hotel Rambouillet afirmó el preciosismo, núcleo del barroco francés, y dio origen a la Academia de la Lengua.

Preciosismo y academicismo constituyen puntales para sostener el sentido clásico del arte, que en el caso francés se nutre, además, de racionalismo: Descartes y la duda metódica, carriles del espíritu de claridad y orden al que aspirarán los artistas.

En 1636, imitando al español Guillén de Castro, Corneille triunfa con *El Cid*. Triunfo cuestionado por presuntas transgresiones a las reglas, cuyo prestigio procede de la imposición clásica. Y se entabla largo pleito de cánones y preceptos, de antiguos y modernos frente a moderados e innovadores; pleito que hacia 1674 mineralizará en *L'art poétique* de Boileau los criterios pseudoclásicos.

Esos cánones, de ascendencia aristotélica y horaciana, para el teatro más pretencioso, son: a) separación rigurosa de lo trágico y lo cómico; b) cumplimiento de las unidades dramáticas: acción, lugar, tiempo, interés; c) estudio detenido de un carácter; d) argumentos de procedencia grecolatina; e) personajes de elevada categoría y con "decoro"; f) versos de arte mayor para la tragedia; g) ni más ni menos de cinco actos.

Los vestigios de esta tendencia se rastrean en el Renacimiento italiano; por ejemplo, en la *Fábula de Orfeo*, de Poliziano; en *Sofo-nisba*, de Trisino. Ya en Francia aparecen anticipos en el siglo XVI con Jodelle; pero la definición clasicista llegará en el XVII (con un teatro cortesano donde los nombres de Corneille y Racine señalan etapas culminantes).

No se piense que este desarrollo corresponde sólo a la tragedia. También se verifica para la comedia. En tiempos de Luis XIV, Francia concreta una comedia clásica la cual, si bien pareciera reclamar mayor libertad de construcción, sin embargo no deja de sentirse frenada por una intención moralizadora.

Es interesante anotar que también esta modalidad de la comedia clásica había renacido en Italia en ensayos de Ariosto como *El nigromante* y *El arcón*, en el tan logrado acierto de *La mandrágora maquiavélica*; pero el de Italia fue renacer pasajero, pues la especie volvió a decaer rápidamente para reflorar más tarde en Francia,

como la tragedia, y volver inevitable la mención del nombre de Molière, su gran cultor.

Molière crea un teatro cómico que deleita a la Corte cuando en él aparece ridiculizada la burguesía o cuando, con aire de ballet, borda pantomimas sutiles. Y es del caso preguntar: ¿fuera de la Corte no hubo teatro para el pueblo?

La respuesta es inmediata: sí, lo hubo, y el pueblo se divertía... con los cómicos italianos de la "comedia del arte". Ésta había traspuesto las fronteras nativas, expandiéndose por toda Europa. A Francia llegó en 1570 y su éxito despertó celos en los juglares franceses. Pero pronto empezaron a imitar a los italianos y aun los tipos fijos e inconfundibles se afrancesan: Pedrolino resultará Pierrot; Arlechino, Arlequín; Pulcinella, Polichinelle, etc. No será éste, con todo, el teatro definidor de la modalidad francesa del Barroco. Cuando es menester referirse a ella, debe pensarse en el teatro clasicista, en las tragedias y comedias cortesanas, en las reglas, en Aristóteles y Horacio.

Teatro español

He aquí, ahora, también en rápida revista, la suerte española del teatro. Entre 1550 y 1650 España cubre la parábola de la Edad de Oro en el arte literario y define su dramaturgia, que alcanza decidida plenitud.

La grandeza del teatro español de la Edad de Oro deriva de los fundamentos de su concepción dramática y de los modos de vida que refleja, a saber: 1) contacto con el pueblo; 2) realismo temático; 3) proyección de asuntos y temas que impostan en el arte las contradicciones de la vida cotidiana del español de la contrarreforma, en quien se conjugan, por ejemplo, mezcla de ascetismo y licencia, de caballeridad y truhanería, de exaltación al rey y rebeldía de voluntad popular, de conflictos entre foraneidades clásicas y formas nacionales.

Estas características aparecen desde que el teatro en España se asienta en lo profano. Ya en Juan del Encina se da —en la *Égloga de Carnaval* y *Auto del Repelón*— presencia popular desacorde con lo clásico que ensayará al regreso de Italia. Bartolomé Torres Naharro formula en el prólogo de la *Propalladia* una teoría del teatro clásico, mas Lope de Rueda con los "pasos" abre el curso de lo nacional, de lo rústico, de lo lugareño.

Este curso popular en la España de la Edad de Oro significa teatro de coincidencia de toda la sociedad, no del pueblo sólo, del pueblo ajeno a la Corte, a la nobleza (como en sentido contrario lo será luego el de Francia: nobleza y Corte solamente). Coincidencia de toda la sociedad —nobles y plebeyos, cortesanos y villanos— "apueblada" sin diferencias en el mundo de la ficción.

Esto ocurre porque los creadores en esta dramaturgia hablan un lenguaje que todos entienden, afectan sentimientos e intereses que a todos conciernen por igual. Y no lanzan desde la escena a nobles contra burgueses y aldeanos, sino, por el contrario, aun en los enfrentamientos inevitables que despliegan las fábulas, procuran sentar el reconocimiento de la idéntica sustancia humana común a la especie. Prueba palpable de ello se recoge, por ejemplo, en el tratamiento del tema del honor en la escena hispana, tema clave para entender teatro y sociedad españoles de la época lopesca.

El teatro documenta cómo el criterio feudal del honor, que relacionaba este atributo sólo con una clase social privilegiada: la nobleza, ha variado con el Humanismo y el Renacimiento. Y expresa vivamente cómo villanos y burgueses también tienen honor que cuidar; porque el honor no es privativo de una clase social, sino de la criatura humana, determinación de su conciencia. *Peribáñez y Fuenteovejuna*, testimonios inmortales de Lope de Vega, explican el porqué de la popularidad y grandeza de una concepción dramática que se nutre en tal fuente.

El tema del honor tratado escénicamente es también clave para verificar cuántos cambios espirituales, sociales, políticos y estéticos aporta el Barroco en España. Cuando, por ejemplo, se recorre *El alcalde de Zalamea* desde la versión lopesca a la calderoniana, se advierte en ésta qué transformación, qué desencanto acerca de lo humano, significa el hecho de que Pedro Crespo identifique el honor con la opinión, con la fama, casi con el “qué dirán”, derivando hacia un conflicto externo lo que es problema de la esencia de lo humano, problema de la conciencia.

En otro orden de cosas, las creaciones dramáticas registran cómo en la España del Renacimiento y del Barroco está firmemente arraigado el sentimiento monárquico. Todo el teatro español exalta al rey, que es justicia última y justa, fuente de magnanimidad.

Finalmente cabe consignar que esta concepción dramática española, popular, católica, monárquica y nacional, ha condensado su teoría del teatro en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope. Allí se postula libertad creadora para el artista; entiéndase bien: libertad en relación con la preceptística clasicista, pues sería prematuro generalizar el alcance de dicha actitud. Se consiente la mezcla de elementos: lo trágico y lo cómico, nobleza y villanía; ello explica el esquema cruzado de sus estructuras: dama-galán (nobles), doncella-criado (pueblo); que el rey alterne con el gracioso, que ponga sus miradas en tierna pastora. Desde luego, ninguna preocupación admite acerca de las unidades de tiempo y lugar ni se cuida de evitar la multiplicación de episodios secundarios complicadores de la trama, del desborde de pasiones y sentimientos.

Lope de Vega, tanto como teorizador, es el prolífico afirmador de esta concepción dramática, en la cual, como lo expresa un personaje de *El castigo sin venganza*:

...es la comedia un espejo
en que el necio, el sabio, el viejo,
el mozo, el fuerte, el gallardo,
el rey, el gobernador,
la doncella, la casada,
siendo al ejemplo escuchada
de la vida y del honor,
retrata nuestras costumbres,
o livianas o severas,
mezclando burlas y veras,
donaires y pesadumbres.

Y tanto en Lope como en toda la dramaturgia española de cuño lo-pesco, *comedia* es término de latitud infinita, término antonomástico por excelencia.

En síntesis: las concepciones dramáticas del Renacimiento y del Barroco sientan oposición entre teatro clásico y teatro no clásico. El primero, culto, para privilegiada órbita de gustadores, paga tributo a lo grecolatino; el segundo, popular, afín con sentimientos e intereses comunes, define los patrimonios dramáticos nacionales. Tomando las expresiones salientes en la Europa de los siglos XVI y XVII, el ejemplo definido de teatro clásico lo proporciona Francia; las muestras características de teatro anticlásico proceden de España e Inglaterra. Dentro de tales contextos, la personalidad de Lope de Vega se desarrolla decisiva.

RAÚL H. CASTAGNINO

EL SISTEMA DRAMÁTICO DE LOPE

Lope es el creador del sistema dramático nacional español del Siglo de Oro o teatro clásico español: el *arte nuevo*, como lo llamaron polémicamente los contemporáneos y el mismo Lope, en relación al arte dramático de los antiguos, preceptuado por Horacio y los preceptistas italianos del Renacimiento que creían seguir a Aristóteles.

Lope fue el verdadero creador del sistema. Los diversos elementos existían independientemente: la estructura, la marcha de la acción proviene de las representaciones medievales¹; la intercalación y reelaboración de romances viejos, dentro de la comedia, de Juan de la Cueva; los apartes y monólogos, de la comedia antigua y de la humanística; el lance de amor y celos está en Torres Naharro, etc. Se trataba de elementos existentes, pero aislados; aciertos parciales o individuales, no estructurados en una unidad mayor. Lope los fusiona, reelabora y somete a su propia concepción del teatro. Los contemporáneos lo consideraron así. Sabían que era el creador de la comedia española. Lo dice Cervantes: vino “el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega alzóse con la monarquía cómica”². El mayor de los discípulos de Lope, Tirso de Molina, lo confirma:

¹ La “superación de las limitaciones espacio-temporales de la escena ha sido, en el teatro profano del siglo XVI, XVII y XVIII en España, una herencia del drama religioso”, sostiene Vossler, en su obra póstuma *Formas poéticas de los pueblos románicos* (Bs. As., Losada, 1960; pág. 292). Véase también de Vossler *La antigüedad clásica y la poesía dramática de los pueblos románicos* recogida en *Aus der romanischen Welt*, III (Leipzig, Rochler, 1942) y en *Formas literarias en los pueblos románicos* (Austral, Nº 455). Las abstracciones, en los autos, no se sujetaban a lugar y tiempo. Según A. Valbuena Prat, Luzán consideraba que, en los autos “no deben regir las unidades, por tratarse de entes de razón y de figuras alegóricas” (*Historia del teatro español*, Barcelona, Ed. Noguer, 1956, pág. 415).

² En el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Es probable que, en estas palabras, no haya tal alabanza

Además que si el ser tan excelentes, en Grecia, Esquilo y Enio, como entre los latinos Séneca y Terencio, basta para establecer las leyes tan defendidas de sus profesores, la excelencia de nuestra española *Vega*, honra de Manzanares, Tulio de Castilla y Fénix, de nuestra nación, los hace tan conocidas ventajas en entrambas materias, así en la cantidad como en la cualidad de sus nunca bien conocidos aunque bien envidiados y mal mordidos estudios, que la autoridad con que se les adelanta es suficiente para derogar sus estatutos. Y habiendo él puesto la comedia en la perfección y sutileza que ahora tiene, basta para hacer escuela de por sí; y para que, los que nos preciamos de sus discípulos, nos tengamos por dichosos de tal maestro, y defendamos constantemente su doctrina contra quien con pasión la impugnare.³

Por sobre las diferencias entre las piezas diversas y la misma multiformidad de Lope (piezas de la primera época, hasta el *Arte nuevo* (1609), aproximadamente, y de la segunda) existen unas notas, pocas, pero esenciales, del teatro de Lope, considerado en su conjunto.

de Lope, como se ha creído. Cervantes escribió: “monstruo *de* naturaleza” (véase edición facsimilar de la Real Academia Española, Madrid, 1917), no “*de la* naturaleza”, como aparece en ediciones modernas, apuntando posiblemente a la naturaleza monstruosa de Lope (fuera de toda ley y norma), monstruoso él, por sí; no a que la naturaleza lo hubiese producido fuera de sus leyes. No hubo tal reconciliación con Lope. El tema es muy amplio pero véanse, además del conocido capítulo 48 del *Quijote* de 1605, en el *Coloquio de los perros*, con que terminan las *Novelas Ejemplares*, que son del mismo año que el prólogo de las *Ocho comedias...*, las observaciones del perro sobre el teatro, autores y actores. Y los puntazos a Lope recién ordenado sacerdote: en el *Viaje del Parnaso* (de 1614): “entré en Madrid en traje de romero, / que es granjería el parecer ser santo”. Y en el prólogo del *Quijote* de 1615, cuando encarece su “ocupación continua y virtuosa”.

³ Al final del *Cigarral I*, reproducido por Emilio Cotarelo, en el prólogo al tomo I de su edición de las *Comedias* de Tirso (Nueva Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1906, p. XXXI).^{*} Tirso destaca, sobre todo, el carácter de jefe de escuela de Lope. Pero el elogio mayor que se haya dicho de Lope es posiblemente éste de Sebastián Francisco de Medrano:

 Lope, asombro del mundo y gloria rara,
 quién tu divino ingenio no venera
 y quién en alabarte no repara?
 Pues si la antigüedad te conociera,
 de Apolo justamente se olvidara,
 y por dios del Parnaso te tuviera.

Justa poética y alabanzas justas... al Bienaventurado San Isidro, en las fiestas de su beatificación (Madrid, 1626, fol. 140); citado por M. Romera Navarro, *La Preceptiva dramática de Lope de Vega* (Madrid, Ed. Yunque 1935; pág. 30).

Una comedia de Lope es, en primer término, una obra “poética”, no sólo en verso. Es la primera nota esencial en que se nos aparece, fenomenológicamente, una obra de Lope. Se trata de poesía, con lo que el verso significa de iniciación a otro nivel, por sobre o más allá del cotidiano. ¿Por qué escribe teatro en verso Lope? No están en verso *La Celestina* ni el teatro de Maquiavello —la dramática de más calidad, anterior a Lope, del siglo XVI— ni los *pasos* de Lope de Rueda, a quien Lope y Cervantes reconocen como el antecedente inmediato. Pero no son las obras que más influyen en el desarrollo del teatro anterior a Lope ni en Lope mismo, sino Juan del Encina, Gil Vicente, Torre Naharro y gran parte de los autores anónimos del *Códice de autores viejos*, que recogen o continúan una tradición de teatro poético; y los hombres de letras que escriben para el teatro, en Madrid, Sevilla y Valencia, en los alrededores de 1580 (Cervantes, de la Cueva, Bermúdez, Virués, etc.), que componían en verso. Obsérvese que la misma impresión que las de Lope producen, en cuanto que obras poéticas, las de Shakespeare, Racine o Goethe. El teatro en verso nos dice, de modo inmediato, que estamos ante un mundo de fantasía, creación del poeta: transposición de la realidad a otro plano, con esencialidad y tensión rara vez existente en el mundo de la prosa cotidiana.

Lo natural humano ha sido sometido, voluntariamente, por obra de un artista creador, a un proceso de elevación, depuración y estilización. Pensamos: qué lengua magnífica la de los personajes de Lope. Se trata de un lenguaje noble, distinto del cotidiano, en cuanto alejamiento de la vida de todos los días y voluntad de construcción. Es casi la vida contemporánea, pero no lo es: aquí está elaborada, construida, sometida a un estilo.

Estamos tan habituados que no nos llama la atención el uso del verso en la escena. Pero desde mediados del siglo pasado hasta que se impusieron los teatros poéticos de Claudel, Eliot y García Lorca, era corriente el rechazo del teatro en verso por no natural. Precisamente por lo que lo usan Lope y su escuela: como entrada en materia, para que el primer contacto del público sea, en violento contraste, como el salto inicial hacia un mundo poético. “Hipogrifo violento que corriste parejo con el viento, / ¿dónde rayo sin llama, / pájaro sin matiz...” (el caballo, en la imprecación de Rosaura): así comienza *La vida es sueño*, de Calderón, y después de estas metáforas violentas, nada nos llamará la atención. Véase el comienzo de cualquiera de las comedias logradas de Lope, *La discreta enamorada*, por ejemplo: madre e hija discuten en la calle. La madre, viuda enamorada del vecino joven, a la que, por supuesto, molesta la hija, sin saber que a ella también le gusta el vecino:

JORNADA PRIMERA

(Calle)

Salen BELISA, viuda; FENISA, dama; su hija

BELISA. — Baja los ojos al suelo,
porque sólo has de mirar
la tierra que has de pisar.

FENISA. — ¿Que no he de mirar al cielo?

BELISA. — No repliques, bachillera.

FENISA. — ¿Pues, no quieres que me asombre?

Crió Dios derecho al hombre
porque el cielo ver pudiera;
y de su poder sagrado
fue advertencia singular
para que viese el lugar
para donde fue criado.

Los animales que el cielo
para la tierra crió,
miran al suelo, mas yo
¿por qué he de mirar al suelo?

BELISA. — Mirar al cielo podrás
con solo el entendimiento;
que un honesto pensamiento
mira la tierra no más.

La vergüenza en la doncella
es un tesoro divino;
con ella a mil bienes vino,
y a dos mil males sin ella.

Cuando quieras contemplar
en el cielo, en tu aposento
con mucho recogimiento
tendrás, Fenisa, lugar.

Desde allí contemplarás
de su grandeza el proceso.

FENISA. — No soy monja, ni profeso
las liciones que de más;

En Lope, verso polimétrico. De habituados, no reparamos suficientemente en la polimetría del sistema métrico español, en relación a la casi uniformidad del alejandrino pareado, en la tragedia francesa; y el verso blanco, en la shakespireana.

Lope incluso ha legislado el uso de las diversas combinaciones estróficas y métricas, en su *Arte nuevo*:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan,

las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves
y para las de amor las redondillas⁴.

En la mayor parte de las comedias de Lope hay un momento en que el héroe (o la heroína) ha de determinarse y se detiene a reflexionar. Lo corriente es que lo exprese en un soneto. *El perro del hortelano*, de Lope, es, en este sentido, característico. La trama de la obra consiste en el ir y venir de Teodoro, entre la condesa Diana, de la que es secretario, y Marcela, de la que está o dice estar enamorado. Comedia de amor y celos; pero también de diferencias de clases. Teodoro, cada vez que Diana lo desaira, vuelve a Marcela, su antiguo (y posiblemente) verdadero amor, mientras Diana no lo ciega. Entonces Diana reacciona y trata de no perderlo. Pero una vez que lo ha atraído, se reporta y lo rechaza. Cada uno de estos pasos está señalado por un soneto. Poesía, en que los acentos interiores caen sobre las palabras significativas (como en este soneto de *El perro del hortelano*, en cuyas dos cuartetas aparecen naturalmente subrayadas):

Mil veces he advertido en la belleza,
Gracia y entendimiento de Teodoro,
Que a no ser desigual a mi decoro,
Estimara su ingenio y gentileza.
Es el amor común naturaleza;
Mas yo tengo mi honor por más tesoro;
Que los respetos de quien soy adoro,
Y aun el pensarlo tengo por bajeza.

En los momentos de mayor tensión dramática, este diálogo se aleja más y más de la expresión corriente, incluso adopta estilo de cancionero (el conceptismo refinado y apasionado de los cancioneros del siglo xv y comienzos del xvi). Muy característica es la escena

⁴ Hay comedias, como *Fuenteovejuna*, en que parecería Lope estar aplicando casi exactamente la fórmula enunciada. En realidad, con mayor o menor aproximación, en cuanto a las combinaciones métricas, Lope no escribió comedia en que no las alternara y por las razones que expone. Una explicación distinta de la diversificación métrica puede ser ésta: como atracción de un público que podía estar desatento y al que los cambios de ritmo y música contribuirían a mantener en tensión. Lope da en este pasaje del *Arte nuevo* una prueba más de seguridad —todo el *Arte nuevo* lo es—, al legislar sobre su ya practicada y sobremanera conocida sabiduría poética. Lope tiene cuarenta y siete años y ha escrito ya cuatrocientos ochenta y tres comedias, como dice, y media docena de obras en verso y prosa. No hay constancia de para qué academia. Más bien parece invención de Lope. Vossler lo considera un “testimonio picaresco-poético” (*Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, R. de Occidente, 1933; pág. 144).

central entre Federico y Casandra, de *Castigo sin venganza* (la *Fedra* de Lope), en que Lope ha puesto, en boca del hijastro, la reelaboración, que glosa, de un tema extraído directamente de los *Cancioneros*, y en que había participado, entre otros, Jorge Manrique:

En fin, señora, me veo
sin mí, sin vos y sin Dios:
sin Dios, por lo que os deseo;
sin mí, porque estoy sin vos,
sin vos, porque no os poseo.

Pero el estilo de la comedia de Lope se aleja aun más de la representación al natural de lo cotidiano, mediante el uso de procedimientos netamente convencionales, como el diálogo entrecortado, los apartes y soliloquios, y la introducción, en escena, de músicos y canciones. Veamos rápidamente algunos ejemplos para completar esta primera impresión de una obra del sistema dramático de Lope en un espectador medio de hoy:

Hay situaciones de diálogo vivo, tenso, en choque, frecuentemente partido el verso entre los dos interlocutores, con un movimiento y ritmo deliberadamente no natural. En *Boba para los otros y discreta para sí* ocurre esta escena:

“ALEJANDRO. — Escucha...
DIANA. — ¿Yo? ¿Para qué?
ALEJ. — Hazme escuchar...
DIANA. — No quiero.
ALEJ. — Teodora me habló...
DIANA. — No hablalla.
ALEJ. — ¿Por qué?
DIANA. — Porque yo me ofendo.
ALEJ. — ¿Y si me detuvo?
DIANA. — Huir.
ALEJ. — ¡Huir!
DIANA. — Y fuera bien hecho.
ALEJ. — ¿Cómo pude?
DIANA. — Con los pies.
ALEJ. — Loca estás.
DIANA. — Como tú, necio.
ALEJ. — ¡Tanto rigor!
DIANA. — Tengo amor.
ALEJ. — Yo, mayor.
DIANA. — Yo no lo creo”.
(Acto III).

Hubo tiempos no distantes en que, en nombre del realismo o verismo en el teatro, se rechazaban los apartes y soliloquios. Hoy hemos vuelto a ellos, por reconocimiento de la necesidad dramática

de saber qué piensa o siente el personaje. Error de considerar falsos, no naturales, los apartes y soliloquios, como si todo el teatro, la totalidad del arte dramático no fuera convención. La palabra que mu-
 sita un personaje al oído de otro debe ser dicha lo suficientemente
 alta como para que no dejen de oírlo en las galerías más alejadas.
 Pero los apartes y soliloquios en el teatro de Lope, además de la
 frecuencia con que ocurren, indican un propósito de estilización de
 la vida corriente. Hay escenas que son un verdadero juego de apar-
 tes, como ésta de *El arenal de Sevilla*, en que Lucinda, disfrazada
 de gitana, dice la buenaventura a la amante del hombre por quien
 ha huido de su casa.

LUCINDA. — (*Ap.* ¡Ardiéndome estoy de celos!)
 Que des a la gitana
 algo con aquesas manos.

LAURA. — ¿Qué me dirás?

URBANA. — Cuentos vanos.

LUCINDA. — Da pues, una limosnica.
 Quita el guante, quita presto,
 que la mano ha de mostrar
 lo que quiero adivinar.
 (*Ap.* No se lo digo por esto.)

.....
 LAURA. — ¿Qué me puedes tú decir
 que me pueda suceder?

LUCINDA. — (*Ap.* ¿Y tú qué puedes hacer
 que no me cueste el vivir?)
 Ahora bien: ¡qué linda mano
 que tienes! Besalla quiero.
 (*Ap.* Por si la besó primero
 aquel mi amado tirano).

LAURA. — Di, pues.

LUCINDA. — En nombre de Dios,
 esta cruz hago sobre ella.
 ¿Mas, no me das con qué hacella?

LAURA. — Toma aqueste real de a dos.

LUCINDA. — Vivas lo que deseo
 (*Ap.* Que si no más de esto vives,
 por gran milagro recibes
 la vida con que te veo.)

¿Hoy acaso hala tocado
 algún hombre?

LAURA. — ¿Importa?

✓ LUCINDA. — Sí.

LAURA. — Pues, sí: han tocado.

LUCINDA. — (*Ap.* Ay, de mí!).

(Acto II).

Obsérvese que la mayoría de estos apartes no son necesarios, desde el punto de vista de la mejor intelección de los estados anímicos de los protagonistas; muchos se podrían dar por supuestos. Son exclamaciones o comentarios que forzosamente debían de ocurrírseles en una situación como ésta o en el planteo general de la situación, la creación poética, con lo que tiene de estilización de la vida corriente, ritmo y gracia, que atenerse estrictamente a una economía de medios propiamente dramática: forman parte de la poetización.

Casi no hay comedia de Lope en que no se inserten canciones, en que no aparezcan músicos y en que no haya bailes. ¿Por qué? Antes, recuérdese que una función teatral en el Siglo de Oro (espectáculo continuado, al modo de espectáculo de “varieté”), empezaba con una *oda*, a la que seguía inmediatamente el primer acto o jornada. Entre el primero y el segundo, se representaba un entremés (siempre cómico, diversión más bien burda); y entre el segundo y tercer acto, un baile. De modo que la inserción de música, canto y danza, dentro de la comedia misma, no alteraba la línea del espectáculo. En realidad, los motivos porque se introducen canciones en las piezas de Lope difieren bastante entre sí. En primer lugar una canción, generalmente tradicional, más o menos adaptada por Lope a la circunstancia en que se dice. Su objeto es sumar, a la situación, una nota de color, típica. Por ejemplo, la canción de bodas, en *Fuenteovejuna* o la de segadores en *Peribáñez*. Pero a veces es otra la intención dramática, o superpone una especial, por ejemplo, en la misma *Fuente ovejuna*, casi al comienzo, cuando el comendador, que viola todos los fueros públicos y privados de sus vasallos, regresa de la toma y saqueo de Ciudad Real, los vecinos salen a recibirlo y cantan los músicos:

Sea bienvenido
el Comendadore
de rendir las tierras
y matar los hombres...
Venciendo moriscos
fuertes como un roble...

El sarcasmo está dirigido al Comendador, que ha roto la armonía civil y del estado, por los vecinos, hartos de sus desafueros. “Venciendo moriscos”: es precisamente lo que no hace y debería hacer, para lo que se crearon las órdenes de caballería, no para “matar los hombres” (en una guerra civil).

En tercer lugar, Lope utiliza la música, danza y canciones para representar, o musicalmente o por la alegoría plástica propia de la danza, es decir, no figurativamente, hechos o sucesos que no han ocurrido y ocurrirán inmediatamente. Por ejemplo, también en *Fuenteovejuna*: el Comendador ha partido para la guerra; el pueblo cele-

bra alegremente las bodas de Frondoso y Laurencia; los músicos cantan la llegada del caballero que ha de enamorarla. Laurencia sale a bailar. Baile que es interrumpido por la llegada del Comendador.

Esta anticipación suele estar trabada rigurosamente a la acción. En *El caballero de Olmedo* es preanuncio, también al nacimiento mismo de la canción, en el momento en que las sombras le avisan al Caballero.

También mediante una canción el personaje principal se entera o se determina, o se le aclara su preocupación, como la que oye Peribáñez, al caer la tarde, regresando, sin saber la inocencia de Casilda, que la copla aclara definitivamente. Sanción popular, sin otra instancia, como el mismo Peribáñez comenta a continuación:

Notable aliento he cobrado
con oír esta canción,
porque lo que este ha cantado,
las mismas verdades son,
que en mi ausencia habrán pasado.

(Acto III).

Estos caracteres de obra poética, propios de la comedia de Lope, resultan confirmados si se tienen en cuenta, además:

a) La tan conocida vinculación del sistema dramático de Lope con el romancero; o la utilización y, a veces, la estructuración, con criterio musical, de toda una comedia sobre un romance tradicional o una canción, concebidos como variaciones musicales de todos conocidas, como en *El caballero de Olmedo*, o creadas por Lope, como en *Peribáñez*.

b) La ingeniosidad de que abundan las comedias, el juego de ingenio con base verbal, que no falta nunca. Nunca ingeniosidad fuera de la acción. A menudo sirve para condensar y explicitar, en parte de una escena, la situación de los personajes, cuya psicología quedará señalada a través de la misma.

c) Una prueba más de la dependencia del sistema dramático de Lope de la palabra poética: su constante referencia, revelación del interés por cuestiones vinculadas a la poesía —en particular, a la polémica entre culteranos y anticulteranos—. La oposición entre el sistema dramático de Lope y el culteranismo es aparente. La inclusión o exclusión del gongorismo depende del nivel social o cultural del que hable. Tampoco Shakespeare ni Racine eliminaron el eufuismo ni el preciosismo de su teatro. Y recuérdese a Calderón y Sor Juana Inés de la Cruz. Lope “culteriza”, aunque lo niegue. ¿Por qué? Se trataba de la poesía nueva y a la altura del tiempo, en el orden de la literatura internacional. Ahí están confirmándolo los culteranismos que se le han señalado, tanto en su dramática como en su lírica,

y sus elogios a Góngora. Pero Lope no se resuelve a no utilizar el seguro efecto de risa del gracioso o del personaje socialmente bajo, criticando o remedando a los cultos.

En *El perro del hortelano*, Teodoro, citado por Marcela, ha huido con su criado Tristán, sorprendidos —es de noche— por la condesa en el palacio. Diana ha alcanzado a ver el sombrero de plumas del galán. Le traen uno:

FABIO. — Con el sombrero he topado...

DIANA. — ¿Este?

OCTAVIO. — No le he visto yo
más sucio...

DIANA. — Pues ¿las plumas que vi yo
y tantas, que aun era exceso,
en esto se resolvieron?

FABIO. — Como en la lámpara dió,
sin duda se las quemó,
y como estopas ardieron.
Icaro ¿al sol no subía,
y abrasándose las plumas,
cayó en las blancas espumas
del mar? Pues esto sería.
El sol la lámpara fue,
Icaro el sombrero; y luego
las plumas deshizo el fuego,
y en la escalera le hallé.

DIANA. — No estoy para burlas, Fabio.

(Acto I).

Aquí es broma, pero de hecho, con respecto al culteranismo, se contraponen, en Lope, dos estilos: alto y bajo; culterano y popular; del héroe y del gracioso. ¿Con quién está Lope? No con el lacayo ⁵

⁵ Sobre la necesidad del lenguaje no "natural" de la comedia, véase Américo Castro, *La comedia clásica* (en *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos*, por Angel del Río y M. J. Benardete; Bs. As., Losada, 1946; pág. 605 y ss.). Lope fue, al mismo tiempo, adversario y discípulo de Góngora. Vive dos etapas de la literatura del Siglo de Oro: es contemporáneo de Cervantes y de Góngora, y sin neta separación de etapas. Además, como ha señalado Alonso Zamora Vicente (*Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1961; pág. 191), en medio de las dos mareas cultas: la petrarquista y la gongorina. Agréguese que la primera debió llegarle, en los años de su formación sobre todo, por intermedio de Herrera.

Son conocidos sus ataques a Góngora. Menos conocidas sus poesías al modo culterano, con mitología, hipérbaton, antítesis y hasta giros sintácticos característicos de Góngora, como en estos versos del soneto en que refiere la muerte de Faetón y el llanto de sus hermanas, convertidas en álamos, publicado en *La Circe*:

d) El constante rechazo, por Lope, del aparato escénico y de la maquinaria, reafirmación de la significación y valor, en su comedia, de la palabra poética, suficiente para crear el paisaje, como en Shakespeare, supliendo a la decoración.

En *Ay, verdades, que en amor*, un personaje dice a otro que estrenan ese día una comedia “en que la carpintería / suple concetos y trazos”.

¿Cuáles de estas notas son esenciales al sistema dramático de Lope? En la escuela que él forma, en Alarcón (su gran opuesto) y en Calderón (su gran continuador), aparecen muy disminuidos la polimetría y el estilo de cancionero. En Alarcón faltan los elementos musicales y plásticos. No así en Tirso, su gran discípulo; pero en él la parte poética de la comedia alcanza menor altura, como si no estuviera conforme del todo con la poetización a que Lope sometió la realidad cotidiana. En Calderón, prepondera la maquinaria. Recuérdese la base escenográfica de obras como *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, en que gran parte del movimiento está dado por la decoración o en relación con ella ⁶.

“De la abrasada elíptica que ignora
intrépido corrió las líneas de oro
mozo infeliz, a quien el verde coro
vió sol, rayo tembló, difunto llora.
Centellas, perlas no, lloró el aurora,
llamas el pez austral, bombas el toro...”

Sobre la compleja relación de Lope con Góngora y el gongorismo, véase, además de las obras citadas, de Vossler y M. Romera-Navarro, Juan Millé y Giménez, *Estudios de literatura española* (La Plata, Bibl. Humanidades, 1928) y *Sobre la génesis del Quijote* (Barcelona, Araluce, 1930); M. Herrero-García, *Estimaciones literarias del siglo XVII* (Madrid, Ed. Voluntad, 1930); Alda Croce, *La “Dorotea” de Lope de Vega* (Bari, Laterza, 1940; pp. 82 y sigs.); Edwin S. Morby, notas a las escenas 2ª y 3ª del acto IV, en particular las números 85 y 170, de su edición de *La Dorotea* (Valencia, Ed. Castalia, 1958). Rudolph Schevill, *The Dramatic Art of Lope de Vega together with “La Dama Boba”* (Berkeley, University of California Press, 1918, pp. 46/66).

⁶ Lope fue poeta lírico aun en el teatro. Y más lírico que dramático es el efecto que producen muchas de sus obras, construidas con criterio musical por lo general, sobre una canción, como *Peribáñez* o *El Caballero de Olmedo*. Casi no hay comedia de Lope en que no figuren canciones. Y aún sonetos muy personales aparecen en comedias (como los dedicados a Lucinda, en *Los comendadores de Córdoba*. Véase José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope*, El Colegio de México, 1951). O como el conocido “Un soneto me manda hacer Violante”, con su juego y suave, delicada auto-burla de su propio virtuosismo, que figura en la comedia *La niña de plata*. Pero también poeta dramático, de situaciones dramáticas, en la lírica. Re-

Si en su efecto inmediato la comedia de Lope es poesía, por su segunda nota característica es acción: estamos ante una obra en que la acción, el movimiento, son lo fundamental, en que el interés recae en el relato dramático, en que lo que ocurre prevalece sobre los demás elementos, incluso los propios y específicamente poéticos. Al arte dramático de Lope no le interesa el estudio detenido, pormenorizado, de los personajes, sino el movimiento, el proceso, la marcha acelerada de la acción, del cuento o relato dramático hacia el final. Importa, sobre todo, lo que pasa. Lope lo ha dicho y repetido: el centro del interés es el argumental. En el *Arte nuevo* señala:

Porque considerando que la cólera
de un español sentado no se temple
si no le representan en dos horas
hasta el final Juicio desde el Génesis.

“La cólera de un español sentado no se temple.” Está dicho en broma, pero señalado el apetito de acción y el hecho cierto de la extensión del relato dramático, no de su concentración. Cólera: impaciencia. Se va al teatro a presenciar el agitado transcurrir de unas vidas, no a seguir minuciosa y detenidamente el proceso de un carácter, analíticamente considerado⁷. Lo confirman las recomendaciones del mismo *Arte nuevo* sobre la construcción, sobre el sujeto de la comedia y el desenlace, no sobre los personajes. Interés en favor de lo que ocurre, no de cómo ocurre, propio de la dramática clásica. Acción, no profundización de las almas. Asuntos, no caracteres. Cantidad, no detenida elaboración. Es exacto, ¿pero qué relación hay entre el sistema dramático de Lope y el número de sus piezas? En la *Égloga a Claudio* habla del “número infinito” de fábulas que ha escrito, y habla con entusiasmo y cansancio. Un querer demasiado, piensa Bergamín, como el pueblo español. Por eso tantas

cuérdese el soneto que empieza “¿Qué ceguedad me trujo a tantos daños?” que en su estructura reflexiva parece uno de los sonetos de soliloquio de las comedias.

El argumento más convincente de A. Valbuena Prat en favor de la prioridad de *El alcalde de Zalamea* de Calderón sobre el de Lope, consiste en el hecho de no tener, la de Lope, canciones, y sí la de Calderón. Sobre todo una canción popular, que había sido refundida por Lope (“Las flores del romero”). No se explica, de haberla escrito Lope primero; y sí después, su supresión (*Hist. del teatro esp.*, cit., 1956; pp. 271 y sigs.).

⁷ Américo Castro estudia este aspecto del teatro de Lope en su ensayo *La comedia clásica*, citado. Véase, además, este pasaje de Gracián: “En España siempre hubo libertad de ingenio, o por gravedad o por nativa cólera de la nación” (*Agudeza y arte de ingenio*, discurso LI).

obras, tantos casos⁸. Cantidad, no meditación, muchas veces, en Lope, por circunstancias personales; no en Alarcón, ni en Calderón, ni en Moreto, dentro del sistema.

Lope se propone dominar al público con la cantidad, imponer su sistema con los cientos de comedias que estrena. ¿Pero nada más que relación con el público, para imponerse, y por los mil motivos por los que un gran escritor desea estar en contacto permanente, modelando el gusto de su público, aunque fatalmente ello implique no elaboración esmerada, no profundización y apresuramiento? Lo que hoy sabemos de la vida de Lope, sus gastos, nos permite descartar el argumento de la necesidad. Necesidad de imponerse, sí, pero surge la pregunta inexcusable: ¿Está Lope dando gusto al que paga, como ha dicho tantas veces? Porque las muchísimas piezas indicarían la existencia de un público muy restringido, entusiasta de sus obras, pero numéricamente limitado, para satisfacer al cual estaba Lope en permanente actividad de creación, dando el escaso número de representaciones de cada pieza.

Con respecto al pretendido gusto popular, vulgar del público, es sobradamente conocido el hecho de ser el mismo Lope quien lo

⁸ José Bergamín, *España en su laberinto teatral del siglo XVII* (Bs. As., Argos, 1950; p. 85). La rapidez en la elaboración de las comedias estaba dentro del sistema (Menéndez Pidal, *Lope de Vega. El "Arte nuevo" y la Nueva biografía*, en *De Cervantes y Lope de Vega*, Austral, Nº 120). La explicación de la exuberancia de la producción del teatro nacional español no hay que buscarla solamente en las condiciones personales de Lope, "sino también en el carácter mismo del drama español como forma de arte", en que se daban, juntas, exuberancia y fuerza vital (Vossler, *Formas poéticas...*, cit., pp. 293/4).

La explicación basada en las necesidades económicas de Lope se funda en sus propias afirmaciones. Desde la razón de por qué escribe para el vulgo, en el *Arte nuevo*, hasta la que da en la dedicatoria a su hijo Lope Félix, de la comedia *El verdadero amante*: "aunque viváis muchos años no llegaréis a hacer a los señores de vuestra patria tantos servicios como yo, para pedir más premio, y tengo, como sabéis, pobre casa, igual cama y mesa, y un huertecillo cuyas flores me divierten cuidados...". No se tienen más datos que los de Montalbán, que no son de fiar, sobre lo que ganó, con sus comedias, Lope. Pero, por lo visto (y por las cartas al marqués de Sessa) no le era suficiente para vivir.

Es evidente que en Lope hay una actividad sistemática y continuada en el oficio de creador literario. Hasta su ordenación religiosa, no era sino un escritor sin otra profesión, que, para vivir, debía ponerse al servicio de grandes señores. Y aun después debió continuar esa servidumbre, por su vida irregular. En Lope se da también un modo de exhibicionismo de gran artista, que lo impulsa a querer estar siempre en primer plano, a cada momento y en todo. Quizá explique el hecho "monstruoso" de Lope la concurrencia de todas estas razones.

dice, polemizando con los clasicistas. No disminuyéndose como creador del sistema y autor dramático, sino satirizando a sus contrarios. La mayoría de las obras de Lope no son vulgares. La mejor prueba es que siempre hay en ellas poesía. Ni vulgar ni aristocrática: dirigiéndose a todos. Pero no a un proletariado, que no lo había como tal. Pueblo significaba, para Lope, público espectador. Por otra parte, muchísimas son comedias de capa y espada: amores y desafíos de señoritos, entre las cuales bastantes son obras italianizantes, en oposición a la inmensa masa de obras de historia nacional española, y el hecho de aparecer romances viejos aun en piezas de historia extranjera (caso, por ejemplo, en *Roma abrasada*). ¿Por qué dice, entonces, que escribe así porque paga el vulgo? Frente a los preceptistas (humanistas, cultos), para quienes él escribe para el vulgo, como todo el *Arte nuevo*, en rechazo joco-serio, burla de los contrarios y defensa de lo que hace. El público, escaso, le pide tantas comedias. Por eso es popular. Pero es un hecho indudable la precipitación y falta de reflexión con que fueron escritas muchas comedias de Lope. La gente quiere que se le cuenten, ininterrumpidamente, nuevos sucesos (nuevas comedias). Es falla intrínseca de un sistema cuyo eje de gravedad es el cuento escénico⁹. Y de los continuadores de Lope se libró sólo Alarcón, precisamente porque vio de modo distinto la relación entre autor y su público.

El hecho de sus pocas comedias, en comparación con las de Lope, Tirso o Calderón, hay que relacionarlo con su desprecio del público. Recuérdese el prólogo, ya seguro en su cargo judicial: “Contigo hablo, bestia fiera...”

Acción tendida a lo largo, novela dramática, más que teatro al modo como lo había entendido la antigüedad greco-romana, con su neta y precisa distinción entre épica y dramática. “Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte”, dice Lope, en *La Circe*¹⁰, destacando la similitud “en el arte” (es decir, en cuanto a las unidades) entre novela y comedia.

Con respecto a las unidades, la única que se mantiene es la de acción. No la de tiempo: a Lope le interesa el proceso, no el desen-

⁹ “La cosa extraordinaria, la aventura, he aquí, en efecto, la clave de la comedia como género literario” (Américo Castro, *La comedia clásica*, cit., p. 595). Ver también de Américo Castro el apéndice B (“Observaciones sueltas acerca del arte de Lope de Vega”), en *Vida de Lope de Vega* (Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1919), por Hugo A. Rennert y Américo Castro.

¹⁰ Del mismo año, 1624, que la novela *La desdicha por la honra* (véase nota 7 a mi conferencia sobre *Fuenteovejuna*).

lace en sí. Estamos ante un cuento o novela puesta en escena. "...Lo quiere así el uso, / que no se sujeta al arte. / Yo represento mil cosas, / no en relación, como de antes, / sino en hecho...", dice Cervantes, por boca de la comedia, en *El rufián dichoso*, con conciencia de su adaptación, en eso, al sistema de Lope. El rompimiento de la unidad de tiempo está exigido por el interés de Lope por el tema de la iniciación amorosa, asunto de la mayoría de sus piezas (desde el momento del flechazo hasta la consumación). Pues bien: a menudo son dos las parejas, y cada uno con su criado o criada confidente. Modelo: *La dama boba*.

Tampoco la de lugar, y no sólo por estar ya anulada al no mantenerse la de tiempo. El amplio mundo, lugar, escenario de la comedia española, como de la acción de los españoles de la época.

El análisis de la fórmula dramática de Lope fue reducido, desde los neo-clásicos, al planteo de la preceptiva: de las unidades que Lope no siguió. Lope rechaza las unidades, en nombre de la libérrima actividad del artista y ateniéndose a una mayor unidad, la de interés, el despertar el interés de su público.

La poesía, el movimiento, la alegría de la actividad (y varias cosas más, que en seguida veremos), todo esto es de Lope. Pero la técnica de la comedia no la crea Lope. El procedimiento, el tipo de relato dramático estaba ya en los autos sacramentales del siglo XVI y en los misterios medievales: se desprendía de la necesidad de relatar una historia, con finalidades didácticas.

La técnica novelística aplicada a la dramática no la inventa Lope: ya existía. Pero la difusión de la novela influye y el teatro desarrolla elementos de sorpresa que el teatro antiguo no tenía. Lope desarrolla esta técnica hasta convertir, de hecho, la comedia en aventura, en caso extraordinario, para "maravillar" al público. Según el P. Mariana, "es propio de nuestra naturaleza maravillarnos de cosas extraordinarias, menospreciar lo que pasa cada día."¹¹ "Por-

¹¹ Américo Castro, basándose en el P. Mariana (*Tratado contra los juegos públicos*), analiza detenidamente este aspecto del teatro de la escuela de Lope, en *La comedia clásica*, citada (pp. 593/5; 599/602; 604/5). Agréguese el capítulo VI del libro I del *Tratado de la tribulación*, del P. Rivadeneira. El trabajo del P. Mariana en realidad es desarrollo del mismo y de las fuentes patrísticas comunes, como lo ha señalado A. Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española* (Barcelona, Ed. Gili, 1950; I, p. 807). La obra del P. Rivadeneira lleva fecha del 10-XI de 1589, veinte años anterior a la de Mariana, cuando aún estaba Lope en plena lucha para imponer su concepción de la comedia. Véase este pasaje, en que subraya el carácter de "aventura", el hecho extraordinario, como nota distintiva de la misma:

"Pero porque el medio más eficaz que algunos toman para engañar y disimular sus penas es entretenerse con farsas y representaciones, así por

que considerando que la cólera / de un español sentado no se temple / si no le representan en dos horas / hasta el final juicio desde el Génesis. .” (*Arte nuevo*): si no se le ofrecen cosas y casos únicos, extraordinarios. De ahí la limitación, en el tiempo de la representación, a cuatro pliegos cada acto: “Tenga cada acto cuatro pliegos solos, / que doce están medidos con el tiempo / y la paciencia del que está escuchando” (*Arte nuevo*). Medida según el número de páginas, no según las necesidades propias, internas de cada situación. El largo tiempo de la acción y la rapidez de la representación; la cantidad de sucesos de la comedia española y que “pase en el menor tiempo que se pueda” (*Arte nuevo*). “La rapidez con que corre la vida, en el teatro clásico español / porque se está pensando en la muerte”, dice Bergamín. Y que sean tres las jornadas —tres, aunque en cinco tiempos, los cinco de la tragedia greco-romana, del teatro clásico francés y de Shakespeare: es decir, la primera jornada y la última divididas de hecho en dos. En la primera, un comienzo o prólogo, por una parte. En *Fuenteovejuna*, las escenas en casa del Maestre —larga escena en el pueblo presentando: 1º, a Laurencia y Jacinta; luego, los villanos y el debate sobre el amor.

En *La dama boba*: en el camino a Madrid, Liseo se encuentra con el estudiante, y la presentación de las dos hermanas (la boba y la sabia). La tercera jornada, también en dos tiempos: el final del desarrollo de la situación y el desenlace propiamente dicho (que Lope lo llama, en el *Arte nuevo*, “solución”), con su habitual reunión de todos los personajes para la salutación de despedida. En *Fuenteovejuna*: desde el fracaso del juez pesquisador en averiguar quién mató al Comendador, y la presentación final de todos ante los reyes.

¿Pero qué importancia tiene que sean tres las jornadas, como para que Lope se enorgullezca de ello en el *Arte nuevo*?:

El sujeto elegido escriba en prosa,
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día...

el gusto que hallan en ellas, como porque realmente se divierten más, y la *novedad y variedad de las cosas que se representan* suspenden los males, y no los dejan pensar en ellos, y veo que de poco acá se ha introducido y extendido mucho esta manera de entretenimiento y recreación...”

Era corriente en los predicadores destacar la sensualidad de la comedia. Véase Emilio Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904). Al espectador de la comedia del sistema de Lope, más que presenciar el choque, el conflicto dramático, le interesaba el “mundo maravilloso” que se le presentaba. Se le ofrecía, así, distracción (incitación a un mundo de fantasía) con las mutaciones de lugar y la acción novelesca. Para lograrlo, no podía, pues, mantener las unidades.

Yo las escribí de once y doce años,
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos
porque cada acto un pliego contenía;
y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses.

.....
Ponga la conexión desde el principio...
pero la solución no la permita
hasta que llegue la postrera escena...

Nada más que dos interrupciones en el desarrollo de la acción. Se trata de reproducir el “lleno” de la vida, escenas en movimiento; completando “jornadas”, no fragmentos discontinuos, estáticos, tipo “cuadros”.

Una particularidad de la acción en el sistema dramático de Lope consiste en el hecho de que no es, frecuentemente, una, sino doble. En *La dama boba* son dos las hermanas, tres los pretendientes y cuatro los criados y criadas (de todos, menos uno). La llamada comedia de capa y espada suele atenerse a la convención de que los protagonistas tienen, cada uno, su criado confidente del mismo sexo (“gracioso” o “soubrette”) y que éstos reproducen, en otra escala, la situación de amor y celos de sus amos. Se trata de casos paralelos, complementarios o antagónicos, cuya creación responde a la necesidad de contraste. Del mismo modo como las convenciones de índole “poética” —los soliloquios, etc.—, las de la acción (geminación, confidentes, etc.), corresponden a fórmulas fijas, casi invariables del sistema de Lope. ¿En qué viene a quedar el pretendido realismo de Lope, su representación de la realidad coetánea? Pues aquí nos encontramos con una estilización, no reproducción de la realidad. En primer término, unos jóvenes, en el momento inicial del amor, cada uno con su confidente (gracioso y graciosa): las figuras del donaire, que Lope se preciaba de haber inventado. En segundo lugar, el considerar situaciones y cosas entre dos, en planos distintos, el diálogo (Don Quijote y Sancho), no siempre tensión o pasión.

El *gracioso* o figura del donaire, es expresión, en microcosmos, de las contraposiciones fundamentales: personales, sociales, morales. Dar, como quería Antonio Machado, el derecho y el revés: “Da doble luz a tu verso...” Un modo de sentir popular, en relación al generalmente ideal del galán o la dama. Y distintos en cada comedia. No he encontrado dos graciosos iguales en lo que conozco del teatro de Lope. Algunas veces, como en las piezas de conflicto entre nobles y vasallos, el gracioso es el proletario; sus amos, villanos ricos o para quien trabaja Mengo, en *Fuenteovejuna*; Pelayo, en *Mejor alcalde*).

¿Qué sentido tiene el hecho de aparecer, a veces, Lope personalmente en las comedias? Seudónimos preferidos: Belardo, Tirso.

¿Por qué? “Juego”, se ha dicho. Sí, aunque atenuación de la objetivación dramática¹². Suelen dar una nota, que suena de modo particular en el conjunto, la del tono de la pieza o el secreto de la interpretación personal, por Lope, de la fuente utilizada. En ocasiones, su problema personal de ese momento. Y no olvidar: también juego de gran artista, conocido, mimado por el público, llevando “vida al desnudo” (Rubens, pintándose en los fondos del cuadro).

La presencia e influencia de la mujer ha sido estudiada, en su vida y en su obra, pero no tanto en su sistema dramático: el erotismo de la comedia de Lope ya fue señalado por el P. Mariana. Primer teatro, a partir del Renacimiento, en que sube la mujer al escenario. Por esos días, en el sistema elisabetano inglés, los roles de

¹² Una prueba más del carácter entre lírico y dramático del teatro de Lope. Salvo, en lo que conozco, en *Belardo el furioso* y en *El ganso de oro* (en que Belardo interviene en la acción), las demás comedias en que aparece Lope bajo disfraz, se trata de un personaje agregado, desconectado de la acción, ni siquiera episódico. Modelos, en ese sentido: *Peribáñez*, *Castelvines y Monteses* o *Los embustes de Celauro*. Introducción e intromisión de Lope dentro del escenario, y alusión, como con un guiño, ante un público que no ignoraba su identidad ni su situación, a su problema personal, en el momento de la representación.

En *Peribáñez* refiere su entrada en religión:

“PERIBÁÑEZ. — ¿Tan viejo estás ya, Belardo?

BELARDO. — El gusto se acabó ya.

PERIBÁÑEZ. — Algo de él os quedará
bajo del capote pardo.

BELARDO. — Pardiez, señor capitán,
tiempo fué que al sol y al aire
solía hacerme donaire,
ya pastor, ya sacristán.
Cayó un año mucha nieve,
y como lo rucio vi
a la Iglesia me acogí.”

“Lo rucio”: las canas. Sobre la fecha de esta comedia, ver Ricardo del Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega* (Madrid, Escelicer, 1942; pp. 209/14).

En *Castelvines y Monteses*, publicada póstuma, en la *Parte veinticinco* (1647), pero citada en la segunda lista de *El Peregrino* (1618), Lope, de cincuenta años, alude a sus amores de juventud:

“BELARDO. — Dos mozas, las más curiosas
destas haciendas, traeré,
que te ayuden.

TAMAR. — Eso sí.

Ofelia, Julieta o Desdémona los hacían adolescentes o actores jóvenes, prohibido, como estaba en Inglaterra, que representaran mujeres.

De ese hecho deriva la gran mayoría de los casos de hombres y mujeres, los lances de amor y celos, los conflictos de honra, la mujer disfrazada de hombre que preconiza Lope (*Arte nuevo*), todos de acuerdo con el mundo sensorial y sensual, no de ideas, de Lope.

Primacía de lo imaginativo. También aquí, solución estrictamente personal de Lope, que se ha propuesto una poetización de la realidad, no para su intelección profunda, sino como motivo de goce.

Esto no quiere decir que no haya problemas en el teatro de

BELARDO. — Vamos, Loreto, a buscallas,
a aquesto bien vas y callas.

LORETO. — Tierno soy, de vos nací.

BELARDO. — ¿Fuí yo muy tierno?

LORETO. — En verdad,
que corazón tan movido
no se ha visto, ni se ha oído.

BELARDO. — Viví conforme a mi edad.”

(Acto III).

En *Los embustes de Celauro* anuncia su casamiento con Lucinda (Micaela de Luján), lo cual, como es sabido, no ocurrió. La comedia parecería recoger el momento de exaltación de esos amores. Debió ser escrita entre 1595, en que muere Belisa, y 1598, en que se casa con Juana Guardo.

“FULGENCIA. — (*Aparte*) ¿Que te casas?

BELARDO. — Sí, por Dios.

FULGENCIA. — ¿Sabéis qué es el casamiento?

BELARDO. — Un buen día, cena y baile,
y aún sé que cierto fraile
dijo que era sacramento.

Pero lo que fuere sea.

Cuando el hombre tiene amor,
nunca escoge lo mejor;
que no hay ojos con que vea.

Ya les rogaba yo allá
que me la diesen a cata.”

Sobre este aspecto de la obra de Lope, véase José F. Montesinos, en su edición de *El cuerdo loco* (Teatro antiguo español, IV; Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922; pág. 186 y ss.) y José M. de Cossío, *Lope, personaje de sus comedias* (Discurso de ingreso en la Real Academia Española, Madrid, 1948). De los disfraces de Lope en obras no dramáticas ha sido estudiado Fernando, de *La Dorotea*, magistralmente, por José F. Montesinos (*Lope, figura del donaire*, en *Estudios sobre Lope*, citado); no, que yo sepa, Belardo de *La Arcadia*.

Lope. No hay comedia suya en que no los haya. Conocidísima la problemática de sus grandes dramas de nobles y villanos; y hasta en la graciosa y ligera *Dama boba* está implícito el de la cultura femenina. Aunque siempre en un plano y atenido a fórmulas y tópicos, no planteo personal. Lope no es un pensador. Pero su sistema dramático admitía perfectamente el llegar a ser teatro de ideas, como se ve en Alarcón, en Tirso, en Calderón. En Lope se da el predominio de la poetización no por sobre las situaciones, poetización para alcanzar una visión esencial de la realidad, sino como motivo de goce —y goce vinculado, fundamentalmente, al lenguaje poético, a la presencia concreta de la mujer y a la marcha y rapidez novelesca de la acción.

Y todo en acto. La tragedia antigua y clásica, el mismo Shakespeare, usan mensajeros para enterarnos de lo que no se nos muestra en escena. En el sistema de Lope, rara vez. Las cosas ocurren delante de nosotros, en acto, en presencia nuestra, no referidos, no sucediendo fuera de nuestro alcance de espectadores.

¿A qué se debe? ¿Por qué, por un lado, primacía de la palabra (poética, creadora, hasta del ambiente y del paisaje), y, por otro, esta desconfianza en la palabra? Deliberada supresión, en este sistema, de la facilidad que significa la palabra del actor, limitándose a contar, en lugar de la representación de lo ocurrido, como se había suprimido la facilidad que significa la decoración. Austeridad, sinceridad, limpieza de procedimientos: que las cosas ocurran delante de los ojos, sin trampa.

En el sistema dramático de Lope, la preferencia por el proceso, al contrario de la tragedia clásica, que nos da el final (las últimas veinticuatro horas), significa aproximación a la novela¹³. En primer lugar, Lope rechaza los finales trágicos. En *Fuenteovejuna*, después de la muerte del Comendador y del proceso (pesquisa) y sometimiento al tormento, se produce el final feliz del perdón real. En *Amete de Toledo*, el moro que ha cometido tantos crímenes no puede no ser ejecutado, pero Lope hace que se arrepienta y bautice, y que sea padrino el más perjudicado, que lo perdona (y el público esperaba que se salvase).

¹³ Las objeciones al sistema dramático de Lope, de algunos ensayistas españoles del llamado 98 y sus continuadores inmediatos, se basan, principalmente, en el carácter novelesco de la comedia de Lope. Véase la preferencia por la concentración dramática del sistema clásico francés, en Azorín (*Los valores literarios y Clásicos y modernos*), Ortega (*Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela*), Américo Castro (*La comedia clásica* y el "Apéndice B", citados). O el análisis minucioso, de Pérez de Ayala, del proceso de una pasión, y la consiguiente crítica de la comedia española, en la dirección del sistema elisabetano (*Troteras y danzaderas*).

El desenlace debe ser inesperado, recomienda en el *Arte nuevo*. Suele decirse: desenlace de la comedia de Lope no madurado, ni suficientemente preparado, resultado o producto del azar o del capricho. Pero en este teatro, tirado a lo largo, o con concentraciones parciales, en cada jornada, el criterio con que se produce el desenlace responde a motivaciones espirituales profundas. Se quiere llegar rápido al final: estamos en el gran teatro del mundo (idea preferida de Lope tanto como de Calderón), ante el misterio del entrecruzamiento de los destinos; no entendemos a los hombres, y el llegar rápido al final (salvación o condenación) es lo que interesa. Y aquí estamos ante la dialéctica propiamente religiosa de los finales de la comedia clásica española, que resulta ser una afirmación del libre albedrío, y el cambio, la conversión final, resultado de la Gracia.

Examínese una de las obras más acabadas dentro del sistema dramático de Lope: *La vida es sueño*, de Calderón. Muestra el proceso “deliberativo” de Segismundo —que ha dominado sus impulsos y vencido las tres grandes tentaciones de la venganza, de la lujuria y del poder—, alcanzando, gracias a su libre albedrío, la verdad (en la conducta). Pero, en realidad, la Gracia, redimiéndolo. O la gracia de la providencia real (*Fuenteovejuna*, *El alcalde de Zalamea*), como un “deus ex machina”, cuando no cabía una solución favorable, en el orden normal (social, histórico) de los hechos humanos ¹⁴.

Guardini ha estudiado los supuestos espirituales y religiosos que están en el base de la noción de necesidad trágica en los sistemas dramáticos greco-romano, shakespireano y del clasicismo francés ¹⁵. En el sistema dramático de la tragedia griega se trata de dioses, principios naturales, encontrados: Paris obtiene a Elena por el favor de Afrodita (diosa del amor), pero con ello se concita la animosidad de Hera, protectora del hogar. O Hipólito, protegido de Artemisa, diosa de la caza y la castidad, perseguido por Afrodita. En el elisabetano: la naturaleza humana, varia, en choque. En el clásico francés, el héroe, entre la culpa de Lozano en *Le Cid*; Agripina, en *Britannicus*. El sufrimiento del héroe de Racine (Bajazet, Andrómaca, Hipólito): ante el apetito del otro, su padecer, su defensa. Pero con

¹⁴ También al final de *Tartuffe*, la intervención “deus ex-machina” del emisario del rey:

“*Nous vivons sous un Prince ennemi de la fraude*

D'un souverain pouvoir, il brise les liens
du contrat...”

¹⁵ Romano Guardini, *Freiheit, Gnade, Schicksal*, en la edición francesa de la Ed. de Seuil, París, 1957; pág. 230 y ss. Véase también Vossler, *La antigüedad clásica y la poesía dramática de los pueblos románicos*, citada.

principios, dentro de las normas éticas. Nosotros, espectadores, querríamos intervenir para decirle: No sea así. Sea menos rígido.

Siempre, en estos sistemas dramáticos, el hombre, dependiente de factores ajenos a él o determinado por su naturaleza o su carácter. En el clásico español no: el hombre tiene libertad de determinación, incluso ni dependiendo de lo que antes era. Podría decirse que es el sistema dramático en que la necesidad se ha vuelto, cristianamente, libertad. Naturalmente que los cambios se hacen posibles por la Gracia, pero arrepentimiento y salvación son resultados de un anhelo, impulso o atracción absolutamente libres.

En la tragedia francesa, el desenlace trágico se debe a que las pasiones triunfan sobre la razón; en el drama elisabetano, porque la voluntad de cada uno, queriendo imponerse, choca ineludiblemente con la del otro; en la tragedia griega, porque cada uno de los que se enfrentan tiene su derecho, protegido por un sector de lo divino. El teatro clásico español escapa, por su sentido de la Gracia, a la ineludibilidad de lo trágico.

Los personajes de Shakespeare están hechos desde el comienzo; su destino está trazado. Su naturaleza les traza el camino del que no pueden salir: Oteló, Yago, Hamlet, Bruto, Ricardo III, Lear. Los personajes de Lope no: hasta el desenlace de la comedia tienen libertad, pueden determinarse en uno u otro sentido. Es un mundo en estado de creación, paralelo a la comedia: como creación poética, bajo la Gracia, que los protege a todos. Lope ve a los seres que crea, no particularizados, desde adentro, sino desde arriba, como un director de marionetas, como un creador bondadoso que todo les perdonara a último momento. En la visión de fondo de la vida y del mundo de Lope hay un sentido del espectáculo, de representación de tipo teatral, del mundo considerado como un espectáculo, en que hacemos (representamos) un papel, no la del mundo como lucha (de *La Celestina* y del teatro elisabetano). Son personajes "fluidos": de novela, no de teatro. ¿Cómo es que no dan esa impresión, sino todo lo contrario (de tener, los de Shakespeare, libertad, y ser, los de Lope, "juego")?

Esta relación entre desenlace y libertad se produce en la gran mayoría de las comedias del Siglo de Oro. Es la razón porque los finales dan la impresión de arbitrarios. Ejemplos cabales serían las comedias de final de conversión total (*El condenado por desconfiado*, *El esclavo del demonio*, *La devoción de la cruz*, etcétera).

Pero la arbitrariedad es aparente. Bergamín ha destacado que se trata de "la voluntad frente a la razón", en el teatro del Siglo de Oro¹⁶. El ejemplo más representativo es el de *Convidado de piedra*.

¹⁶ Obra citada, pág. 90. Sobre la relación entre necesidad dramática, azar y libertad en el sistema de Lope, véase también Vossler (obras citadas)

La ciega, frenética voluntad del héroe, contra toda razón. Pero no sólo acto voluntario de los personajes; también del autor, en tanto que ese mundo de la comedia depende de su libre voluntad, que se manifiesta en la construcción subjetiva, en la intervención directa del autor, a menudo, por principios morales, por finalidades docentes, imponiendo su solución.

La impresión de “juego” y no de íntima necesidad que producen la mayor parte de las comedias del sistema de Lope se debe a que la posibilidad de libre creación ha estado abierta hasta casi el final —para el autor, que tenía todavía opción, y, por eso, parece el final o desenlace resultado del azar—.

Si del fondo ético-metafísico de cada sistema, como se manifiesta en la concepción del desenlace, se pasa a las respectivas estructuras dramáticas, puede advertirse un significativo paralelismo. Las intenciones profundas del elisabetano y el nacional español —respectivamente, la lucha de cada hombre con los demás o su libre determinación hacia el bien o el mal— exigen una concepción de las unidades en que sea posible contar una historia con amplitud de tiempo y de espacio. Mientras el greco-romano y el clásico francés deben ceñirse a un espacio cerrado y a límites mínimos de tiempo, en consonancia con la rigidez de la lucha entablada entre los dioses o los principios en el interior del hombre. Pero aún más abierto y libre el español que el elisabetano, por no estar sometido a la natu-

y José M. Gallegos Rocafull, *Los designios de Dios vistos a través de “El condenado por desconfiado” y otras comedias españolas* (México, Isla, 1945). Schelling estudia esta relación “entre el carácter y el azar”, entendiéndolo por carácter: determinación por la naturaleza o el modo de ser. A su juicio, “tienen que cooperar en la novela” (*Filosofía del arte*, Bs. As., Nova, 1949, pág. 298). En cuanto a la dramática, ello ocurre en el teatro de Calderón (el único que conoce el sistema del Siglo de Oro). “La posibilidad de una reconciliación... está dada en el catolicismo que por naturaleza instituye una mezcla de lo sagrado y lo profano, los pecados para probar en su reconciliación la fuerza de la gracia” (pág. 335).

Analizando *La devoción de la cruz*, de Calderón: “En general, siempre está basado en el destino, aunque en particular puede presentarse: a) como azar, como cuando Julia ya no encuentra la escalera; b) como moral, porque la rebelión despierta en su pecho la impulsa al crimen, pero también en forma completamente absoluta en la aparición y reaparición del sacerdote. Finalmente, la ventaja que tiene Calderón a causa del mundo superior en que se inspira su poesía, es que la reconciliación está preparada junto con el pecado...” (pág. 344/5).

La concepción de la determinación del hombre por su naturaleza, su carácter o la sociedad, han conformado de tal modo el espíritu moderno que se ha hecho difícil aceptar este tipo de relación. A. Castro, en el “Apéndice B” (citado, pág. 424), atribuye a la frivolidad de Lope su preferencia por los desenlaces no trágicos.

raleza y, con ello, haberse adueñado del tiempo y del espacio. El único teatro en que ha habido auténtica libertad fue el español. No fue un artista de segundo orden ni un frívolo el escritor que supo dar carácter orgánico a una problemática de este alcance.

Examinemos ahora rápidamente, en el mínimo de tiempo que queda, un par de piezas del sistema dramático de Lope, en relación al shakespireano y el clásico francés.

Castelvines y Monteses es el *Romeo y Julieta* de Lope. Ambas no son piezas logradas en relación a las obras maestras de cada sistema (*Peribáñez*, por ejemplo, o *Macbeth*). Postrománticos, como somos, hagamos un esfuerzo para comprender el final optimista de la pieza de Lope. Romeo sabe que Julieta (conviene conservar, por más conocidos, los nombres de la pieza de Shakespeare) ha tomado, no un veneno, sino un narcótico. Llega a tiempo para sacarla de la falsa tumba y se esconden en la finca de campo del padre de Julieta. No olvidar el odio de las familias y la muerte, por Romeo, del primo de Julieta. A la finca irán todos y se producirá el final feliz. Sentido del final: ¿Por qué cambia Lope los datos de Bandello, su fuente? Triunfo del amor sobre la muerte, piensa Lope; triunfo del amor entre los muertos, piensa Shakespeare. En Lope hay, además, una clara intención de apología de los amores juveniles y una especie de intervención oficiosa frente al planteo puro y exclusivamente humano de Shakespeare. en defensa de la providencia divina. Los inocentes no deben ser castigados. En los designios inescrutables de Dios, debió pensar Lope, no podía estar el absurdo trágico que refiere Bandello y que recoge Shakespeare. Lope destaca la oposición a la realización amorosa de Romeo y Julieta. Shakespeare asigna mayor importancia al orden del estado, quebrantado por las luchas entre Capuletos y Montescos. El mismo material fue utilizado por un dramaturgo del ciclo de Calderón, dentro del sistema dramático español especialmente creado por Lope: *Los bandos de Verona*, de Rojas Zorrilla. Tampoco es una obra maestra en relación con *Del rey abajo ninguno*, por ejemplo. La recreación de Rojas Zorrilla es mucho mayor. Mantiene, con Lope (cuya pieza probablemente conocía) y con Shakespeare, a través de las fuentes comunes, los tres hechos fundamentales: el amor de los dos protagonistas; el odio de las familias y la falsa muerte de Julieta. Pero Romeo y Julieta, por ejemplo, son amantes hace tiempo. Rojas Zorrilla quiso hacer un tremendo drama de odios civiles y amor (de la mujer encerrada viva en un sepulcro y la terrible lucha que nos muestra entre los dos bandos), para exaltar la libre determinación de la mujer y la contrafigura del "gracioso" ante los hechos trágicos o tremendos que ocurren. Pero el sentido de la justificación última del amor y la secreta de la Providencia funcionan, como en la comedia de Lope, y llevan también

a un final feliz. Frente a la necesidad trágica, la intervención del autor ¹⁷.

Muchas Fedras han sido escritas. La de Lope (*Castigo sin venganza*) es muy diferente a las demás. En primer término, Fedra e Hipólito son amantes (les doy también los nombres tradicionales. Aquí se llaman, como vimos, Casandra y Federico). La lucha entre la casta Artemisa (que protege a Hipólito) y Afrodita (que incita a Fedra), trae aparejada la destrucción de todos. Es un aspecto de la polémica de Eurípides, amigo de Sócrates, contra los dioses paganos y el mito. En Racine se ha vuelto el drama de la preocupación por

¹⁷ *Castelvines y Monteses*, de Lope, en *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LII (*Comedias escogidas* de Lope, tomo IV); *Los bandos de Verona*, de Rojas Zorrilla, en la misma, tomo LIV.

Se observa cómo Lope, y Rojas Zorrilla lo sigue, mantiene su criterio de no mostrar el desenlace hasta último momento: "Pero la solución no la permita / hasta que llegue la postrera escena", dice en el *Arte Nuevo*. Quien quiebra la línea de necesidad dramática, que no estaba en el relato de Bandello, y sobre el cual Shakespeare acumula hechos fortuitos, no es Lope. ¿Por qué no ha de llegar a tiempo Romeo? ¿Por qué han de ocurrir necesariamente la serie de equivocaciones del final, que llevan a la tragedia y no que Romeo reciba el mensaje de Julieta y llegue a tiempo? De la concepción de la lucha en que se deshacen los unos a los otros, deriva fatalmente la imposible reconciliación de las dos familias, hasta la tragedia, por la serie de errores que se fueron acumulando, que hicieron imposible toda solución individual. Es innegable que en ello hay mucho de la convicción romántica shakespireana de una lógica cruel en la marcha de los sucesos, imponiéndose en el destino humano.

Pocas veces la crítica literaria ha estado tan influida por la concepción del mundo dominante como en los juicios sobre estas piezas de Lope y Shakespeare. Véase, por ejemplo, Marc-Monnier: "Julie vient de se réveiller et Roselo la retrouve à temps: ainsi est esquivé le dénouement tragique. Le public espagnol n'aimait pas les pièces qui finissaient trop mal. Roselo et Julie se sauvent à la campagne en habits de berger, et nous retombons dans l'herbe fleurie des pastorales. Survient le père de Julie amenant un cortège nuptial pour célébrer son propre mariage avec une certaine Dorothee qui ne nous intéresse guère: il en résulte un nouvel imbroglio qu'il est inutile de débrouiller. C'est ainsi qu'a été gâtée misérablement, pour l'accommoder au goût d'un public enfantin, la pathétique histoire dont Shakespeare a fait un chef d'oeuvre" (*Histoire de la littérature moderne. La Réforme, de Luther à Shakespeare*; París, Didot, 1885; pág. 362).

Schack considera el final de Lope "la parte más débil" y comenta: "¡Cuán grande es el abismo que separa la catástrofe tan patética y tan profundamente conmovedora de Shakespeare de esta terminación cómica!" (*Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, 1887; III, pág. 105).

Ezra Pound, en un estudio juvenil, compara las dos piezas. Anota bien la diferencia entre las dos convenciones dramáticas: "Lope tiende a

la pureza. Fedra, que no había osado sino pensar en Hipólito, se castiga dejándose morir. En Lope, naturalísticamente, se trata de una mujer joven, mal casada con un marido que continúa su libre vida de soltero. Durante casi tres largos actos se está justificando su adulterio. El padre (Teseo; el duque, en Lope) no tiene que recurrir a los dioses para castigar al hijo. Lo hace matar por su guardia, no para satisfacer el criterio de honra del público medio (la pieza fue prohibida al día siguiente del estreno), como se ha dicho, sino como modo de recuperar su validez la norma y castigo de quienes han osado quebrantarlas.

Eurípides y Racine presentan solamente el final. Lope, el proceso, desde antes de conocerse Casandra y Federico. Es de las no muchas piezas de Lope que terminan trágicamente. ¿Por qué? Obsérvese que no hay cambio brusco que altere el determinismo de los hechos. No puede haber, en este caso particular, debió pensar Lope (él, que siempre los justificaba), justificación por amor. El quebrantamiento de las normas ha sido tal que la Providencia no puede ni debe impedir que el castigo ocurra acá, en la tierra ¹⁸.

la reproducción actual de la vida, mientras que Shakespeare tiende a un arte poderoso y simbólico" (*La calidad de Lope de Vega*, reproducido en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N^o 59, nov. 1954; págs. 159/60); piensa, sin embargo, que "no hay necesidad escénica absoluta que justifique la matanza general con que termina la obra de Shakespeare" (p. 169).

Más claro es el caso de *Macbeth* u *Otelo* o *Rey Lear*. La necesidad trágica ahí surge de lo que ellos, por su naturaleza, son. Es muy significativo cómo Shakespeare, en su última obra, *La tempestad*, hace intervenir lo sobrenatural (en este caso, la magia) para lograr un final feliz. Lope también, cuando los hechos parecían determinar los sucesos. Por ejemplo, es un ángel, bajado del cielo, quien restablece la paz en *Paces de los reyes*.

¹⁸ Para "ejemplo" de todos. Lo dice Lope, en los versos finales, por boca de Batín, el gracioso (criado confidente de Federico):

"Aquí acaba,
senado, aquella tragedia
del castigo sin venganza,
que, siendo en Italia asombro,
hoy es ejemplo en España."

Menéndez Pidal ("*El castigo sin venganza*", un oscuro problema de honor, en *El P. Las Casas y Vitoria, con otros temas de los siglos XVI y XVII*, Austral N^o 1286) y Amado Alonso (*Lope de Vega y sus fuentes*, en *Thesaurus*, 1952; reproducido en *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*; Bs. As. Eudeba, 1962) estudian las fuentes en que se basó y cómo Lope las reelaboró en la dirección de su propio sistema dramático y de la concepción de la honra en la España coetánea. Desde otro punto de vista, en el planteo del problema del honor, A. Castro (*La comedia clásica*,

Está probada la exactitud de la afirmación según la cual Lope es el creador de la comedia nacional española. Hemos examinado el sentido y originalidad de su sistema dramático, procurando no reducir nuestro análisis al planteo de la observancia o transgresión de los preceptos. Hemos tratado de determinar las notas esenciales del sistema creado por Lope. Encontramos que es, ante todo, un teatro poético, por su estilización de la vida, su polimetría, su complejo sistema de soliloquios y apartes; la introducción de canciones y bailes, el artificio ingenioso permanente; por la palabra poética sustituyendo la maquinaria escénica.

En segundo lugar, en el teatro de Lope hay preponderancia de la acción, la rapidez, el movimiento, el desarrollo novelesco y creación de un mundo de aventura, con el propósito de maravillar. De ahí su rechazo de las unidades de tiempo y lugar y la corriente germinación de la acción, con la actuación del gracioso o figura del donaire. La presencia de la mujer orienta la comedia a una suerte de conflictos por sobre los demás, y todo se realiza, en acto, ante nuestra vista. Responde a un sentido espiritual el criterio del desenlace: la solución inesperada es el resultado de una concepción providencialista y optimista. El sistema dramático de Lope es un todo coherente, orgánico.

Nos queda una pregunta: ¿qué valor tiene este sistema dramático creado por Lope? ¿El interés que mueve hoy, en oportunidad del cuarto centenario de su nacimiento, es meramente arqueológico, estudio, nada más, de un mundo desaparecido? En realidad está en vigencia y triunfante, en los escenarios, el sistema dramático creado (no descubierto) por Lope: es el de García Lorca y Claudel. Además, es uno de los grandes universos poéticos creados por el hombre. Unas veinte obras maestras de la literatura, en que encontraron expresión cabal algunas situaciones dramáticas y vitales esenciales del hombre (pienso en el D. Juan de Tirso); algunos problemas espirituales y morales (pienso en la serie que va de *El villano en su rincón*, de Lope, a *La verdad sospechosa*, de Alarcón; y de *El condenado por desconfiado* a *La vida es sueño*); algunas situaciones humanas y sociales, en que la expresión de los conflictos alcanzó permanente

citada, pág. 604; *Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVIII*, en R.F.E., 1916, y en *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, 1956, págs. 342 y 366), Alonso García Valdecasas. (*El hidalgo y el honor*. Madrid, R. de Occidente, 1948; págs. 202/7 y 221/3), y Vossler (*Lope de Vega y su tiempo*, citada, págs. 283/87, que en *Escritores y poetas de España* (Austral, Nº 771, pág. 94), examina la relación entre artificio literario y pasión). Sobre *Castigo sin venganza* puede verse, además, la bibliografía mencionada en *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*, citado, pág. 220.

universalidad (de *Fuenteovejuna* y *Peribáñez* a *El alcalde de Zalamea*). Se trata de una fórmula de teatro que es gran poesía; que, de no haber existido, algo nos faltaría a los occidentales. Nos faltarían desde *El condenado por desconfiado* a *La vida es sueño*; de *La Fénix de Salamanca* (de Mira de Mescua) a *El desdén con el desdén* (de Moreto).

El valor de un sistema dramático radica, fundamentalmente, en el valor de las obras escritas de acuerdo a sus principios —obras que, de no haber existido ese sistema, no se hubieran escrito—. Entre ellas, más de media docena son de Lope, creador del sistema y realizador también de algunos de sus frutos más acabados.

ERWIN FÉLIX RUBENS

ALGUNOS RECURSOS CÓMICOS EN LAS COMEDIAS DE LOPE

El caracterizar y desentrañar las innúmeras situaciones cómicas del teatro lopesco, daría lugar a un extenso estudio. Buscamos, en esta exposición, analizar la estructura que sustenta un reducido número de escenas cómicas.

Es repetición decir que el galán representa en las comedias de Lope el mundo idealizado, la abstracción del amor, y que los graciosos le forman un violento contraste al traer a escena todos los pormenores que la vida cotidiana opone al ensueño. Lope muestra compasión hacia esos seres mediocres, viles a veces, y siempre los presenta con el apoyo de su simpatía y su sonrisa complaciente. Criados, pillos, rufianes, mendigos, celestinas —multitud andrajosa—, resumen lo bajo o grotesco de la vida: el miedo, la ausencia del principio del honor, la tosquedad sensual, la glotonería, la miseria, la inmoralidad, sin llegar a las crudas tintas de lo picaresco. En acabada técnica barroca representan las mil volutas que encierran, aprietan, la línea de la espiritualidad ascendente y “constituyen la amarga venganza que del afán noble toma el afán vulgar”¹, venganza que no se manifiesta ni en abierta rebeldía ni en burla descarnada sino en la gracia incisiva y mordaz de una cómica ironía. Y la gracia ocurente, el ademán socarrón y humorista, lo tienen estos seres que proporcionan quizá a ese público hambriento, locuaz y excitable, más pícaro que caballero, el regocijo y el placer de lo vedado.

¿Qué recursos utilizó Lope para llevar a escena la técnica del claroscuro —ideal de su generación—, para lograr esa pirueta cómica que corta la tensión dramática creada por una sostenida permanencia en lo ideal? Como el gracioso puebla el teatro de Lope de un caudal

¹ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gilli, 1954.

inagotable de matices humanos, las más inesperadas figuras cómicas traen respuesta al molde —o a los moldes— que configuran lo cómico.

Como método de trabajo hemos buscado primero precisar algunos elementos cómicos que emanan de las formas, de los gestos, de las palabras o de las actitudes humanas y en segundo lugar la proyección de estos recursos en toda una situación dramática.

Veamos primero una *forma* cómica. Recordemos con Bergson que “nos reímos cuando lo mecánico se inserta en lo vivo y así nos reímos siempre que una persona nos dé la impresión de adquirir la forma de una cosa”.

Una sugestión verbal puede llegar a producir un efecto cómico, a crear un forma cómica si realiza, por ejemplo, ante nuestra vista, como en un proceso de hipnosis, la transformación de una persona en cosa. Oigamos al Martín de *La moza de cántaro*:

MARTÍN. — Cosas la Corte sustenta
que no sé cómo es posible.
¿Quién ve tantas diferencias
de personas y de oficios,
vendiendo cosas diversas,
bolos, bolillos, bizcochos,
turrón, castañas, muñecas,
bocados de mermelada,
letüarios y conservas,
mil figurillas de azúcar,
flores, rosarios, rosetas,
rosquillas y mazapanes,
aguardiente y de canela,
calendarios, relaciones,
pronósticos, obras nuevas,
y a don Álvaro de Luna
mantenedor destas fiestas?

El criado nos proyecta de una percepción concreta —“la multitud de personas y de oficios que sustenta la corte”— a una percepción generalizada —repárese en la ausencia del artículo en toda la enumeración— y golpea nuestra imaginación, en forma de bote y rebote, en una visión casi alucinada, con los más dispares elementos, para cerrar la enumeración, en rápida trasposición estilística, con la evocación de don Álvaro de Luna, que salta empujado por ese farrago de cosas y surge imprevistamente, casi cosa él mismo, como un muñeco empujado por resorte. Y este recurso cómico de fijar lo vivo en lo inanimado se intensifica por la oposición existente entre la plenitud vital que sugiere don Álvaro —“varón de las mil facetas”, según nos lo presenta Fernán Pérez de Guzmán— y el aparecer allí cristalizado, inanimado entre esas “cosas” caras al despliegue de su espíritu hedonista.

En el teatro de Lope hay que bucear con cierta atención lo cómico emanado de una forma, una actitud o un movimiento. Hemos heredado la producción dramática sin acotaciones del autor, no aparecen en el reparto de la obra perfilados los personajes, no se han encontrado precisas alusiones de los coetáneos sobre los recursos histriónicos de los actores, y con frecuencia el juego de éstos queda prefigurado por el texto mismo de la obra. Por lo tanto, a través de la lectura, apenas si nuestra imaginación es requerida o atraída por el gracioso. Pero nos basta recordar la descripción de los “corrales” y de las compañías de la época, para deducir que los actores han favorecido la risa cuanto han podido, acentuando con su voz, gestos y actitudes, la comicidad de muchas escenas. No olvidemos que la compañía de los “Celosos” de Ganassa, la de Maximiliano Milinino, la de los “Cortesés”, la de los “Confidentes”, habían visitado Madrid², que Lope fue amigo de ellos y que la técnica de “arte” de estos comediantes italianos debió sugerirle, fijarle, los recursos expresivos de muchas escenas, los cuales, sin inconveniente, habrán captado los actores españoles, público entusiasta él mismo de las brillantes exhibiciones de la “commedia dell’arte”.

Veamos, según lo expuesto, lo cómico a través de una *actitud*. Apoyémonos, nuevamente, en Bergson: “Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo.” La escena que vamos a analizar pertenece también a *La moza de cántaro* y deducimos lo cómico del propio texto. La risa surge espontánea, abierta, por lo inesperado de la actitud de la dama, quien produce, al darle una sonora cachetada a Pedro, un disloque en la actitud de dicho actor, cuyo cuerpo cae a lo payaso, como un muñeco mecánico. Podríamos agregar que esta forma cómica de la mecanización está acentuada por la tácita complicidad existente entre el público y doña María —en esta escena Isabel, disfrazada de “dama de cántaro”— ya que aquél conoce la ficción de la dama y justifica, mejor dicho espera, esa reacción de alcurnia ante el atrevimiento del criado, que desconoce, por cierto, la verdadera identidad de la dama. He aquí la escena:

PEDRO. — ¡Así se va?

DA. MARÍA. — Así me voy

PEDRO. — Pues cuénteme lo que pasa.

DA. MARÍA. — No quiero.

PEDRO. — Tendréla.

DA. MARÍA. — ¡Tome!

² Véase Silvio D’Amico, *Historia universal del teatro*, t. II, Bs. As., Losada, 1954.

PEDRO. — ¡Ay!

DA. MARÍA. — ¡Qué fue?

PEDRO. — Tamborilada.

Podríamos puntualizar que esta escena es un refuerzo verbal, una visualización al juego que debe desarrollar el actor. El diccionario apunta: “Tamborilada: golpe que se da con fuerza cayendo en el suelo, especialmente el que se da con las asentaderas.” Y la escena concluye:

LEONOR. — ¡Dístele Isabel?

DA. MARÍA. — No es nada.

Pregúntale si le come.

A la comicidad de la escena total se agrega aún la picardía verbal: “si le come”.

Alguna vez la actitud del actor, aunque no jugada en escena sino evocada ante nuestros ojos, se resuelve en una escena de “humor negro”, engolosinando a ese público gustador de extremismos barrocos, con el hurto o saqueo de los venerados cuerpos de los muertos. La escena que transcribimos pertenece a *El caballero de Olmedo* y ocurre entre Fabia, celestina de amores, y Tello, criado del caballero de Olmedo. Y como no hay grandeza ni ánimo de conmover en esa profanación, sino implícita intención de humillar y dar categoría a una superstición, se produce el buscado efecto cómico por degradación, que es en el fondo una forma de trasposición, un disloque que quiebra la flexibilidad natural de lo humano.

FABIA. — Pues bien lo puedes dejar
porque me has de acompañar.

TELLO. — ¡A ti, Fabia?

FABIA. — A mí

TELLO. — ¡Yo?

FABIA. — Sí;
que importa a la brevedad
deste amor.

TELLO. — ¡Qué es lo que quieres?

FABIA. — Con los hombres las mujeres
llevamos seguridad.
Una muela he menester
del salteador que ahorcaron
ayer.

TELLO. — Pues ¿no lo enterraron?

FABIA. — No.

TELLO. — Pues ¿qué quieres hacer?

FABIA. — Ir por ella, y que conmigo
vayas sólo a acompañarme.

TELLO. — Yo sabré muy bien guardarme

de ir a esos pasos contigo.
 ¿Tienes seso?
 FABIA. — Pues, gallina,
 a donde yo voy ¿no irás?
 TELLO. — Tú Fabia, enseñada estás
 a hablar al diablo.
 FABIA. — Camina
 TELLO. — Mándame a diez hombres juntos
 temerario acuchillar
 y no me mandes tratar
 en materia de difuntos.
 FABIA. — Si no vas, tengo de hacer
 que él propio venga a buscarte.
 TELLO. — ¿Que tengo que acompañarte!
 ¿Eres demonio o mujer?
 FABIA. — Ven, llevarás la escalera;
 que no entiendes de estos casos.
 TELLO. — Quien sube por tales pasos
 Fabia, el mismo fin espera.

Y una escena más adelante dice don Alonso.

DON ALONSO. — ¡Negocio, Fabia esta noche
 contigo!
 TELLO. — Es cosa muy alta.
 DON ALONSO. — ¿Cómo?
 TELLO. — Yo llevo escalera
 y ella...
 DON ALONSO. — ¿Qué lleva?
 TELLO. — Tenazas.
 DON ALONSO. — ¿Pues qué habéis de hacer?
 TELLO. — Sacar
 una dama de su casa.
 DON ALONSO. — Mira lo que haces, Tello;
 no entres a donde no salgas.
 TELLO. — No es nada, por vida tuya.
 DON ALONSO. — Una doncella ¿no es nada?
 TELLO. — Es la muela del ladrón
 que ahorcaron ayer.

La escena está jugada, entonces, entre la actitud medrosa de Tello —“gallina” le dice, humillándolo, Fabia— y la osadía de ésta (con lo cual se crea la desarmonía risible al trastrocarse el depositario tradicional de la valentía), y también por la contraposición creada entre los burdos elementos dinámicos: escalera, tenazas y el tétrico estatismo de un cadáver bamboleante en su soga. Esta escena está evidentemente preparada para satisfacer a un público gustador de elementos macabros, familiarizado con las más horribles representaciones de la muerte. Recordemos la tétrica suerte corrida por el

cadáver de Santa Teresa ³, y si ilustrásemos la escena trascripta nos evocaría algún cuadro morboso de Valdés Leal, gusto que no correspondería a la época de Juan II, en la cual transcurre la acción.

En el acto segundo se relata cómo se llevó a cabo el sacrílego robo: la voz de ultratumba desmaya a Tello y la escena desborda en risa por un juego verbal:

TELLO. — Fui con ella (que no fuera)
a sacar de un ahorcado
una muela; puse a un lado
como Arlequín la escalera.
Subió Fabia, quedé al pie,
y díjome el salteador:
“Sube, Tello, sin temor,
o si no yo bajaré.”
¡San Pablo! Allí me caí.
Tan sin alma vine al suelo,
que fue milagro del cielo
el poder volver en mí.
Bajó, desperté turbado,
y de mirarme afligido,
porque sin haber llovido,
estaba todo mojado.

Ha cerrado su descripción con una paradoja; ha comparado dos actos por sus efectos, por un punto de contacto mínimo, absurdo, y si pensamos que uno de ellos evoca un acto público, privado, comprenderemos mejor el disloque cómico, la fuerza grotesca.

Los recursos cómicos de lengua son infinitos: se resuelven por paradojas, por retruécano o por el desencadenamiento de acepciones metafóricas a partir de un significado dado. Siempre se crea un desajuste psíquico, la ruptura del sistema movable, dinámico de la lengua, fijándolo o llamando nuestra atención a través del error.

Este juego verbal desemboca con frecuencia en alusiones burdas, soeces a menudo, permiten el chiste de época, la alusión irónica a personajes contemporáneos. Aquí quedan incluidos todos los disparates léxicos, creándose lo cómico no por la sugerencia del lenguaje sino por el lenguaje mismo. Oigamos a Galindo de *La francesilla*:

Medea pucheril, Circe fregática
pues eres la piscina y la probática,
que me ha de dar remedio salutífero..., etc.

Entre los recursos cómicos surgidos de las actitudes o gestos debemos considerar el papel del disfraz, usado por Lope en cualquier

³ Véase Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura española en la edad de oro*, Barcelona, Gilli, 1952.

tipo de comedia. Bergson vio que también el disfraz es una máscara que inmoviliza, mecaniza la vivacidad de la expresión, de ahí su valor cómico. Veámoslo en dos comedias. En *La discreta enamorada*, la escena desemboca en franca comicidad. El criado, Hernando, disfrazado de mujer, es utilizado por su amo, Lucindo, para suscitar los celos de la cortesana Gerarda. Recurso eternamente cómico porque implica un triple disloque: la vestidura, la voz, los gestos. Toda imitación, al fijar ciertos elementos del personaje imitado, resulta risible.

Mucho más agudo es el disfraz de Fabia y Tello en *El caballero de Olmedo*. Ambos cambian de profesión, se elevan en la escala social, pasando a desempeñar un oficio dispar en relación a su ser auténtico. ¡Fabia, aleccionadora de novicias! ¡Tello, maestro de latines! Hablar desde un oficio vil en términos de estricta respetabilidad es cómico, ya que se ha roto el sistema de la auténtica personalidad y por cualquier lado puede escapar aquélla de la prisión que la contiene. Agreguemos dos elementos más: la preciosidad del atuendo —que transcribimos— y los latinazgos que intercala Tello:

TELLO. — Llegué
con media sotana y guantes,
que parecía de aquéllos
que hacen en solos los cuellos
ostentación de estudiantes.
Encajé salutación,
verbosa filatería
dando a la bachillería
dos piensos de discreción,
y volviendo el rostro vi
a Fabia...
.....
Tan sabia
y con tanta discreción,
melindre e hipocresía
que me dieron que temer
algunos que suelo ver
cabizbajos todo el día.

Lope tuvo amplísima visión de lo cómico. No sólo lo prodigó —sabrosas flores de campo— en los recursos mínimos de gestos, actitudes, retruécanos, juegos verbales, sino que supo jugarlo en la amplia proyección de toda una situación dramática.

Nada más correcto, para verlas desarrollarse, que tener nuevamente presentes las formulaciones de Bergson. Dice el pensador galo que es “cómico todo arreglo de hechos y acontecimientos que encajados unos en otros nos den la ilusión de la vida y la sensación clara de un ensueño mecánico”. Y considera que la *repetición e inversión* son los procedimientos cómicos que permiten dicha ilusión.

Veamos un ejemplo de inversión en *El villano en su rincón*. El personaje de Juan Labrador recorre la escena acompañado por la complacencia risueña del espectador, conquistado por este patriarca que saca de su propia existencia las normas de vida.

En una escena del segundo acto, llega el rey, ocultando su identidad en el disfraz de un noble de Francia, a la casa de Juan Labrador y recibe de éste los sabrosos honores de la mesa y las cómicas represalias de las criadas por sus melindres al recogerse en la alcoba. Esta escena se repite invertida en el tercer acto, cuando el villano es huésped del rey —a quien reconoce como el noble que hospedó—. Cada uno de los personajes —rey y villano— representa una fuerza, un carácter que se manifiesta en una determinada dirección, pero que al conjugarse en estas dos circunstancias y mantenerse cada una de ellas iguales a sí mismas, crean una simétrica repetición, lo cual provoca la idea de fijación, de orden matemático dentro del dinamismo de la vida.

En la misma obra, en el acto segundo, hay una escena de villanos que en socarrón entretenimiento juegan a asignarles maridos a las villanas del lugar. Y van contando los favores que dos de los labradores recibieron de una villana. Cada favor es una cachetada asettata a los galanes, quienes no se arredran, y al insistir en sus requiebros reciben un nuevo golpe, evocando esta repetición el mecanismo del muñeco de la caja de resortes. El resorte se estira, se contrae y vuelve a estirarse: ya está lograda la risa.

Este recurso cómico de la repetición es el que se utiliza en el doblete que el gracioso va realizando a muchas situaciones de su amo: si éste ronda la verja o entra a escondidas a la alcoba, el criado lo hará por la trastienda; si concierta bodas el amo, nunca lo deja sin mujer a su criado. Repite en un plano menos noble la escena representada por sus amos.

El juego de la repetición llega a su máxima perfección en *La dama boba*. Buena parte del acto primero está ocupada por las boberías de Finea; en el tercero, todos sabemos del entendimiento de ésta, nacido por la fuerza del amor, y para defender este amor, su ya agudo ingenio la orienta a repetir su juego de boba, ficción que coparticipa el público y que crea una comicidad fresca, desorbitante, casi cinematográfica, por el encadenamiento de confusiones, pero cuyos hilos domina el espectador. Maravilloso equilibrio de juego cómico: inicia y cierra la comedia.

El análisis de los recursos cómicos jugados por los graciosos se multiplican, crecen, se embellecen en una lectura morosa de las obras de Lope. La falta de caracterización, en muchas comedias, de la lista de personajes, omite determinar cuál es el gracioso y si éste existe. La lectura debe entonces salir en su búsqueda, recrear la época,

actores, tramoyas teatrales, para precisar estas situaciones y aproximarnos al aspecto técnico de estas comedias como único medio de su futura realización teatral. Y los recursos cómicos proliferan y se abren en variadísima gama, cada matiz emanado de esta multiplicidad de facetas humanas que la figura del donaire —en forma de contrafigura— pasea por el teatro de Lope.

ÉLIDA B. DE GALLETI

ALGUNAS CONSTANTES DE LA FIGURA DEL DONAIRE

Siempre es necesario recordar, cuando se aborda el tema del gracioso en la comedia de Lope, la referencia que éste mismo da en la dedicatoria de *La francesilla*, obra de las primeras suyas, aunque publicada poco antes de su muerte: “Repárese V. M. en que fue la primera comedia en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a los presentes”.

Acerca de esta afirmación y de la legitimidad de sus pretensiones de creador, mucho han dicho los críticos de Lope. La citamos ahora, no para entrar en la discusión de si es o no el gracioso invención lopesca, sino sólo como prueba de que él consideraba al lacayo confidente —la figura del donaire— como un personaje de características escénicas bien determinadas, que lo separaban sustancialmente del tipo similar hereditario: el siervo latino, el bobo o parvo del teatro primitivo, el criado de la comedia erudita italiana, el de la comedia del arte, el de algunas comedias suyas anteriores.

No me detendré, tampoco, en el análisis de este gracioso, cuyas características esenciales han sido señaladas tantas veces, y en forma detallada en los *Estudios sobre Lope* de Montesinos; ni en averiguar si el tipo responde a una realidad histórica y es efectivamente fiel retrato de los lacayos confidenciales que tenían los jóvenes nobles del Siglo de Oro a su servicio. Sólo abordaré la especial relación existente entre amo y lacayo como ardid escénico, analizando en qué situaciones y con qué constancia es fuerza actuante el gracioso dentro de la estructura de la comedia lopesca y qué cambios determina su intervención en la misma.

* * *

El crítico Etienne Souriau ha reducido a seis funciones esenciales la serie de posibles situaciones dramáticas; funciones esenciales que determinan toda dramaturgia y en las que se concentran todas las

fuerzas del cosmos: a tal punto, que el crítico les asigna a cada una un símbolo astrológico especial.

Ante todo, una fuerza temática: “alguien ama, odia, desprecia”. Esta fuerza tiende hacia un fin, que determina la segunda función: “alguien ama a alguien”. Tercero: como no hay acción sin obstáculos, frente a la fuerza temática surge el opositor, el antagonista: “alguien ama a alguien, a pesar de”. Cuarto: como tampoco habría acción sin complicidades, sin ayudas manifiestas u ocultas, cada una de aquellas tres funciones principales puede tener también su ayudante, su satélite: “alguien ama a alguien y es ayudado por”.

Detengámonos en esta función. El signo astrológico que el crítico le asigna: un satélite, *la luna*, quizás no cuadre a ningún otro personaje, en ninguna situación escénica, como al gracioso lopesco. Su incondicionalidad de satélite —que destacamos porque ha de determinar las principales intervenciones del personaje— es la condición que rige, ante todo, las relaciones entre amo y criado: “El hombre con la mujer / y el señor con el criado”, se dice en *Lo cierto por lo dudoso*. Y en *La noche de San Juan*: “Criado y señor parecen / juntos siempre, el bien el mal”. Y en *El perro del hortelano*:

Y hace mal un caballero
sabiendo que su lacayo
le va sirviendo de espejo
de lucero y de cortina
en no traerle bien puesto.
Escalera del señor,
si va a caballo, un discreto
nos llamó, pues a su cara
se sube por nuestros cuerpos.

“Soy charco y sirvo de espejo” —arguye el gracioso de *Querer la propia desdicha*.

Cualquiera sea la situación, esté o no de acuerdo con él, el criado sigue la voluntad del amo mozo:

Ahora bien, yo sólo debo
que te cuadre o no te cuadre
seguirte el humor
(*La niña de plata*)

¡Parécete novedad
que donde mira el señor
siga su ejemplo el criado?
(*La noche de San Juan*)

Como pago a esta incondicionalidad, pocas veces el criado lopesco se hace acreedor a palos como el siervo latino o el de la comedia

del arte. Cuando más, se le recuerda su condición, si al amo le parece que se ha excedido en el consejo o en la acción:

SALUCIO: Yo, señor, no te aconsejo.
OCTAVIO: Ni es oficio de criado.
Eso ha de hacer el amigo
el superior y el que es viejo.
(*El acero de Madrid*)

DON JUAN: Tello, el amor no gusta de consejos,
y más del inferior.
(*Las bazarrias de Belisa*)

La insistencia del criado puede, a veces, provocar el momentáneo enfado del señor, quien llega, en ocasiones, al epíteto violento, pero sin ir más allá:

Maliciosa bestia eres.
¿Cuánto va que has de obligarme
a hacer algún desatino?

Esta fidelidad casi perruna hace desconfiar de él a los padres de los mozos. En *La discreta enamorada*, el padre del galán no acepta como testigo de la buena conducta de su hijo al lacayo:

¡Qué buen testigo!
Falsos ojos, lengua falsa,
falsa la cara y la boca;
falso el pecho y falsa el alma.

Su devoción hacia el amo joven los hace a veces ser tildados de alcahuetes:

CHACÓN: ¿Pues en qué opinión me tienes?
EL VEINTICUATRO: Del alcahuete mayor
que puso mitra en cabeza.
(*La niña de plata*)

Pues esta vez no has de ver
la ciudad, Mendo alcahuete.
(*Los Tellos de Meneses*)

Niega aquí que aquesta raya
no te hace grande alcahuete.
(*El arenal de Sevilla*)

Pero el gracioso rechaza el epíteto denigrante con indignación: “¿Yo alcahuete?”, pregunta el Mendo de *Los Tellos de Meneses* y, dolorido, se querella ante su amo:

MENDO: ¿Qué áspid, tigre o serpiente
qué caimán o cocodrilo,
pisados o heridos, vuelven
con tal furia como Laura
contra mi pecho inocente,
diciéndome que yo era...?
¿Dirélo?

TELLO: Dilo.

MENDO: Alcahuete,
que te llevaba a León
para que sus damas vieses;
que te las pintaba a todas
con lisonjeros pinceles
para moverte a cosquillas
la sangre en la edad que tienes.

Porque el gracioso está lejos de llevar su fidelidad a ese extremo. Es fiel, con fidelidad perruna, repetimos, porque el amo lo merece; porque no trata en lances sucios, sino en amoríos de mozo. Por eso él mismo, como de chanza, se ofrece de agente oficioso para llevar a cabo alguna burla inocente: "Tu alcahuete quiero ser", le dice Chacón a Don Juan en *La niña de plata*, para incitarlo a otros amores que distraigan su desesperación.

Es preciso recalcar esta nota. Jamás el gracioso es agente de placeres del amo. Estos agentes de placer —los criados de *Fuente Ovejuna* o de *Peribáñez*— nada tienen que ver con él. Cuando sirve a un amo licencioso y pendenciero, no le sigue ya el humor, sino que trata de atraerlo al camino recto. Quizás el mejor ejemplo lo proporcione *Los novios de Hornachuelos*: Don Lope, que dice haber seguido siempre sólo su opinión, su parecer, su albedrío, se encara con Mendo que lo llama a cordura:

...mentir para medrar
es uso de la razón
del estado de servir.
Mendo, adular y servir
es la más cuerda atención.
Adula, que en los criados
a los dueños divertidos
los consejos no pedidos
son desaciertos pesados.

A pesar de lo cual, vuelve Mendo en repetidas ocasiones a hacerle desistir de sus propósitos deshonestos, ocasionando su enojo:

Mendo, ¿vuelves indiscreto
a tus locuras?

* * *

Anotada esta característica fundamental del gracioso: su fidelidad, sigamos a la pareja amo-criado a través de algunas de las etapas más constantes porque transita la comedia lopesca.

El mozo y su criado llegan a la corte o a ciudad principal. El diálogo entre ambos permite al espectador conocer las razones que los llevan al lugar, cuál y cómo es éste, qué especialidades tiene en mujeres, vino y diversiones. Los ejemplos son infinitos. Veamos la escena con que se abre la acción de *Lo cierto por lo dudoso*, tan parecida a otras que vienen de inmediato a la memoria de los frequentadores de Lope:

DON ENRIQUE: Hermosa playa
RAMIRO: En su orilla
 mil bellas ninfas están.
DON ENRIQUE: Es la noche de San Juan
 y la fiesta de Sevilla.
 Todo en esta gran ciudad
 es en extremo perfecto.

Es común que se detenga el caballero en alguna venta, en las cercanías de la ciudad a donde se dirige; allí conoce, generalmente, por algún lance, a alguien relacionado más o menos directamente con el suceso que a la ciudad lo lleva. Las descripciones de estas posadas también estarán en la memoria de los lectores de Lope. Veamos sólo dos, características. La primera, en *Porfiar hasta morir*, en el viaje que hacia Córdoba hace Macías, el enamorado trovador, con su criado Nuño:

MACÍAS: Para quien llegar desea,
 ni largas noches ni fiestas.
 ¿Estas son las ventas?
NUÑO: Estas
 son las ventas de Alcolea.
MACÍAS: ¿Y esta la famosa puente?
NUÑO: Esta fue por quien pasaron
 tantos ciegos, que dejaron
 tal memoria entre la gente

 ¡Qué cristalino en limetas
 yace el buen Guadalquivir!

Tono bien distinto al comienzo de *La dama boba*. Son los alrededores de Madrid:

LISEO: ¡Qué lindas posadas!
TURÍN: Frescas.
LISEO: ¿No hay calor?
TURÍN: Chinchas y ropa
 tienen fama en toda Europa.
LISEO: Famoso lugar Illescas...

Tan pronto llegan a la ciudad, surge el serafín que enciende de amores al galán: “Entras hoy en esta casa / y enamórate” (*Porfiar hasta morir*). Intervención obligada del criado: es el depositario de la confianza, ya sea del amor súbito, del desdén de la dama, del aparente desprecio, del desvío simulado. En *El caballero de Olmedo* dice éste a su dama:

Advierte que yo también
cuando con Tello no puedo,
mis celos, mi amor, mi miedo
digo en tu ausencia a las flores.

Es decir, el gracioso, como confidente, en parangón con los clásicos de la dama en soledad: las flores, los pájaros, el mar. Y más adelante:

Por el camino le cuento
tus gracias a Tello, Inés.
Y celebramos después
tu divino entendimiento.

Y en *Lo cierto por lo dudoso* dice el criado:

¡Ay del Conde!
Que a cada paso que daba
decía: “¿Qué hará, Ramiro,
la divina doña Juana?
¿Hablará con doña Inés?
¿Llorará?” —“¿No es cosa clara?”—
decía yo, tan gran necio
como él, pues tal pensaba.
“Ay Ramiro —respondía—,
Quién de su divina cara
bebiera agora las perlas
que de las estrellas bajan
para templar este fuego”.

Cuando la dama es esquiva, o está prometida, o no quiere amores, corresponde al criado recibir la rabiosa queja: “Matarme tengo, ay de mí” (*Los melindres de Belisa*); “Diles que para enterrarme / ay, Nuño, toquen a muerto” (*Porfiar hasta morir*); “Ay cómo me muerdo, Hernando” (*Los milagros del desprecio*). Y también le corresponde ahora hacer ostentación de sus gracias, cumplir aquella cualidad que destacaba Guzmán de Alfarache en el gracioso: “Decir gracias, donaires y chistes”, para distraer al galán. En *Lo cierto por lo dudoso* el criado le ha traído a su amo la mala nueva del desvío (aparente) de la amada, y trata de entretenerlo:

DON ENRIQUE: Presumo que me entretienes
 porque no sienta mis males
RAMIRO: Es verdad: eso pretende
 mi rústico ingenio, Conde.
DON ENRIQUE: Sí, amigo
 sí, hermano; piadoso vuelve
 a curar a quien has muerto.

Ahora los consejos. ¿Qué recetar al galán despechado? Ante todo, el olvido. Así, en *El perro del hortelano*:

TEODORO: ¿Pues qué puedo hacer, Tristán?
TRISTÁN: Dejar de amar a Marcela.
TEODORO: ¿Y no hay más sino olvidar?
TRISTÁN: Lecciones te quiero dar
 de cómo el amor se pasa.

Y sigue la graciosa retahíla de consejos absurdos, que terminan por desarrugar algo el ceño del muchacho:

¡Qué grosero cirujano!
¡Qué rústica curación!
Los remedios al fin son
como de tu tosca mano.

El primer capítulo de aquellas lecciones para olvidar está dedicado a la apología de otro amor: “Porque otro amor es el más breve olvido” (*Las bizarrías de Belisa*); “¿Luego el amor se descifra? / Sí. / —¿Con qué? / Con otro amor” (*La discreta enamorada*); “De amor al amor apelo” (*Los ramilletes de Madrid*); “Y cura amor con amor” (*Los prados de León*). Para una dama esquivada, hay mil que puedan reemplazarla:

Mil damas tiene Sevilla
que a tus pensamientos vanos
pondrán entonces remedio.
 (*La niña de plata*)

Alejandro lloraba porque había
un mundo solo: que con uno solo
dijo que no podía,
—con tanta tierra y mar de polo a polo—
satisfacer su pecho.
Tú lo contrario has hecho,
que sola una mujer en Madrid quieres
habiendo treinta mundos de mujeres:
morenas, pelirrojas, gordas, flacas...
 (*Las bizarrías de Belisa*)

En *Los milagros del desprecio* se duele el criado de la fidelidad sin esperanzas del mozo:

¿Luego tres años y más
te debe sólo un desvelo?

.....

Tres años siempre a pie quedo.
¡No dura más en Toledo
el mejor Corregidor!
Tres años: treinta y seis meses,
mil y cuatrocientos días...
todo un Escorial podrías
haber hecho.

Sólo otra mujer puede ayudar a curar de amor, a *despicarse*:

No se pierde, Hernando, nada;
que esa doncella podría
con su bellísima cara
con su rico entendimiento,
con su voluntad esclava
desamartelarme el pecho,
despicarme de Gerarda.

.....

El saber que soy querido
me ha despicado, Gerarda.

(La discreta enamorada)

Es una dama gallarda
que sabrá bien despicate.

(La niña de plata)

Teodora tiene secretos
que me despiquen de ti.

(El acero de Madrid)

Mientras llegan los efectos de ese otro amor, lo más perentorio
es el alejamiento: “poner tierra en medio”:

Dos mil veces te he rogado
que dejes este cuidado
y que pongas tierra en medio

(La niña de plata)

RAMIRO: Al remedio.

D. ENRIQUE: ¿Sábeslo tú?

RAMIRO: Dos, tres, veinte.

D. ENRIQUE: Uno solo y presto.

RAMIRO: ¿Presto?

D. ENRIQUE: Sí, Ramiro.

RAMIRO: Posta y vete.

(Lo cierto por lo dudoso)

Pero ninguno de ambos remedios surtirá su efecto si el galán no empieza por hacer “resolución de olvidar”. Montesinos ha advertido el fino matiz, de raíz romántica, levemente insinuado en la concepción lopesca del amor: “el galán se goza en sus cuitas como en una voluptuosidad dolorosa”. Por eso el criado requiere de él, ante todo, voluntad de olvido:

Primeramente has de hacer
resolución de olvidar.

.....

Ha de haber resolución
dentro del entendimiento

(El perro del hortelano)

Después, “probar a aborrecer” a la amada. Para empezar a lograrlo hay que “vencer la imaginación, pensando defetos y no gracias”:

FABIO: Mas dime cómo se quiere.

CARLOS: Pensando en la gentileza
hermosura y discreción
de una mujer.

FABIO: Luego es fuerza
que también por lo contrario
lo que pienses aborrezcas.
No imagines en sus gracias,
imagina en su soberbia
su interés y su mudanza.

(Porfiando vence amor)

TRISTÁN: Mas, por esto, es linda treta
vencer la imaginación.

TEODORO: ¿Cómo?

TRISTÁN: Pensando defetos,
y no gracias; que, olvidando,
defetos están pensando,
que no gracias, los discretos.

.....

Pensar defetos, en fin,
es medicina probada.
Si de acordarte que vías
alguna vez una cosa
que te pareció asquerosa,
no comes en treinta días,
acordándote, señor,
de los defetos que tiene,
si a la memoria te viene,
se te quitará el amor.

(El perro del hortelano)

Cuando la dama no es esquiva, sino que también responde a la primera mirada (“¿Qué es esto, amor? Apenas engendrado / ya sales por los ojos y la boca”), surgen los obstáculos, que mantienen la ley de tensión de la obra, y la situación, simple, se complica: la dama está encerrada, o está prometida a otro, o ha hecho pública declaración de su aversión a los hombres, o es de muy dispar condición. Entonces este satélite, este ayudante, esta luna, se convierte en instrumento activo, y su intervención puede a veces modificar el equilibrio de las fuerzas actuantes. En este momento, el galán fía ya en él, en él se sostiene: el criado está a punto de convertirse en figura central de la obra, como ocurrirá muchas veces en la comedia europea posterior a Lope. Ya no será sólo el criado amigo que incita a su señor a *despicarse* con otro amor o en otra tierra, sino que es quien aplica el tratamiento y en cuyas manos aquél se pone.

D. PEDRO: Ya resuelto y sin temor
ponerme en tus manos quiero.

HERNANDO: Un punto no has de exceder
los r cipes que te diera,
que el enfermo que no quiere
al médico obedecer,
no le queda qué argüir.

(Los milagros del desprecio)

En estos casos en que se alza sobre la esfera de su natural estado, es común que el gracioso acuda a disfraces: de médico en *El acero de Madrid*; de abogado en *La mal casada*; de buhonero en *Lo cierto por lo dudoso*; de mujer en *La discreta enamorada*, etc. Ha trascendido ya la jurisdicción de la rigurosa sentencia:

Yo no te pido consejo,
sólo que calles te pido,
y que me sigas te ruego;
que son leyes del criado
la obediencia y el silencio.

(La vengadora de las mujeres)

AMELIA S NCHIZ GARRIDO

TERCERA PARTE

Temas y motivaciones del teatro lopesco

FUENTEOVEJUNA

Del levantamiento de Fuenteovejuna contra el comendador Fernán Gómez, que empezó el 24 y culminó con su muerte el 29 de abril de 1476, se tienen dos versiones. Una, de comienzos de este siglo, basada en documentos coetáneos (Ramírez de Arellano, *Rebelión de Fuenteovejuna*, en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1901). La otra, en una crónica de las órdenes españolas de caballería, escrita a los cien años de los sucesos, que recoge la versión de los hechos desde el punto de vista de la Orden de Calatrava (Fray Francisco de Rodes y Andrada, *Chronica de las 3 Órdenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara* (1572)¹. Fuenteovejuna, villa municipal de la provincia de Córdoba, dada, en 1464, a la Orden, por el rey Enrique IV de Castilla, y ocupada por la fuerza por el Comendador Mayor, pese a la protesta de la ciudad de Córdoba, a cuya jurisdicción pertenecía, se reintegra, voluntariamente, en 1476, a la monarquía, durante la guerra civil por la sucesión de Enrique IV. Debido a los atropellos del Comendador, según la crónica, que detalla los mismos y el proceso de la rebelión. Según los documentos de la época, en virtud de la Cédula de los Reyes Católicos en que se justificaba a los que se alzaran “para nos e para nuestra corona real”,

¹ Reproducida la parte pertinente por Menéndez Pelayo, en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, tomo V (Madrid, Victoriano Suárez, 1925, pp. 195-196). Lope debió utilizar otras fuentes, además de la crónica. Figuran, en la pieza y no en la crónica, los episodios de la campaña por la posesión de Ciudad Real y el hecho de la recuperación de Fuenteovejuna por la corona. En cambio, en la crónica y en documentos coetáneos, se menciona la vinculación de Fuenteovejuna con la ciudad de Córdoba, que no aparece en la pieza. ¿Pudo Lope obtener esos datos por transmisión oral? Covarrubias, por ejemplo, registra, en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611), el dicho popular “Fuenteovejuna lo hizo”, explica con exactitud su origen y da la fecha de la muerte del Comendador. Es poco probable que conociera la documentación sobre los hechos.

contra los partidarios de la pretendida hija de Enrique y en cumplimiento de la disposición de las Cortes de Valladolid de 1442, por la cual las villas no podían ser separadas de la jurisdicción de la corona. Regidores de Córdoba, relacionados con los de Fuenteovejuna, están en las afueras del pueblo los días de los hechos, y el 29 de abril entran y derriban la picota de la plaza, elevada, como signo de su poder, por Fernán Gómez, según lo refiere Manuel Cardenal Iracheta en el artículo sobre *Fuenteovejuna*, publicado en la revista *Clavileño*, de Madrid ².

Hay, pues, un problema jurídico, de posesión de las villas por las Órdenes, por cesión de la corona; y el problema moral de los habitantes de Fuenteovejuna, afectados en su honra por el Comendador. Con estos elementos construye Lope un poderoso drama. Reelabora las dos versiones, encuadrándolas en la guerra civil, aunque centradas, para mayor significación y concentración dramática, en torno a la captura y pérdida de Ciudad Real por la Orden de Calatrava, para destacar también el estado de subversión de la Orden, aliada del rey de Portugal en un problema dinástico de Castilla. Pero invierte los valores. Su dramatización destaca, en primer término, el caso de honra por sobre lo jurídico, fundamento histórico del levantamiento de Fuenteovejuna. Ha optado Lope por la versión de los sucesos menos histórica, planteando el problema humano del conflicto con alcance universal: la lucha entre vasallos y señores feudales, no el debate jurídico (tan medieval), por la posesión de un dominio, entre una orden de caballería y la monarquía. Análogamente, el motivo del drama que, según la crónica en que se basó Lope para escribir *El mejor alcalde, el rey*, fue el despojo, por el noble, de las tierras del villano, es convertido, por Lope, en raptó de la novia, en caso de honra ³.

² En el número de septiembre de 1951.

³ Según el conocido pasaje del *Arte nuevo* de Lope: "Los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente". Obsérvese, con respecto a los motivos de la rebelión de Fuenteovejuna, que también el cronista (Rades), al atribuir la revuelta y muerte del Comendador a los vejámenes en la honra de los villanos, está más cerca de la solución de Lope y propia del teatro español que de la verdad histórica. Posiblemente debió creer que, al responsabilizar personalmente al Comendador, eximía a la Orden, que conservaba todavía la esperanza, según se desprende de la crónica, de recuperar su antiguo dominio de Fuenteovejuna, perdido por los "errores" del Comendador. "Fue genial innovación de Lope de Vega hacer protagonista de un drama de honor a Peribáñez, un labrador de Ocaña... Fue también originalidad singular de Lope otro drama de honor villanesco, más original aún, por ser drama de honor colectivo: *Fuenteovejuna*" (Menéndez Pidal, *Del honor en el teatro español*, recogido en *De Cervantes y Lope de Vega*; Austral, N^o 120; p. 174).

Expresamente señala Lope que no se trata de proletarios, sino de villanos ricos, alcaldes y regidores del concejo local, propietarios afincados, los afectados en su honra por los atropellos del Comendador. No, pues, oposición o lucha entre proletarios y propietarios; sino “tercer estado” frente a nobleza. Por eso dice Pedro Crespo, en *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, la más lograda de las piezas sobre el tema, en el sistema dramático del Siglo de Oro: “¿Hay alguien /

El drama de honor viene del fondo de la Edad Media, como patrimonio siempre de la clase noble. Pero en el teatro del Siglo de Oro, los villanos (gente “del común”) “también realizan nobles venganzas de honor” (p. 174). Sin embargo, obsérvese que en *Peribáñez*, el Comendador, para alejarlo, lo hace capitán y le ciñe la espada, con lo cual viene a hacerlo su igual, “elevado ahora a la condición de hidalgo, y por consiguiente, con poder para defender su honra”, como ha visto Gustavo Correa en su excelente estudio sobre *El doble aspecto de la honra en “Peribáñez”* (publicado en la *Hispanic Review*, 3/1959; p. 189). No es la situación de *Fuenteovejuna*, en la cual los villanos se mantienen en su estado.

El punto de vista de Américo Castro, en su último libro, *De la edad conflictiva* (Madrid, Taurus, 1961), según el cual, los labradores adquirieron carácter de personajes como para enfrentarse con la nobleza por el hecho de que, en la España de entonces, eran (labradores y villanos) los únicos “cristianos viejos”, con “limpieza” de sangre (mora, judía y herética), no plantea la situación conflictual concreta de *Fuenteovejuna*. No se trata de un problema de oposición de clases, sino de “desafueros” de un hombre, cuyo “gusto”, “injusto” para los demás, ha roto la armonía civil del Estado y la privada de la comunidad en que vive.

Américo Castro ha visto bien cómo “el arte de Lope consistió en descubrir cuáles eran, por decirlo así, los «trampolines» ideales, desde los cuales valía la pena de hacer saltar la fantasía de sus oyentes” (*La comedia clásica*, en *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos*, por Ángel del Río y M. J. Benardete, Buenos Aires, Losada, 1946; p. 600) y que ese “trampolín” era fundamentalmente el honor. Con respecto a su tesis de que en el Siglo de Oro se dieron dos conceptos de honor: uno interno, personal, expresado, por ejemplo, por Cervantes en sus novelas; y el otro, exterior, vulgar, que se manifestó en el teatro clásico (*El pensamiento de Cervantes*, Madrid, R. F. E. Anejo VI, 1925; pp. 361 y ss., y en los ensayos de las décadas treinta y cuarenta recogidos en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, en especial en *El celoso extremeño de Cervantes*), véase, entre otros, a Menéndez Pidal (en el trabajo arriba mencionado y en “*El castigo sin venganza*”, un oscuro problema de honor, publicado en *El Padre Las Casas y Vitoria, con otros temas de los siglos XVI y XVII*, Austral, Nº 1.286); Amado Alonso (en *Lope de Vega y sus fuentes*, publicado en *Thesaurus*, 1952, y reproducido en *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*, Buenos Aires, Eudeba, 1962); Marcel Bataillon (en *Matrimonios cervantinos*, publicado en *Realidad*, Nº 5, Buenos Aires, 1947) y Francisco Ayala (en *El nuevo arte de hacer novelas estudiado en un tema cervantino*, recogido en *Experiencia e invención*, Madrid, Taurus, 1960).

que no sepa que yo soy, / si bien de limpio linaje, / hombre llano?" En *El mejor alcalde, el rey*, se trata no de un labrador rico, sino de un hidalgo venido a menos, como le señala, en I, escena VII, Sancho a Don Tello: "fue mi padre / hombre de bien, que pasaba / sin servir". A esta ubicación en los estamentos sociales, agrega Lope el sentido de las obligaciones de la hora, que los nobles, empeñados en la guerra civil, no tienen. Los músicos, cuando regresa el Comendador de tomar Ciudad Real, cantan: "Sea bienvenido / el Comendadore / de rendir las tierras / y matar los hombres / ...venciendo moricos, / fuertes como un roble, / de Ciudad Reale / viene vencedore..." Copla llena de sarcasmo, puesto que no viene de donde venía. La única justificación de las órdenes de caballería era la guerra de reconquista, abandonada ahora, por la civil⁴. Aparecen, sí, proletarios auténticos:

⁴ En la primera escena de la obra, el Comendador Fernán Gómez convence al adolescente Maestre de Calatrava de que debe tomar Ciudad Real a los partidarios de los Reyes Católicos. Según el relato que del asalto y ocupación de la ciudad hace Flores, el Maestre

a los rebeldes...
 mandó cortar las cabezas...
 Queda en ella tan temido
 y tan amado, que creen...
 ha de ser en otra edad
 rayo del África fértil...

Inmediatamente el Comendador entra, vencedor, en Fuenteovejuna; y los vecinos salen a recibir a quien ha roto la armonía del estado (con la guerra civil) y de los vasallos con él (por sus desafueros), con músicos que cantan:

Sea bienvenido...
 Si en las paces blando,
 dulce en las razones.
 Venciendo morixcos,
 fuertes como un roble,
 de Ciudad Reale
 viene vencedore...

Spitzer (en *A Central Theme and its Structural Equivalent in Lope's "Fuenteovejuna"*, aparecido en *Hispanic Review*, 4/ 1955, y publicado en el tomo *El teatro de Lope de Vega. Artículo y estudios*, Buenos Aires, Eudeba, 1962) llama la atención sobre la *e* paragógica, que "sugiere poesía épica o romance". Pero podría agregarse que también tiempo antiguo, cuando los caballeros combatían, efectivamente, a los moros. Sigue el discurso de Esteban, alcalde y padre de Laurencia. Describe los presentes ofrecidos al Comendador:

de gansos viene un ganadillo entero,
 que sacan por las redes las cabezas,

El arte de Lope no debe ser entendido como un arte al servicio del pueblo, en el sentido que ha tomado la expresión después de 1848. No aporta soluciones. Está probado que lo del “vulgar aplauso” (su arte nunca es plebeyo, vulgar), como lo de que escribe “en necio”, porque “lo paga el vulgo”, fue una jactancia de Lope, que contaba con el favor del público, frente a los preceptistas neoaristotélicos y los dramaturgos que se atenían a ellos, que no tenían público. Vulgo quería significar público, público abundante: todo público. Por eso, cuando dice: “escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron; / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”, Lope habla de “darle el gusto”, pero el justo, lo que era hablar en necio, para los humanistas. Lope aspira al aplauso (y paga) del público, no de los doctos (humanistas) ⁶.

Numancia, de Cervantes, por ejemplo, en que lo es. En *Fuenteovejuna* se trata, una y otra vez, de la historia de Laurencia y Frondoso, verdaderos protagonistas. El Comendador representa el obstáculo a ese amor. El pueblo se rebela con motivo de lo que les pasa.

⁶ Lope está satisfecho de lo que ha hecho. El *Arte nuevo* no es una palinodia, como pensaba Menéndez Pelayo. Según Vossler, demuestra la “complacencia (de Lope) en el éxito propio” (*Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1933; p. 144). Véanse estos pasajes en que demuestra satisfacción (ha sido subrayado lo más significativo):

Mándanme, ingenios nobles, flor de España...
que un arte de comedias os escriba,
que al estilo del vulgo se reciba.
Fácil parece este sujeto, y fácil
fuera para *cualquiera de vosotros*,
que *ha escrito menos dellas y más sabe*
del arte de escribirlas y de todo...
No porque yo ignorase los preceptos,
gracias a Dios, que ya tirón gramático,
pasé los libros que trataban desto...

me pedís que escriba
arte de hacer comedias en España,
donde cuanto se escribe es contra el arte;
y que decir cómo serán ahora
contra el antiguo, y que en razón se funda,
es pedir parecer a mi experiencia.
No el arte, porque el arte verdad dice,
que el ignorante vulgo contradice...

Mas *ninguno de todos llamar puedo*
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos...
Pero ¿qué puedo hacer, si tengo escritas,
con una que he acabado esta semana,

Tercer estado frente a nobleza; pero no en el siglo XVIII, contra los reyes absolutos, sostenedores de los privilegios de la nobleza; sino en el siglo XVII, en que fue escrita, con una monarquía que cumple su función compensadora, de suprema justicia, entre señores feudales y vasallos. La revuelta popular triunfa, en realidad, por el perdón real, "deus ex machina", como en *Tartufe* o en *El alcalde de Zalamea*: la justicia es impuesta por el rey. De ahí el encuadre de las piezas de este tema: aquí, los Reyes Católicos; Felipe II, en *El alcalde de Zalamea*; Enrique III, en *Peribáñez*; Alfonso VII, en *El mejor alcalde*. El "buen rey" de los romances, ante quien se recurre, en amparo de

cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
Porque fuera de seis, las demás todas
pecaron contra el arte gravemente.
Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
que aunque fueran mejor, de otra manera
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto.

En estos últimos versos —finales del *Arte nuevo*—, Lope reitera su satisfacción porque sus comedias han gustado, razón porque las escribe sin el "arte" de que hablan sus contrarios. Pues

quien con arte ahora las escribe,
muere *sin fama y galardón*...
Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres...

Es decir, el público acude a verlas y es lo que le importa. No hay, pues, tal inconsecuencia de Lope, como se había creído. Menéndez Pidal, en su magistral estudio del otro centenario —el de la muerte— (*Lope de Vega, el Arte nuevo y la nueva biografía*, recogido en *De Cervantes y Lope de Vega*, Austral, N.º 120), lo había puesto en claro. En la bibliografía posterior sobre este aspecto de Lope, corresponde señalar el finísimo análisis de Vicente Gaos "*La poética invisible*" de *Lope de Vega* (publicado en *Temas y problemas de literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1959) y el precioso material recogido por Luis C. Pérez y F. Sánchez Escribano, en *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática* (Madrid, C. S. I. C., 1961).

Pero, ¿qué entiende Lope por vulgo? Primero (en el *Arte nuevo*), el público que asiste a la comedia, cualquier que sea su cultura, al que paulatinamente va educando (Menéndez Pidal). El darle gusto al espectador ha sido siempre la norma de los comediógrafos. Para Gaos, gusto razonable y dentro de lo que fija la tradición escénica nacional, en que se ha formado ese gusto. La diferencia entre la comedia de Lope y la tragedia de Racine no consiste en que uno comparta y el otro se oponga al gusto del

las demasías del señor feudal; pero también el “príncipe cristiano” del siglo XVII, restablecedor de la ley moral, en un mundo naturalísticamente perturbado por las individualidades que se consideraban más allá del bien y del mal.

Los problemas, el jurídico y el moral, aparecen nuevamente vinculados en el desenlace, que no se produce con la muerte del Comendador, puesto que la obra prosigue. El problema es la condena o absolución de sus autores, no justificados por la rebelión ni suficientemente por la imposibilidad de hallar al autor, que la unánime solidaridad de todo el pueblo hace posible. Para Lope y su tiempo, los que mataron al Comendador, por más justa que se considerase esa muerte, deben ser procesados. Y sólo tras la no condena de los culpables llega el desenlace de la obra. Tampoco la absolución sin proceso, que sería justificar, sin más, la rebelión y el asesinato. “Que tan grave atrevimiento / castigo ejemplar requiere”, dice el rey al enterarse de

público. Los dos, en la práctica del teatro, según Gaos, procuran darle gusto, sometiéndose a lo que les prescribe la razón y fija la respectiva tradición escénica que, para el público de Racine, es *ver teatro* (es decir, asistir al drama), y para el de Lope, *soñar* (el mundo de fantasía, de aventura y de poesía).

Otro problema deriva de que los períodos, en la sensibilidad y en la producción de Lope, no se presentan tan claramente delimitados como creyó Menéndez Pidal. Todavía en la égloga *Amarilis*, con motivo de la muerte de Marta de Nevares (1633), se refiere Lope al “vulgo bárbaro arrogante” que suele “con Víctor celebrar lo que no entiende”. Aunque en 1624, en la novela *La desdicha por la honra*, diga Lope: “Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor *contento y gusto al pueblo*, aunque se ahorque el arte” (el subrayado es mío). Y en *Castigo sin venganza* (que es de 1632), dice el duque:

“Porque el vulgo no es censor
de la verdad, y es error
de entendimientos groseros
fiar la buena opinión
de quien, inconstante y vano,
todo lo juzga al contrario
de la ley de la razón.”

(Acto I).

Pero hay un pasaje de la defensa de Lope y su teatro que hace Tirso, al final del *Cigarral I*, que aclara definitivamente acerca de lo que pensaba la escuela dramática creada por Lope: “Que si él, en muchas partes de sus escritos, dice que el no guardar el arte antiguo, lo hace por conformarse con el gusto de la plebe, que nunca consintió el freno de las leyes y preceptos, dícelo por su natural modestia, y porque no atribuya la malicia ignorante a arrogancia lo que es política perfección.”

los sucesos de Fuenteovejuna y ordenar que fuera un juez pesquisidor (de instrucción). El pueblo no es dueño de su justicia, está diciendo Lope. Son perdonados, en último extremo, y no sin ser sometidos a tormento⁷, ordenado por el juez, para determinar al culpable; y no se los absuelve de culpa y cargo; se los perdona, por acto de gracia: "Pues no puede averiguarse / el suceso por escrito, / aunque fue grave delito, / por fuerza ha de perdonarse", dice el rey, al final. De ahí que la supresión del encuadre con los reyes, como se representa en Rusia, como bien han visto Vossler y Valbuena Prat⁸, implique una falsificación del pensamiento de Lope, para destacar el hipotético triunfo de la revuelta popular, que, en realidad, es consentida por el rey y considerada como acto de guerra, ante la imposibilidad de castigar a todos. Al Maestre de Calatrava, que quiere pasar a cuchillo a toda la población de Fuenteovejuna, para vengar la muerte del Comendador, detiene el rey Fernando: "Eso ya no os toca a vos", que señala la terminación de la justicia en poder de los señores feudales.

⁷ La necesidad dramática del tormento, en la estructura de *Fuenteovejuna* (aparte de que era procedimiento judicial de la época), surge de la relación entre la culpa (alzamiento y muerte del Comendador) y el perdón final. Devela no sólo la entereza y solidaridad de todos los habitantes de Fuenteovejuna, perdonados por imposibilidad de individualizar al culpable del hecho material o del que capitaneó el movimiento. Permite penetrar en el pensamiento profundo de Lope, en cuanto al sentido del sufrimiento como sanción necesaria, en pago único del crimen. Por no haberlo visto, Américo Castro se refiere a "la autoridad" que, "con bárbara tozudez, desgarró las carnes de sus habitantes" (prólogo a su edición de *Fuenteovejuna* para la Colección Universal, Calpe, Nº 5-6, Madrid, 1919).

⁸ "De *Fuenteovejuna*... se ha hecho actualmente en Rusia un drama revolucionario con rebelión de masas y ciertamente con eliminación del papel conciliador de Fernando e Isabel" (Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, cit., p. 317).

"Quitar de la obra la intervención de los reyes, como en las adaptaciones rusas, la nihilista y la soviética, o como en España hizo *La Barraca*, aunque en ésta, sin añadir nada, es dejar la obra falta de la lógica del desenlace" (Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, Barcelona, Ed. Noguer, 1956, p. 260).

La función de los reyes en la estructura de la obra, no tiene relación sólo con el desenlace. Su actuación en la comedia está vinculada con los sucesos de Ciudad Real, en los que Lope objetiva el desajuste del Comendador en el orden del estado. Así, G. W. Ribbans, para quien el episodio de Ciudad Real y sus consecuencias son esenciales en la obra (trabajo citado, p. 109-10). Diego Marín considera que la intriga política (secundaria, en relación al drama humano) es separable, pero "sin ella (agrega) perdería una de sus dimensiones" (*La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, México, de Andrea, 1958, pp. 58 y sigs.).

De hecho, con los Reyes Católicos, había concluido, en España, la lucha entre vasallos y nobleza feudal. Estas defensas y apologías de la monarquía no son resultado de sucesos coetáneos; sí, la problemática acerca del rey no tirano, sustentador del estado, como se ve en las obras de los doctrinarios de la época⁹. Es significativo cómo, en las puertas de la Revolución Francesa, Beaumarchais, en *El casamiento de Fígaro*, en la relación conflictual entre señor y vasallo, ha suprimido la instancia del rey. Con su ingenio y razón, Fígaro domina al conde Almaviva. Es el optimismo racionalista y revolucionario. Para Lessing, en *Emilia Galotti*, no hay otra solución que la muerte, no del tirano, cosa fuera de las posibilidades del momento, sino del objeto de su codicia, único modo de escapar al poder absoluto y sin frenos, con lo que, por contraste, se predica su supresión violenta.

⁹ La actualización, en la intención de Lope, se observa en la modificación, que introduce, en el grito transmitido por la crónica de Rades: "traidores y malos cristianos" ("Todos apellidaron «Fuenteovejuna, Fuenteovejuna», y decían: «Vivan los Reyes don Fernando y doña Isabel, y mueran los traydores y malos christianos»") se vuelve "tiranos traidores". Véase el final de la junta popular:

MENGO: Juntad el pueblo a una voz;
que todos están conformes
en que los tiranos mueran.

ESTEBAN: Tomad espadas, lanzones,
ballestas, chuzos y palos.

MENGO: ¡Los reyes nuestros señores
vivan!

TODOS: ¡Vivan muchos años!

MENGO: ¡Mueran tiranos traidores!

TODOS: ¡Traidores tiranos mueran!

Y cuando atacan al Comendador:

TODOS: ¡Fuenteovejuna! ¡Viva el rey Fernando!
¡Mueran malos cristianos y traidores!

Lo mismo en la escena de celebración del triunfo:

MÚSICOS: ¡Muchos años vivan, / Isabel y Fernando, /
y mueran los tiranos!

Y cada uno dice su copla, con el estribillo: "¡Vivan muchos años, / y mueran los tiranos!"

Spitzer (*A Central Theme...*, cit., nota 13) señala que se trata del "erudito y antiguo concepto de tiranos, el cual había sido redefinido por los tratadistas españoles: Suárez, Vitoria, Mariana, quien había abogado por el tiranicidio".

Véase, entre otros, José Antonio Maravall, *La philosophie politique espagnole au XVII^e siècle* (edición francesa, París, Vrin, 1955) y Alois Dempf, *La filosofía cristiana del estado de España* (Madrid, Rialp, 1961).

Para completar el cuadro de los móviles, en un momento de la obra señala Lope su data cultural: el de la introducción de la imprenta en Castilla. El estudiante Leonelo, que regresa de Salamanca, refiere en la plaza del pueblo (comienzo de la jornada II) el descubrimiento de la imprenta. Lope pone en boca de los que van a dirigir la rebelión, a los que no hace razonar como aldeanos ignorantes, reflexiones que aclaran cómo ella no es obra de teorías, de libros¹⁰; sino el resultado de una situación concreta, resuelta, a su vez, dentro de la tradición medieval, no de la revolución iluminista, para expresarlo con palabras del siglo XVIII. Sólo la injusticia, concreta, cometida con ellos por el Comendador, los obligó a rebelarse. En ningún momento se les ha ocurrido dejar de ser vasallos. Lo dice Frondoso, al final de la jornada I: "Yo me conformo / con mi estado". Dado el prestigio de la monarquía, y como consecuencia de los hechos, han optado por ella.

Para alcanzar el restablecimiento del orden, era necesario un

¹⁰ A la noble respuesta del alcalde Esteban de que hace mal en hablar (y proceder) así, el Comendador contesta:

¡Ah, Flores!, haz que le den
la *Política*, en que lea
de Aristóteles.

Piensa que son los libros (es decir, planteos de "teoría política") los que soliviantan a Fuenteovejuna, no los hechos concretos (sus atropellos). Y Esteban le contesta:

Señor,
debajo de vuestro honor
vivir el pueblo desea.
Mirad que en Fuenteovejuna
hay gente muy principal.

LEONELO: ¿Vióse desvergüenza igual?

(Acto II).

Esta réplica de Leonelo, estudiante de Salamanca, significa la reacción del hombre de libros, unido ahora con el que no lo es, ante la arbitrariedad desatada del Comendador. Ribbans (art. cit., pp. 99-100, aunque en nota 6 de p. 121, atenúa considerablemente su alcance), atribuye a esta exclamación de Leonelo, erróneamente, a mi parecer, un sentido de protesta contra Esteban y no contra el Comendador. De ser así, la ruptura de solidaridad hubiera tenido desarrollo, cosa que no ocurre. El mismo Ribbans reconoce que Leonelo "luego desaparece de la acción". Casaldueiro (*Fuenteovejuna*, en N. R. H., 1|1943, recogido en *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1962, p. 25) entiende la réplica de Leonelo, en la misma escena, pocos versos después y su última intervención en la comedia: "¡Cielo! ¿Que por estas pasas?", en la misma línea temática de protesta contra las arbitrariedades del Comendador.

encuadre con un poder intermedio moderador y justiciero. Dándose cuenta, genialmente, del problema, Lope ubica su drama entre los sucesos de una guerra civil, con la doble ruptura, jurídica y moral, de la armonía. Armonía turbada, perturbada por los señores feudales, en contra de los reyes, y por la lujuria del Comendador¹¹. El

¹¹ Casaldueiro (trabajo citado, p. 35) observa que “la derrota en Ciudad Real y la muerte del Comendador se presentan unidas e inseparables”. Tema épico y tema moroso: las dos desarmonías en que es actor el Comendador. Spitzer estudia a lo largo de su ensayo (*A Central Theme...*, cit.) la relación entre el amor y la armonía musical en la obra, en particular el diálogo de la escena del acto I en que Mengo, Barrildo y Frondoso discuten sobre el amor y se someten al juicio de Laurencia y Pascuala. Considera que en ese debate se reconocen tópicos de tradición pitagórico-platónica: “reconocemos aquí la identificación típica del amor con la armonía musical” (p. 126). Siguiendo a Curtius, señala su origen medieval. Del análisis de las canciones y vítores y comparación con la crónica que le sirvió de fuente principal, deduce la existencia, en *Fuenteovejuna*, de una superestructura musical de tipo operístico, con su “nostalgia” de un mundo primitivo de paz. “Por medio de esa proyección hacia atrás pudo (Lope) sacar a la aldea primitiva de Fuenteovejuna fuera del tiempo y del espacio y convertirla en una isla de paz metafísica, la encarnación de la edad de oro en medio de la edad de hierro...” (p. 140).

Podrían formularse tres observaciones:

a) Hay, es exacto, una armonía fundamental, rota por el Comendador, pero restablecida por los afectados y por los reyes. Spitzer no observó, pero es muy significativo señalar que, una vez determinados a la rebelión, los “muertos” al Comendador suelen acompañarlos con vítores a los Reyes Católicos.

b) Que el debate del acto I sobre el amor sea de tono medieval (corte de amor, etc.) no quiere decir que la obra no esté llena de elementos espirituales e históricos renacentistas y de la época de Lope. La misma estructura operística, entre ellas. En muchas obras del Siglo de Oro encontramos un material de pensamiento de etapas anteriores, estructurado en una “forma” nueva. La primera parte del *Quijote* sería el caso más notorio.

c) Me parece mucho decir: “el cuadro idílico...”. Habría que volver a examinar el sentido de estas comedias de Lope de casos de honra entre nobles y villanos, que, tradicionalmente, son juzgadas “alabanzas de aldea”. Bataillon lo hizo con *El villano en su rincón*: la pieza tiene un sentido de exaltación monárquica más que de la vida retirada. En *Fuenteovejuna* se trata de la ruptura de la armonía en la relación entre vasallos y señor feudal y de la armonía política-social del estado. Lope señala la personalidad inarmónica del causante, no el hecho de ser hombre de ciudad, de pueblo (villa) o campo. La villa no es esencial sino como el lugar mejor posible para que se efectúe la consolidación de la comunidad que opone Lope al Comendador. Y en ella, los afectados ocupan un lugar destacado (Peribáñez y Pedro Crespo son alcaldes, como Esteban, el padre de Laurencia). En *Fuenteovejuna*, *Peribáñez* y *El*

“gusto-injusto” del Comendador y de los suyos es la causa de la perturbación. Contraposición entre el *gusto* que el Comendador cree justo y Fuenteovejuna *injusto*. Pero ruptura de la armonía, también, la rebelión. La armonía es rehecha, restituida por los reyes, pero solicitada por los rebeldes, que exhiben la cabeza del Comendador, al grito de: “¡Muchos años vivan / Isabel y Fernando, / y mueran los tiranos!”, que recuerda los primeros momentos de la Revolución Francesa. El príncipe vuelto tirano, cuyos vicios y corrupción lo han hecho insoportable, es digno de muerte, había dicho el P. Mariana.

Publicada *Fuenteovejuna* en 1619; estrenada por los años 1610-1614, hay que referirla a la crisis de Lope en la década del 1610, al pasar del “gusto-justo” del *Arte nuevo*, al “gusto-injusto” del Comendador. En adelante, la ilegitimidad del gusto, sólo justo para uno, arbitrariamente injusto para los demás, ha de figurar como motivo importante en la problemática vital y en la obra de Lope, como lo ha señalado Wardropper¹².

La frecuencia con que *Fuenteovejuna* se representa, así como el número e importancia de los estudios que se le han dedicado, son el índice del doble interés, popular y crítico, que la obra despierta. El del público de teatro se explica suficientemente por los elementos de pieza política que contiene. Pocas obras hay, en la literatura dra-

alcalde Zalamea se trata de villas o pueblos; en *Mejor alcalde...* no, sino caserío. Pero precisamente en ésta la lugareños no se alzan: la justicia la realiza la intervención directa y personal del rey. Los villanos ricos, en cambio, se la toman. De modo que el drama no sería la contraposición de ciudad y aldea o pueblo y campo, mundo refinado, cultivado y complejo frente a un mundo ingenuo y primitivo, sino pasiones desenfrenadas e inarmónicas contrapuestas a ordenación ética. Aspecto fundamental de *Fuenteovejuna*, que constituye el fondo del citado estudio de Casaldueiro, al cual debe reconocérsele el mérito de la prioridad en destacarlo. Zalamea, para Calderón, es una ciudad. Y es en el campo (monte) donde se comete el desafuero mayor.

¹² Bruce W. Wardropper señala, en *Fuenteovejuna: el gusto y lo justo* (*Studies in Philology*, 2/1956), la dialéctica de la justificación del “gusto”, en el teatro y en la vida de Lope, en relación con *Fuenteovejuna*. “Nos muestra a Lope en conflicto, incluyendo su conducta personal.” Contraposición que corre a lo largo de la pieza, como si Lope sufriera “la fascinación del ritmo «gusto-justo»”. Dado que “el gusto es mero libertinaje”, debe estarle “prohibido a un gobernante porque priva a los gobernados de gusto”. En ese sentido, es exacta la conclusión a que llega de que hay que considerar a *Fuenteovejuna* “un examen del comportamiento humano”. Ya Menéndez Pidal había mostrado cómo el principio de lo *justo* que, en estética y en la vida de Lope, estaba, hedonísticamente, en el *Arte nuevo* (1609), en la dirección del *gusto*, cambia por los años en que Lope compone esta obra, en su intento, al enviar por segunda vez y entrar en religión, de someter su naturaleza.

mática de Occidente, en que, a telón abierto, un pueblo entero se alza contra su señor feudal, le asalta la casa, le da muerte y pasea su cabeza clavada en una lanza. Pero como no es sólo una pieza política, sino una magnífica pieza de arte, el interés crítico, naturalmente, se ha encaminado sobre todo al análisis y comprensión de los diferentes elementos que entraron en la compleja trama de su composición. Las explicaciones de Spitzer o de Casaldueiro, de Ribbans o de Vossler, de Roaten y Sánchez Escribano, de Marín o de Wardropper, para mencionar las más importantes que conozco, aparecidas en los últimos años, señalan con exactitud aspectos parciales de la obra, pero no la aclaran en su totalidad. Quizá la que cala más hondo sea la de Wardropper, porque integra la obra dentro de la problemática existencial de Lope, con su contraposición entre el *gusto* y lo *justo*. Gracias a este planteo, alcanza *Fuenteovejuna* la profundidad y universalidad que tiene, por sobre la circunstancia histórico-política que hemos procurado aclarar. En Lope, la explicación por o a través de la biografía suele, con gran frecuencia, dar la solución.

ERWIN F. RUBENS

DOS VERSIONES DE UN MISMO ASUNTO: "EL ALCALDE DE ZALAMEA" EN LOPE Y EN CALDERÓN

Hacia el año 1580, el anciano alcalde de una villa llamada Zalamea de la Serena, ajustició a un capitán por el delito de agravio al honor de una joven que era su hija.

Sin importarle los fueros del ejército ni las prerrogativas de la nobleza, actuando siempre conforme a un sentido inmanente de la justicia, aquel alcalde remoto dio tema para que dos dramaturgos geniales, Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca, escribieran sendos dramas que denominaron: *El alcalde de Zalamea*.

Dos temperamentos esencialmente diferentes: Lope, lírico e intuitivo captador de situaciones; Calderón, poeta dramático por excelencia, frente a un mismo tema. El resultado, dos obras radicalmente diferentes, pese a las lógicas concomitancias derivadas de los supuestos éticos de la época y del episodio histórico sobre el cual se basaron.

Una rápida lectura de ambas piezas muestra las diferencias formales más llamativas: la seducción en Lope de Vega se realiza en las dos hijas del alcalde, Leonor e Inés, por obra de la apostura y buenas palabras de los dos capitanes, Don Diego y Don Juan; el diálogo entre el alcalde Pedro Crespo y Ginesillo, su mozo de confianza, es terminante:

ALCALDE: Dime, Ginés ¿y ellas mismas
gustaron de irse?

GINÉS: Señor,
no dieron gritos.

ALCALDE: Sería
sin duda con gusto suyo.

.....
Señor, ¿castigáis pecados
viejos con nuevas desdichas?

En Calderón no existe seducción, ya que la única hija del alcalde es raptada y ofendida contra su voluntad por el capitán Don Álvaro de Ataide. La bifurcación del episodio en Lope de Vega, hace más difusa la acción dramática frente a la apretada síntesis calderoniana.

Leonor e Inés, con todo el amor que sienten por sus capitanes, con sus celos, con su cobardía frente al padre maniatado por la soldadesca, no llegan a personajes; son sólo nombres para dos situaciones en las que Lope de Vega destaca la cobardía y debilidad humanas.

Ofendida contra su voluntad, la Isabel de Calderón, como nueva Lucrecia, se ofrece valientemente a las iras del padre:

Tu hija soy, sin honra estoy,
y tú libre. Solicita,
con mi muerte tu alabanza,
para que de ti se diga:
que por dar vida a tu honor
diste la muerte a tu hija.

Cuidadosa de su honor, que le fue arrebatado sin que mediara ninguna complicidad culpable, Isabel es un arquetipo, una pieza elegantemente movida por el autor, no desprovista de la orgullosa belleza del mármol. Su ofensor, el capitán Don Álvaro de Ataide, actúa por soberbia de soldado español. Cuando comprende que Pedro Crespo le oculta deliberadamente a su hija se encienden en él deseos de verla.

...Si acaso aquí la viera
della caso no hiciera,
y sólo porque el viejo la ha guardado,
deseo, vive Dios, de entrar me ha dado
donde está.

Ya no cesará hasta concretar su propósito, cuyo logro le costará la vida, según él mismo lo anuncia proféticamente: "La vida me has de costar, hermosísima villana." En síntesis: un mismo tema, el honor mancillado; dos formas de tratarlo, por la pasión en Lope, por el orgullo y la soberbia en Calderón.

El deseo, que para Lope de Vega forma parte de fuerzas cósmicas ineludibles, acerca en vértigo momentáneo sus criaturas, emanaciones del autor; mientras que Calderón las une y juega a través del pecado que hizo sumergir en la negación al más intelectual de los ángeles: Lucifer.

Otros matices diferenciales se advertirán en el tratamiento de las criaturas escénicas. Comencemos por el personaje central, Pedro

Crespo, tal cual es visto por uno y otro autor. Calderón le otorga la vara en la tercera jornada, planteado ya el conflicto, y confiere a su cargo, con acierto teatral, una significación providencial, cargada de intención dramática y de trascendencias múltiples que afectan lo ético, lo estético y lo teológico.

El personaje, consciente de tal significado, contemplará el conflicto como juez y parte. El alcalde de Calderón más que rústico villano es un seguro teólogo que enfoca sus acciones con perspectiva de eternidad: "El honor es patrimonio del alma, / y el alma sólo es de Dios/." Con sabias disquisiciones el Pedro Crespo calderoniano condensa toda la casuística teológica de don Pedro Calderón de la Barca.

En cambio, Lope de Vega, en la primera jornada, le hace aceptar la alcaldía con espontánea simplicidad: en efecto, después de cubrirse con la capa y tomar la vara dice admirado: "Yo alcalde, ¡quién tal pensara! / Por Dios que me sienta bien."

Un hombre simplemente bueno, cuyos enojos, no desprovistos de aldeana tozudez, encierran dura crítica centra su papel de guardián del honor, asentado en la frágil naturaleza femenina de Leonor e Inés:

¡Véis como no está en mi mano
guardallas si Dios no cría
vergüenza y recogimiento
en ellas? ¡Ay, honra mía!
¡Mirad si la culpa tengo!

Con humana naturalidad culpa a la juventud de los errores de sus hijas:

¡Ay, loca y cansada edad!
¡Por qué de imposibles pasa!

Desprovisto de la hidalga dignidad que le confirió Calderón, el Pedro Crespo de Lope de Vega actúa guiado por su intuición aldeana. La captura de los capitanes y la fuerza ejercida sobre ellos les arranca una promesa matrimonial que cumplirán con la aviesa intención de degollar después de la boda a sus esposas. La astucia de Pedro Crespo descubre esta intención y consuma la venganza sobre sus yernos, a los que hará ajusticiar a garrote, a despecho de sus prerrogativas de caballeros.

Calderón, en una escena de altos contenidos dramáticos, hace que Pedro Crespo deje su vara de alcalde para suplicar al orgulloso Álvaro de Ataide por la felicidad y honra de su hija. La negativa del capitán vuelve a colocar a Pedro Crespo en el papel y estado que ya no abandonará: alcalde administrador de justicia.

Distintos móviles hacen llegar a las mismas situaciones a los personajes. Mientras que en Lope proceden impelidos por la pasión, estas mismas pasiones han decantado en Calderón previo un proceso de depurado intelectualismo.

Calderón perfecciona la estructura dramática mediante una elaborada síntesis intelectual, cargando a sus personajes de contenidos éticos. Lope hace fluir la acción vitalmente, creando situaciones que resuelve en forma brillante, desordenada y caótica, como la vida misma.

Hasta aquí las diferencias formales más llamativas. El tema del honor como fondo de ambas obras ofrece también diferentes aspectos.

Ningún otro dramaturgo, antes de Lope de Vega, había considerado el honor en el villano: "Cuando nuestro primer dramaturgo hace defender su honor a un villano como Peribáñez, a un pueblo entero como Fuenteovejuna, da expresión a un sentimiento hondamente español y enraizado en el subsuelo de nuestra historia. Que el honor sea privilegio de una clase o de una casta no podía ser creencia genuina de un pueblo que pensaba que cada cual es hijo de sus obras."¹

Observemos cómo Lope, con toda intención, recalca la condición de analfabeto del Alcalde. Tomemos un diálogo de la primera jornada, aquel en que Ginesillo alcanza a Pedro Crespo una esquila comprometedora:

GINESILLO: Señor, aquí está el papel.

ALCALDE: Sí, mas es trabajo vano
...si no sé qué dice en él.

GINESILLO: Abajo está Juan Serrano,
el aguacil, que sabrá
leer.

ALCALDE: Su ventura alabe,
¿qué entendimiento tendrá
hombre que leer no sabe?

Pese a cualquier diferencia social o cultural todo hombre tiene su patrimonio de honor propios de su condición humana².

Analfabeto, rústico, malicioso y tozudo, el Pedro Crespo de Lope defiende su honra como algo entrañablemente íntimo.

Más interesado en la opinión ajena, el Alcalde de Calderón reacciona ofendido ante la serenata que ofrecen a su inocente hija Isabel.

¹ J. Valdecasas, *El hidalgo y el honor* (capítulo primero: *El honor español*, pág. 162). Madrid, Revista de Occidente, 1947.

² Américo Castro, en *De la edad conflictiva*, recalca que llegó a ser honrosa la necesidad de ser analfabeto, con el objeto de comprobar "limpieza de sangre", ya que era creencia generalizada la gran cultura y agudeza mental del judío.

Era preciso dejar sentado hasta qué extremos era capaz de llegar con quien se atreviese a “un átomo de su honor”. Con lo que el problema es trasladado del ámbito de la conciencia al más moderno, pero más hipócrita, plano del “qué dirán”. De allí que, a nuestro modo de ver, la obra de Lope de Vega, desprovista del acabado tecnicismo dramático de Pedro Calderón de la Barca, trasunta un cordial mensaje humano que iguala a todos los hombres frente a una justicia natural e inmanente.

EMILSE CERSÓSIMO

EL TEMA DEL HONOR EN "PERIBÁÑEZ"

Lope de Vega es figura clave en la literatura española. Azorín ha dicho: "Se tiende la vista por sus comedias y se experimenta la sensación de extenderla por una indefinida inmensidad."

Todo un cosmos vive, actúa y palpita en la dramaturgia lopesca. Verdadero mundo, aunque de ficción, es el mundo flotante del teatro de Lope. Todo está allí. El genio del escritor se ha detenido en todas las cosas del planeta. Espacio y tiempo no tuvieron secretos para él. Y de la lectura atenta de sus obras, irán surgiendo ante nosotros, vivas y frescas, las características más salientes de la sociedad de su época, los temas más acordes con el espíritu castellano, como, por ejemplo, el tan "castizo" concepto del honor.

Castizo: vale decir, *de casta*, lo que a su vez equivale a *cristiano viejo* en oposición a *cristianos nuevos*, moros o judíos conversos. Debemos recordar que la civilización española es la consecuencia del desgarramiento de tres castas de gentes: cristianos, moros y judíos. En siete años los moros conquistan la casi totalidad de la Península Ibérica. Siete largos, penosos siglos tardan los cristianos en expulsarlos definitivamente. Pero esa lucha fortalece a España. Y España es grande y es heroica mientras el acicate del moro mantiene alerta su conciencia.

El concepto del honor (aunque según Américo Castro no deberíamos llamar concepto sino "expresión de la vivencia del sentimiento honroso"), vive ya en la épica española. La venganza, factor decisivo en los dramas de honor, es el componente esencial de los temas épicos. "El héroe épico —dice Menéndez Pidal— se afianza y engrandece con la venganza, pues con la venganza repara su honor y restablece los principios sociales en que su honor se funda." Baste recordar el hecho de que Ruy Díaz de Vivar no trepida en matar al padre de Ximena para lavar la afrenta que éste ha inferido a su padre. Exponente máximo de la concepción de vida de una época en que el honor valía tanto o más que la vida. La deshonra debe lavarse con sangre.

Al teatro le corresponde trasladar los ribetes heroicos del tema épico de la venganza al terreno doméstico de la fidelidad conyugal. En el siglo xv la temática romancesca corre de boca en boca entre la gente del pueblo, la llamada “de los menudos” en el siglo xiv y luego “comunes” en la época de los Reyes Católicos. “Ellos, los antes bajos —dice Américo Castro— irán alzándose cada vez más, porque su vida y el tono épico y aspirante del *Romancero* van al unísono. La casta suprema se adentra en su conciencia de serlo, pero como no estaba sola, ni la dejaban sentirse sola aquellos condenados cristianos nuevos, surgió el drama en torno al problema de si se era o no se era cristiano viejo.” Así, la gente “castiza”, la que hace alarde de ser cristianos viejos, se alejarán de todo aquello que pueda relacionarse de un modo u otro con los cristianos nuevos, moros o judíos. Las finanzas se miran con malos ojos, ya que son patrimonio de los judíos, y lo mismo ocurre con las actividades científicas. Se hacen resaltar, en cambio, las características esenciales del grupo cristiano, es decir, el dominar y el combatir. La hombría, el orgullo de casta, el apego al terruño, el concepto de la honra son auténtica expresión de la vida castellana. Y si el honor era en la Edad Media patrimonio exclusivo de la nobleza, ahora la casta siente estar formada por caballeros.

La conciencia de casta limpia se refugia en la aldea. Y allí, a la aldea, lleva Lope la honra y la hombría. El villano, que salvo algunas excepciones era en el teatro un tipo cómico, es por innovación de Lope protagonista de un drama de honor. Peribáñez, labrador, da muerte al noble comendador de Ocaña que pretende de amores a Casilda, su mujer. Y la culpa de esta muerte es absuelta por el rey al final de la comedia. Alrededor de este conflicto tan humano gira la obra. El coro de la tragicomedia está formado por los labradores de Ocaña y es, especialmente, el elemento que le confiere sabor típicamente popular y pintoresco. Los rústicos de Lope son verdaderos y a través de ellos podemos palpar vivo el amor al terruño. En su boca oiremos los cantares populares que Lope suele intercalar hábilmente en su comedias como el:

Trébole, ¡ay, Jesús, cómo güele!
Trébole, ¡ay, Jesús, qué olor!
(*Esc.* VII, v. 411 y 412.)

y en especial el delicioso y conocidísimo:

Mas quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla,
que no a vos, Comendador,
con la vuesa guarnecida.
(*Esc.* XXXI, v. 875-878.)

que es, posiblemente, el fundamento tradicional (a falta de fundamento histórico, que no consta haya existido) de la obra. Estos versos fueron suficientes para que Lope construyera una de sus más puras comedias. Schack la considera junto con *Los comendadores de Córdoba* y *Fuenteovejuna* “las más preciadas joyas de la corona del gran poeta”. Y es también el coro el que vela —perros fieles a la sombra del amo— junto a la puerta de Peribáñez, dispuestos a defender el honor de éste, que es también el propio honor.

El honor, el amor y los celos constituyen las motivaciones esenciales de la tragicomedia. El amor limpio y bueno de Casilda y Peribáñez es expresado al principio de la obra en un ingenuo abecé y, más adelante, en escenas culminantes como aquélla en que Casilda rechaza desde la ventana de su alcoba al Comendador, que disfrazado y a escondidas, ha logrado entrar en la villa en ausencia de Peribáñez. El lirismo de Lope de Vega pulsa aquí sus cuerdas más altas. Casilda contesta al Comendador que acusa a Peribáñez de no quererla bien por haberse ido a Toledo:

Labrador de lejas tierras,
que has venido a nuesa villa,
convidado del agosto,
¿quién te dio tanta malicia?

Madruga al salir del alba,
Mira que te llama el día,
ata las manadas secas
sin maltratar las espigas.
Cuando salgan las estrellas
a tu descanso camina,
y no te metas en cosas
de que algún mal se te siga.

(*Esc. XII, v. 504-519.*)

A la aseveración de que el Comendador la ama, Casilda contesta que el señor Comendador no ha de fijarse en una villana sino “en dama de estima” y agrega los versos siguientes, donde vuelca toda la firme pureza del amor que siente por su esposo; amor que es confianza, respeto, fe, estima mutua:

Y cuando el Comendador
me amase como a su vida
y se diesen virtud y honra
por amorosas mentiras,
más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla
que al Comendador de Ocaña
con la suya guarnecida.

Más precio verle venir
en su yegua la tordilla,
la barba llena de escarcha
y de nieve la camisa,
la ballesta atravesada,
y del arzón de la silla
dos perdices o conejos,
y el podenco de trailla,

que ver al Comendador
con gorro de seda rica,
y cubiertos de diamantes
los brahones y capilla;
que más devoción me causa
la cruz de piedra en la ermita
que la roja de Santiago

en su bordada ropilla.
Vete, pues, el segador,
mala fuese la tu dicha;
que si Peribáñez viene,
no verás la luz del día.

(*Esc. XII, v. 540-567.*)

Y cuando el Comendador, revelando su condición feudal, le ofrece “dos sartas de perlas finas y una cadena esmaltada”, Casilda alza la voz para llamar a los segadores que velan por la honra de su casa:

Segadores de mi casa
no durmáis, que con su risa
os está llamando el alba.

(*Esc. XII, v. 576-578.*)

Lope contrapone el cariño puro de los esposos, a la pasión mal-sana del Comendador, el cual, sin embargo, no está retratado como un mal hombre. Es más, se lo elogia como a un valiente soldado y hombre de honor:

¡Ah, gallardo caballero!
¡Ah, valiente lidiador!
¿Sois vos quien daba temor
con ese desnudo acero
a los moros de Granada?
Una sogá derribó
a quien no pudo su espada.

(*Esc. VI, v. 293-300.*)

Pero la pasión por Casilda es una fiebre que lo ciega y que no le deja ver más allá de su deseo:

Esta noche has de ser mía,
villana, rebelde, ingrata,
porque muera quien me mata
antes que amanezca el día.

(*Esc. III, v. 221-224.*)

Al sentirse morir, se redime, y perdonando a Peribáñez, quien lo ha herido de muerte, declara:

No busques, ni hagas extremos,
pues me han muerto con razón

La figura de Peribáñez se destaca sobre las otras con características propias. El villano del primer acto va engrandeciéndose, a me-

dida que avanza la obra, hasta merecer el honor de ser nombrado capitán por el propio rey, en premio a la valiente defensa de su honor. Frente al Comendador que le ciñe la espada y que se ve empequeñecido, su figura crece hasta salirse de la medida humana. Ya él también caballero, le confía la guarda de su casa y de su mujer (y las palabras suenan con un fondo de ironía y un algo de coraje) al comendador, “que como tan discreto / lo que es el honor sabéis”, y acota:

Vos me ceñistes espada
con que ya entiendo de honor;
que antes yo pienso, señor,
que entendiera poco o nada.
Y, pues, iguales los dos,
con este honor nos dejáis,
mirad cómo le guardáis,
o quejaréme de vos.

En el último verso tiembla la advertencia que el Comendador sordo no sabe o no quiere entender.

Debemos recordar también como una de las mejores escenas del drama, la última en que Peribáñez, postrado frente al rey, hace su defensa y se entrega, pidiendo para su mujer los mil escudos que dan como precio por su cabeza. En tal circunstancia, además, recalca su condición de cristiano viejo que le obliga a defender su honor a cualquier precio.

La originalidad del drama de Lope reside, lo dijimos, en el hecho de que la conciencia honrosa sea esgrimida por un labrador, ya que el honor era en un principio tan sólo patrimonio de nobles y el mismo rey hace evidente esto al decir:

¡Cosa extraña!
¡Que un labrador tan humilde
estime tanto su fama!

Ahora bien, al analizar lo que el español del siglo XVI entiende por *honor* encontramos que el concepto se confunde con el sentido de *honra*; es decir, por un lado, el honor es una virtud de orden interior, espiritual; por el otro, se desemboca en un concepto puramente humano dependiente de la opinión de los demás, que hacen y deshacen honras ajenas. Llega de este modo el *qué dirán* a sobreponerse al sentimiento íntimo. Lope se refiere a esta confusión de conceptos en *Los comendadores de Córdoba*:

Honra es aquella que consiste en otro;
ningún hombre es honrado por sí mismo,
que del otro recibe la honra un hombre.

Ser virtuoso un hombre y tener méritos
no es ser honrado, pero dar las causas
para que los que tratan les den honra.

Lo mismo que en la comedia que analizamos, en el pasaje en que Peribáñez vuelve de Toledo y oye el cantar de los aldeanos que celebran la honradez de Casilda:

Notable aliento he cobrado
con oír esta canción,
porque lo que éste ha cantado
las mismas verdades son
que en mi ausencia habrán pasado.

.....
Que aunque en gran satisfacción,
Casilda, de ti me pones,
pena tengo con razón,
porque honor que anda en canciones
tiene dudosa opinión.

Notemos que Lope, al marcar la diferencia entre honor y honra, destaca, sin embargo, la estrecha relación que entre los dos existe, dando a entender que al perder la una puede quedar manchado el otro. Lope hace hincapié en la fragilidad de la honra, que es como el cristal al cual puede quebrar hasta un soplo de aire.

La vivencia del honor es la razón activa de existir del personaje. De acuerdo con este código de honor procede así, en la Vieja Castilla, Peribáñez, el exponente más puro de la "clase baja de alta casta", como la denomina tan bien Américo Castro: mata al Comendador aun sabiendo que por esto puede ser condenado a muerte; pero prefiere morir honrado a vivir sin honra.

LUZ PEPE

MENOSPRECIO DE CORTE Y ALABANZA DE ALDEA EN EL TEATRO DE LOPE

Antecedentes históricos

El tema del paralelismo entre la vida de palacio y de aldea, el menosprecio de aquélla y la alabanza de ésta, aparecen no sólo en la literatura, sino también en la historia. Dos ejemplos vienen, de inmediato, a cuenta: Octavio y Diocleciano.

El emperador Octavio menospreció el imperio que le ofrecía su pueblo. Cuando retornó a Roma después de adjudicarse la victoria en Dalmacia y Accio y la sumisión de Egipto, su pueblo le otorgó el título de *imperator*, no como denominación honorífica, sino como señal de autoridad y lo aclamó con el nombre de Augusto. Pero aún así, siempre que le rogaban que tomara el poder supremo suplicaba humildemente se le dispensara de semejante compromiso, hasta que lo aceptó por diez años. Expirado el plazo volvió a renovar la escena de suplicar de rodillas que le relevaran de la grave responsabilidad del gobierno del mundo y el pueblo volvió a rogarle que siguiera en su puesto.

También el emperador Diocleciano renunció al imperio y se retiró a Salona, donde vivió en el reposo de su casa, respetado y consultado por príncipes a quienes había cedido el poder. En su aislamiento dichoso solía exclamar a menudo ante los que le aconsejaban que volviera nuevamente al gobierno: "Ahora vivo, ahora contemplo la hermosura del sol".

Menosprecio de corte y alabanza de aldea en la literatura del siglo XVI

El antagonismo entre la vida de corte y la vida rústica reaparece con insistencia en la literatura del siglo XVI.

Fray Antonio de Guevara fue el primer modelo en este género literario, precisamente con su libro *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, publicado en 1539. En él contraponen estrechamente la corte, con su ambiente malsano “donde la virtud es menospreciada y los vicios fomentados”, y la aldea, hacia donde proyecta la vida perfecta y venturosa del hombre “virtuoso, manso, honesto y quieto”.

A partir de entonces aparecen los defensores de la vida cortesana y los de la vida rural, con la derrota, la mayoría de las veces, del representante del escenario regio.

Luisa Sigea, a quien se llamó Minerva de su siglo, fue poco posterior a Guevara. Alfonso Matritense asegura que Luisa Sigea compuso en latín un libro en el cual, en forma de diálogo entre dos damas, pone de relieve las diferencias que hay entre la vida de palacio y la solitaria de la aldea y el campo.

Hacia 1567, Pedro de Navarra, obispo de Comenge, publicó en Zaragoza unos *Diálogos muy sutiles y notables*, cuya segunda parte trata *De la diferencia de la vida rústica a la noble*.

Entre 1595 y 1615, es decir, hacia fines del siglo XVI y comienzos del XVII, apareció una composición atribuida ora al poeta Baltasar de Alcázar ora al autor dramático Manuel de Gallegos por don Manuel Serrano y Sanz (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos de Madrid* de octubre de 1900), titulada *Obra de Gallegos que es vida de palacio*. Morel-Fatio encontró la misma composición en otro manuscrito bajo el título más expresivo de *Coplas en vituperio de la vida de palacio y alabanza de aldea, hechas por Gallegos, secretario del Duque de Feria*.

A través de una de sus quintillas descubrimos el íntimo anhelo del autor de consustanciarse con la vida segura y reposada del labriego:

No paraba en los señores
ni en sus extremas grandezas
mas miraba en las riquezas
que alcanzan los labradores
debajo de sus simplezas.

Cervantes tampoco desdeña el tema. El licenciado Vidriera, curado ya de su locura, y “viéndose morir de hambre, determinó de dejar la corte y volverse a Flandes”, pues no podía en ella valerse de su ingenio. Éstas fueron sus lánguidas palabras de despedida: “Oh, Corte, que alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes, y acortas las de los virtuosos encogidos, sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados, y matas de hambre a los discretos vergonzosos”.

El tema en Lope de Vega

Durante el reinado de Felipe II el alma española entera comienza a latir alentada por sus propios valores; se realiza estéticamente gracias a la consolidación de su propia esencia.

En ese momento en que lo nacional y lo popular inundan la biografía de España, aparece Lope de Vega para interpretarla en los dos aspectos. Y bien puede hacerlo él, que conoce, a través de su agitado vaivén por la vida, los palacios y las casas nobles y el hogar humilde del labrador honesto de la aldea.

Tan incrustado está en la vida peninsular de su tiempo que ningún aspecto de la psicología hispana queda al margen de la obra de este perspicaz observador.

Adorna sus "comedias" con el sabor popular de su tierra, con sus heroicas y sublimes leyendas, sus fiestas de boda en ciudad y aldea, y los bailes y costumbres tradicionales de ese pueblo moralmente sencillo, psicológicamente ingenuo.

Así como se muestra fino intérprete del ambiente rural, con la misma intensidad dramática elogia la monarquía y la nobleza y destaca el boato de las grandes ciudades.

La Corte

Madrid, sede oficial de la Corte desde 1560, ocupa un sitio preferente entre las ciudades españolas. En el primer acto de *La dama boba* nos sumerge en el bullicio de la gran ciudad, semejante a un tablero de ajedrez:

Es Madrid una talega
de piezas, donde se anega
cuanto su máquina pare.
Los reyes, roques y arfiles

conocidas cosas tienen.
Los demás que van y vienen
son como peones viles:
todo es allí confusión.

En *La villana de Getafe* es la ciudad opulenta, la "Babilonia española" que palpita y se agranda sin cesar:

ELENA: ¿Qué te parece Madrid,
ya que en velle te inquieta?
INÉS: Que lo que a las alcahuetas
le ha sucedido, advertid:
que no ganan de comer
hasta haberlas azotado,
que habiéndolas afrentado
las han dado a conocer;

no menos Madrid ha sido,
pues el haberse aumentado
nace de haberse dejado,
porque sea más conocido
¡Lindas calles!
FULG.: Que te admires
es justo: casas de fama
se labran.

En *Los yerros por amor*, Madrid luce toda su riqueza arquitectónica:

rico de abundantes casas,
lugar que, como amanece
en otras partes el alba
y se ven aguas y flores,
en él, *amanecen* casas.

Éstas *crecen* ya de suerte
que para edificios faltan
los árboles a las sierras,
las piedras a las montañas.

En *El castigo del discreto* la grandeza de la capital hispana deslumbra al caballero sevillano que viene a contemplar esta ciudad abigarrada y brillante. A la pregunta de: “¿Qué tiempo estará en la Corte?”, responde:

El que bastare para ver sus calles
con todas las demás grandezas della.
Sus bellas damas de gallardos talles,
el insigne palacio, la Armería,
templos, jardines, montes, Prado y valles.

Y luego, asombrado, exclama:

Vi... más belleza
que la mayor luz del cielo
hoy gran parte de Madrid,
todo admirado y suspenso.

O relata, en colorido romance, las fiestas reales en Madrid en honor del “santo de muchas cruces”, tal como aparece en la Jornada II de *Los yerros por amor*:

En éste un alegre día
que las fiestas celebraban
al Santo de muchas cruces,
entramos a ver la plaza
en ocasión que Felipe
Cuarto, a quien el Magno llaman,
con la divina Isabel,
a ver las fiestas entraba;
llevándonos el deseo
hasta el rigor de la guarda,
vimos al cuarto planeta

en un coche que envidiaba
los que, conduciendo al Sol,
pisan luz y aspiran ámbar:
en una silla, a la Luna,
planeta hermoso de Francia,
presidiendo a la belleza
fénix de mejor Arabia;
con ellos, tres serafines:
Carlos, Fernando y la Infanta;
sol de nieve en rayos de oro,
rosa entre el cristal y nácar.

Otras ciudades

Pero no solamente Madrid es foco de magnificencia y grandeza. Lope sabe que hay otras ciudades ricas y hermosas. El dicho popular “Quien no ha visto a Sevilla no ha visto maravilla” le hace volver la mirada a una de las mejores ciudades de España, dueña de grandes riquezas, de monumentos enormes, de jardines deliciosos. Y en *La niña de plata* la convierte en la octava maravilla del mundo, ajena a la envidia de la Corte:

DON HENRIQUE: Una otava maravilla
Pero con decir Sevilla
Se dice todo.

Y en el acto primero de *El premio del bien hablar* nos dice de la excelencia y generosidad de sus habitantes:

MARTÍN: ¡Qué bizarra es la gente de Sevilla!
¡Qué liberal! ¡Qué limpia y generosa!

Pero todavía hay otra ciudad que fue por largo tiempo cuna de la cultura: Salamanca, centro de todo lo bueno del mundo entero, según dice Garcerán en el acto primero de *El bobo del colegio*:

Salamanca encierra en sí
Todo lo bueno del mundo.

Alabanza de Corte

El ajeteo cortesano y galante de la capital y el elogio de personajes reales no es ocasional en las piezas de Lope. *La burgalesa de Lerma* lleva dispersa en los tres actos “animadas descripciones del espíritu y la vida matritense”. *De cosario a cosario* nos ofrece “una viva descripción de la coquetería cortesana, en las capas superiores”. En *Las ferias de Madrid* la vida nocturna madrileña está pintada en ágiles escenas.

El poder y la extraordinaria calidad de la persona del rey, a quien acude el vasallo en busca de castigo para los excesos del señor feudal, están exaltados en *Fuenteovejuna* y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*.

Estos ejemplos resultan suficientes para demostrar que en Lope no hay menosprecio de la vida cortesana. Aunque en ocasiones aparezca “la crítica de costumbre o la observación objetiva de las cosas madrileñas en boca de sus personajes dramáticos”, como en *De cosario a cosario* en que

Madrid y mesón
mayores peligros son
que la mar y la mujer.

Lope siente la Corte como su elemento. Pero los tentáculos de la gran ciudad no alcanzan a sofocar su más secreto deseo de soledad y reposo. Y si antes alabó la Corte, ahora el quehacer aldeano, que nada tiene de reminiscencia arcádica, es otro motivo auténtico de su teatro que penetra en el fondo elemental de un pueblo sencillo y alegre.

Alabanza de aldea

Lope caló con más profundidad que nadie el espíritu y la tradición de su pueblo. De ahí que la gracia de los motivos aldeanos matice muchas páginas de su comedia.

Canciones y bailes giran en una danza sin fin por varias de sus piezas teatrales. El “villano”, baile popular de la época, va incluido en *San Isidro, labrador de Madrid*:

Al villano se lo dan
la cebolla con el pan,
para que el tosco villano,
cuando quiera alborear,
salga con su par de bueyes
y su arado ¡otro que tal!
Le dan pan, le dan cebolla,
y vino también le dan;
ya camina; ya se acerca,
ya llega, ya empieza a arar.
Los surcos lleva derechos;
¡qué buena la tierra está!
“Por acá”, dice al Manchado,
y al tostado: “Por allá”
Arada tiene la tierra,
el villano va a sembrar;
saca el trigo del alforja,
la falda llenando va.
¡Oh qué bien arroja el trigo!
¡Dios se lo deje gozar!...
Famosamente ha crecido,

ya se le acerca San Juan;
segarlo quiere el villano,
la hoz apercibe ya.
¡Qué de manadas derriba!
¡qué buena prisa se da!...
Ya se aperciben los trillos,
ya quiere también trillar.
¡Oh qué contentos caminan!
Pero mucho sol les da;
la mano en la frente ponen,
los pies en el trillo van...
Ya lo llevan al molino,
ya el trigo en la tolva está...
Ya van haciendo la harina,
¡qué presto la cernerán!
¡Oh qué bien cierne el villano!
El horno caliente está.
¡Qué bien masa! ¡qué bien hiñe!
Ya pone en la tabla el pan,
ya lo cuece, ya lo saca,
ya lo quiere presentar.

El genio de Lope cristaliza en la escena del baile de *Peribáñez*:

Alcen las cabezas
los verdes alisos,
y con frutos nuevos
almendros floridos.
Echen las mañanas,
después del rocío,

en espadas verdes
guarnición de lirios.
Suban los ganados
por el monte mismo
que cubrió la nieve,
a pacer tomillos.

La espontánea vivacidad de labriegos y mozas nos envuelve y contagia a través de los típicos cantares y danzas de *El galán de la Membrilla*, *El villano en su rincón* y *El aldegüela*.

Y a veces el rasguído de una guitarra o el son de algún pandero nos anuncia la procesión cercana o nos recuerda a nuestro autor que, por ser tan español, tiene un drama esencialmente hispánico donde armonizan y se entrelazan los resortes cortesanos y la sencillez aldeana.

ELENA FONTENLA

LO SOBRENATURAL EN "DON PEDRO DE MADRID", DE LOPE DE VEGA

La crítica ha señalado con particular insistencia las posibles fuentes en que se nutrió el genio dramático de Lope.

No siempre ha sido unánime y coincidente la opinión en este sentido. Sin embargo algunos elementos de permanente presencia denuncian sin reservas la inclinación del Fénix por determinados asuntos.

El Romancero y la Crónica, lo bíblico y lo legendario, lo profano y lo religioso, lo mítico y lo arcádico, lo fantasmal y lo humano, nada desdeñó el vate para alimentar aquel monstruo de mil cabezas que fue su teatro. Pero de todo el pasado español rico en mitos y leyendas, de toda la gracia y frescura que el popularismo le ofrecía tentador e insinuante, de toda la materia heroica que la historia de España le regalaba con recatado celo, nada, quizá, pudo aparecerle rodeado de más sugestiva atmósfera que la figura imponente y desrealizada ya de uno de sus reyes: don Pedro I de Castilla.

Merece destacarse el ciclo que Lope dedicó particularmente al monarca popular, emergiendo trágico y alucinante del cúmulo de sombras y agujeros, signado por un destino implacable y despiadado.

El sucesor de Alfonso Onceno, nominado el Cruel, a veces, el Justiciero, otras, debió seguramente inspirar a su pueblo, sea por sus yerros, sea por sus aciertos, muy desigual afecto.

Sensual o reservado, santo o demoníaco, cruel o piadoso, los límites de miseria y grandeza en que se mueve la vida del monarca le colocaron en las fronteras en que la razón y la lógica ceden paso al mito y la leyenda.

Lope, a su vez, espíritu oscilante entre voluptuosas sensualidades y extraños idealismos neoplatónicos, situado en medio de un barroquismo contorsionado, debió sentir la atracción irresistible de la figura del monarca, ambivalente y sinuosa, deambulando entre alturas y bajezas, aferrada a oscuras raíces y misteriosas honduras.

Pero si a Lope se lo justifica por el momento que le tocó vivir, don Pedro I, sin participar de las complicaciones barrocas del siglo xvii, es ya un acabado ejemplo de contradictoria conducta más explicable por una acomplexada psiquis que por exteriores signos de época.

Ahora bien: ¿de dónde tomó Lope de Vega la figura del Rey para componer su ciclo de obras dramáticas? Es innegable que, como buen español, conocía demasiado bien la historia de su patria.

Don Pedro I llenaba ya una de las Crónicas más hábiles que registra la historia de los reyes de España.

El Canciller Pero López de Ayala habíase ocupado de su figura acentuando particulares atributos con muy sospechosa intención.

Comenzó a reinar Pedro I en 1350, es decir, cuando Pero López tenía dieciocho años. La figura tan preciada del futuro Canciller de Castilla —poeta típico de un momento de transición, creador de la crónica viva— manifestó habilísimo comportamiento político en su juventud como lealtad en su madurez. Por otra parte, la fidelidad al Rey no fue duradera. Ayala cambió de bando cuando la fortuna se volvió a favor de Enrique de Trastámara. Mas lo curioso no fue sólo el cambio de bando con respecto a don Pedro, sino que toda la Crónica referida al monarca contiene —como señalara un crítico— “la casuística subconsciente del callar lo que conviene a su propósito, subrayando, en cambio, todos los actos crueles del mismo”.

La figura de don Pedro tal como emerge de la Crónica del Canciller, moviéndose oscuramente entre sombras de crímenes, venganzas y abandonos, resulta fría, dura, implacable. El Cruel —y no el Justiciero—, se pasea por las calles de Burgos, Sevilla o Toledo sembrando muerte y espanto. El Canciller acentúa con refinada insistencia la conducta tortuosa del Rey levantándose sombría de un aplastante miedo. Figura extraña, patológica, acomplexada, a medida que se avanza en el relato se ensombrece con una suerte de fatalismo envolvente hasta culminar en la tragedia de Montiel. Agüeros y anuncios, sueños y premoniciones, atmósfera alucinada y alucinante conducen por camino seguro desde un crimen hasta el más horrendo crimen final.

Ayala “deja vivir a su antihéroe en un ambiente en que comienza la neblina de leyenda” presagiando, quizá, a la distancia, el mundo brumoso que le haría vivir Lope en su *Don Pedro en Madrid*.

El monarca “grande de cuerpo, blanco, rubio, ceceoso, sufridor de trabajos, templado y parco en comer y beber, que comía poco e amó muchas mujeres” aparece arrastrándose hasta la escena salvaje y brutal de Montiel. Su presencia y nombre imponen una suerte de terror colectivo.

Con esta materia de insinuante sugestión compondría Lope su *Don Pedro en Madrid*. Pero cabe, entonces, preguntarse: ¿recogió exactamente Lope la Crónica del Canciller de Castilla? La pieza ofre-

ce, sin duda, elementos y referencias que cotejamos y comprobamos con la Crónica, incluso cierto simbolismo final de rapidísimo toque y acentuado efectismo dramático sólo interpretable mediante el conocimiento de las páginas de Ayala; pero Lope desdeñó, deliberadamente, la parte negativa que condensa la Crónica para darnos la reivindicación del Justiciero.

El Rey Don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas, una de las “maravillas del teatro español”, al decir de Menéndez y Pelayo, fue escrita, posiblemente, hacia 1618. El texto autógrafo de esa pieza no se ha encontrado aún. Se dispone sólo del manuscrito de la Biblioteca del Duque de Osuna hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid.

¿Qué se propuso hacer el Fénix con la figura del Cruel o el Justiciero? Por de pronto algo es evidente: la anécdota dramática no constituye, en esencia, lo más importante de la pieza. Los frustrados amores de Elvira, la hermosa labradora, y Busto, agraviados por la actitud insolente y donjuanesca de Tello García, Infanzón de Illescas, apenas si son un pretexto para resaltar el perfil de don Pedro. Lo que Lope hace en este drama y, eso, sí, es lo principalísimo, es poner en juego una eslabonada serie de hechos que habrán de contribuir, de una u otra manera, a rectificar la equivocada fama con que corre el nombre del Rey de Castilla por los más apartados lugares de España.

La pieza se mueve en dos planos que se corresponden perfectamente: el real y el fantástico. El conflicto dramático —endeble y magro— apenas si sirve para alimentar el verdadero objetivo de Lope.

Lope antes que historiador es poeta. No es verdaderamente una pieza histórica. Histórico es el tema, no el desarrollo dramático. Lope no hará historia en el teatro pero, sí, dramatizará el elemento que verdaderamente le interesaba; es decir, la enconada lucha entre el poder real y la nobleza levantisca y soberbia. Ese parece ser su fin y no otro.

La acción de la pieza es muy simple. Comienza en un campo inmediato al camino de Leganés a Madrid. Elvira y Ginesa se lamentan a viva voz de los agravios inferidos por don Tello y su criado, respectivamente. Sabemos por su relato que el Infanzón de Illescas, envalentonado y altivo, ha deshonrado a la bella campesina cuyo casamiento con Busto estaba dispuesto. A partir de este momento comenzará el drama de la venganza del honor tan caro al teatro español.

Pero ¿a quién acudirán las desgraciadas mujeres? ¿Quién se atreverá a enfrentar a este infanzón que según los versos

en Illescas, soberano,
deidad se hace de los montes
y majestad de los campos...?
(acto I, esc. III)

Entre tanto, un caballero de señorial presencia se adelanta a las jóvenes. Un accidente sin importancia le obliga a sacrificar su caballo. Le prestan ayuda y el caballero, desconocido por los humildes labriegos, se ofrece para servirles ante el Rey Don Pedro. Dudan de su acierto porque al Rey "Cruel Castilla a voces lo llama". Sorpréndese el caballero. Éste, que no es otro que el mismo Rey, simulando ser privado muy estimado del monarca, promete vengar a los labradores de los agravios recibidos.

La suerte queda echada. El drama se agilizará en adelante en el choque entre monarquía y nobleza; entre rey y soberbios infanzones convertidos en tiranos y reyezuelos. El caballero asegura que "hay rey para castigar las ofensas", pero aún duda Elvira, pues

si es cruel como le pintan
no hará de crueldades caso.

Ante la inesperada revelación de su fama el Rey se propone rehabilitarse de aquélla. Deberá proceder con gran cautela y prudencia. Don Tello —en línea de agravios— ha robado a la mujer de uno de los suyos para casarse con ella. A punto de celebrar bodas el Rey se presenta en Illescas, donde todo denuncia los preparativos de los desposorios.

Tal vez, Lope, cuya antipatía por la nobleza era sincera, retorció la figura de Tello García haciéndole espetar un pedantesco discurso sobre su alcurnia y linaje hasta culminar en aquellos versos de insólito desenfado en que don Tello exclama:

Los infanzones del reino
apenas dan silla al rey
en sus casas...

No cabe duda de que entre la Crónica del Canciller y la poética reivindicación de Lope se juega un reverso y anverso de moneda.

El Fénix perfila con acabados trazos la figura del Justiciero pero al mismo tiempo no desdeña un segundo plano de aparición simultánea desde la escena IV del acto I: el elemento sobrenatural que tanto debió tentar a Lope y que venía, además, por vía de la historia.

Sabemos por la Crónica del Canciller Pero López que el rey don Pedro consultó en cierta oportunidad a un moro llamado Benahatín de quien él fiaba y era su amigo, "e era gran sabidor e gran filósofo, e consejero del rey de Granada". Benahatín contestóle por una larga carta, en la cual, valiéndose de comparaciones, llegó a aludir al daño que "la crueldad e la mengua de piedad aparejan en los reyes y que el rey que dellas usase recrescerá en gran escándalo entre los suyos e fuirán de él como el ganado de los lobos por natura e por aborrençia".

El rey don Pedro tuvo esta misiva pero, con maquiavélica intención, subraya el canciller: “e plogóse (el rey) con ella, empero non se allegó a las cosas en ella contenidas, lo qual le tovo gran daño”.

En una segunda consulta Benahatín torna a responderle por otra carta que, según el Canciller, encontróse en la cámara real después que don Pedro fuera muerto en Montiel. Allí el elemento sobrenatural es mucho más denso todavía. El simbolismo de que se vale el moro de Granada adquiere perfiles de premonición trágica. Explica Benahatín la profecía del ave negra “comedora e robadora” a la que “caérsele han las alas, e secársele han las plumas al sol, e andará de puerta en puerta, e ninguno la querrá acoger, e encerrarse ha en selva, e morirá i dos veces, una al mundo, e otra ante Dios, e desta guisa acabará”.

La profecía se dirige abiertamente al rey. El moro va acercando el final de la tragedia. La selva en que se acogerá el ave negra para morir no es otra que un castillo en Alcaraz, llamado en tiempo de los moros “selva” y que, luego, se llamó Montiel. Y agrega: “E si tú eres aquel rey que la profecía dice ha de ser y encerrado luego, e esta es la selva e el lugar del encerramiento, según que esta profecía pone, e en él avran de contescer estas muertes, e lo al que la profecía dice, Dios solo es dello sabidor al cual pertenecen los tales secretos”.

Todo está revelado. Y bien: ¿de qué modo usó Lope este elemento sobrenatural?

Señalemos: en la Crónica y el drama el elemento fantástico es distinto y su finalidad también. Ayala se afana por conducir al monarca hasta el lógico desenlace de su desatinado reinar; Lope se desvive por salvar a su Rey; Ayala por hundirle ante Dios y ante los hombres, Lope por reivindicarle ante sí y ante la suprema Majestad; Ayala ve en el monarca a la voluntad ciega, arbitraria, frenética, Lope resalta la prudencia, templanza y sabia conducta del soberano.

En Ayala el elemento sobrenatural aparece en forma mediata a través del moro Benahatín; en Lope en forma inmediata a través de una Sombra a partir del acto I. La Sombra invita al Rey a seguirle. El valor de éste es grande pero algo le sobrecoge el ánimo.

Luego no volvemos a encontrar este elemento hasta muy adelantado el drama. Hasta llegamos, incluso, a olvidarlo. Las comedias de magia de Lope son pocas y endebles. Su extraordinario sentido realista le hizo apartarse bien pronto de lo extravagante y supraterrano. Con ser esta obra la de mayor acierto en el uso de lo fantástico, Lope no la recarga innecesariamente. Bástale un toque para que el elemento irreal comience a gravitar sobre la serena conducta del monarca.

Muchas son las alusiones de Lope a la Crónica: sus amoríos inescrupulosos, su desgraciado casamiento con doña Beatriz, su amancebamiento con doña María de Padilla, la muerte del músico y el

clérigo, únicos puntos en donde parece entroncarse con la verdadera historia.

Mientras don Pedro, en un primer plano, se empeña en deshacer la fama que tan desfavorablemente le rodea, castigando en la persona de don Tello a la ensoberbecida nobleza, la Sombra, por otro, no deja de perseguirle. Algunos imponderables van conformando simultáneamente la atmósfera de alucinada fantasía en que se desarrolla el conflicto dramático.

Los hechos se precipitan. Don Pedro y don Tello han medido en medio de la noche oscura su espada y su valor. El Rey ha vencido. Esta victoria vale dos veces porque Tello ha de saber:

que los reyes en su asiento
soberano son más que hombres,
por la deidad que hay en ellos,
y también más que hombres son
en la ocasión y el aprieto.

Pero don Pedro vencedor busca, sin embargo, las sombras cuando el alba se insinúa.

La acción de lo fantástico se densifica en el acto III. Don Pedro más que al irreal personaje teme la proximidad de la luz.

Finalmente y tras breve diálogo sabemos que la Sombra es el espíritu de un clérigo a quien el Justiciero dio muerte al pretender profanar un convento de Sevilla en donde se guardaba doña Beatriz.

Para reparar tamaña audacia el extraño personaje le pide labre un monasterio en alabastro donde por siempre quedará restaurada la memoria del monarca. Candoroso pago para quien se atrevió a tan insólito sacrilegio. Pero hay algo más: la Sombra advierte al desgraciado rey el fin de su vida si no frena sus desmedidos yerros.

Es curioso que Lope no haya tenido demasiado clara la conducta del monarca, pues mientras por un lado se enfrenta a un rey prudente y sensato, por otro, se asiste a preanuncios de muy sospechosa raigambre como si Lope no hubiera podido sacudirse totalmente del peso de la historia. Esta actitud origina el sugestivo hecho de que induzcamos la zigzagueante conducta del monarca por vía sobrenatural y no por el desarrollo real de la pieza como sería lo lógico, pues, precisamente, será la Sombra, personaje fantástico, la que diga estos versos de trágica profecía, único indicio que nos delata el otro aspecto del soberano:

Dios te señala el freno
en este mismo puñal
con el cual tu hermano mismo
de tus juventudes locas

dará a Castilla escarmiento,
si tu vida no reparas,
si no reportas tus yerros...

En este punto, sí, Lope ensambla con lo histórico pero inmediatamente y en contra de lo que leemos en la Crónica, don Pedro aparece como un sumiso y temeroso monarca en tren de reparar desatinos. No así ocurría en Ayala.

¿Por qué trata Lope, desesperadamente, de salvar a su Rey? Ante todo un concepto idealizado de la realeza bulle en su mente. El Rey para Lope tiene que ser excelente, magnífico y admirable en el bien y en el mal.

Lope, cuyo hiperbólico amor a lo español, le sacaba de “quicio y de madre”, para decirlo con palabras de Sáinz de Robles, sólo a una cosa no se atrevió: a enfrentar al individuo con el Estado.

“En España —prosigue Sáinz de Robles en el prólogo a las *Obras completas* de Lope de Vega— *la razón de Estado*, prepotente y maquiavélica, sin razón para acallar las voces de la rebeldía individual e indivisa, se desarrolla como un pólipo ya de por sí monstruoso. El rey de España es el monarca más absoluto del orbe. Respecto del poder absoluto del rey Lope se declaraba fatalista.” Pero hay algo más. Su concepción de la realeza va más lejos todavía: convencido a pie juntillas de que el poder regio emanaba directamente de Dios Lope “intenta disculpar a muchos reyes sus malas personas, intentando adornarlas con prendas del alma que acaso jamás poseyeron”.

Sin embargo, esta concepción real no fue exclusiva del Fénix. Desde siempre, en España, el rey fue símbolo de justicia y protección para las clases más humildes.

La razón descansa en que al lado de la persona del monarca se levantó siempre un peligro mucho más grande: el de la nobleza. En este monstruo miliforme, astuto y engañoso —y no en el rey—, estuvo siempre el verdadero virus de España.

Frente a estos dos peligros Lope salva la persona real pero se subleva abiertamente contra la tiranía de los grandes señores.

¿Pretendió Lope de esta manera reivindicar ante la historia la figura del Justiciero? ¿Quiso desenmascarar poéticamente las reales causas que acosaron al rey para obrar como obró? ¿Intentó contestarle desde el tiempo al Canciller Ayala lo que aquél encubrió con habilísima pluma? Queden los interrogantes, pero recordemos que Lope amaba demasiado a su rey. Es más aceptable que fuera contra el absolutismo feudal, insolente y desvergonzado, que contra la figura tradicional del soberano por grandes que fueran sus desatinos.

Si bien la crónica del canciller nunca fue desmentida por los partidarios de Pedro I es evidente que la figura del monarca se va

entenebreciendo despiadadamente. Toda ella sirve para auscultar la tragedia de un alma tortuosa y una mente oscurecida por fúnebres presagios. El canciller, al acentuar lo negativo, le restó humanidad dramática al personaje. Lope, en cambio, lo muestra en toda su angustiosa ambivalencia.

En Ayala lo sobrenatural confirma lo histórico; en Lope es un instrumento para perfilar al personaje, rodeándole de una atmósfera de fascinante irrealidad sin la cual, posiblemente, la figura de don Pedro se habría desvanecido sensiblemente. Y, además, sin ir contra la historia, Lope soslaya de paso la otra cara de la moneda.

El último anticipo que asoma en la pieza como símbolo del próximo fin del monarca es el momento en que al intentar don Pedro abrazar a su hermano don Enrique en señal de amistad y lealtad, cáesele la corona. Por un instante el futuro fratricida retendrá en sus manos corona y puñal, dos elementos altamente simbólicos. Un escalofrío estremece al rey y el presentimiento surge espontáneo en el espíritu caviloso del Justiciero:

No sé, hermano, qué imagine,
no sé, Enrique, qué sospeche.

Nada ocurre en la pieza pero la sombra de la muerte levanta ya sobre la cabeza del infeliz monarca su sentencia inexorable.

RAQUEL SAJÓN DE CUELLO

PRESENCIA ITALIANA EN LOPE

Se ha dicho con razón que apenas se intentara hurgar en el mecanismo creador de un poeta, en la fuente de inspiración, es posible, de inmediato, establecer infinitas concomitancias y conexiones, algunas conscientes, las más involuntarias.

No significa esto problematizar su originalidad, salvo que la limitación sea evidente y dolosa. Por otra parte, el problema de la originalidad siempre debe ser tratado en relación con la época de la cual procede el autor, porque este concepto no tiene la misma vigencia y alcance en todos los momentos históricos.

Lope de Vega, por ejemplo, es un creador auténtico. ¿Es siempre original? Sobradamente sabemos que no.

Por nuestra parte, tampoco pretendemos reclamar originalidad al indagar una muestra de influencia italiana en el autor de *La Dorotea*, pues la relación está puntualizada en todos los estudios sobre Lope. Sólo nos proponemos los breves cotejos de fuentes.

Intentar el contorno vital de un hombre, cuya repercusión ha trascendido la marcha de los tiempos, para cumplir con el deseo del poeta de “anclar en el río de Heráclito”, puede caer en lo erróneo o en lo precipitado. Sus acciones o reacciones, su vida íntima o posición económica son datos, si bien susceptibles de ser indagados, que no dan certeza —ni representan lo fundamental— de su idiosincrasia. Es el caso de Félix Lope de Vega y Carpio, figura apasionante, personalidad polifacética, siempre desbordada de los cauces naturales. Creador del teatro nacional español, debemos recordar que éste define sus formas después de un siglo de ensayos, con intentos que remontan hasta Juan del Encina y Fernando de Rojas, a los misterios y farsas medievales.

Antes de Lope de Vega, el teatro español vaciló entre la prosa y el verso, inclusive ensayó la combinación de ambos como el teatro inglés, pero Lope, poeta ante todo, lo propició poético y se impuso en él como soberano. Esto es una consecuencia lógica de ciertas

características materiales, técnicas y literarias en las cuales se advertirá la destreza de Lope en el aspecto formal, su tributo a las corrientes culturales italianas en cuanto éstas le proporcionaron asuntos que él reelaboró y marcó con el sello de su personalidad. Véanse, entre otros, dos rasgos de este procedimiento: uno material, que le lleva a afinar el perfil poético de su teatro; otro, simple referencia a fuentes, que revela un tributo pagado al Renacimiento y a Italia.

En primer lugar recuérdese que los teatros con escenarios fijos no tenían decoraciones del tipo actual. El problema de mudar decorados no existía y tampoco era necesario conservar unidad de lugar, como la que recomendaban los preceptistas de Italia. En España como en Inglaterra, el teatro nacional se desarrolló con libertad de movimientos. Las mutaciones de lugares visibles las indicaba el autor en el diálogo de sus personajes. Así, Pedro Henríquez Ureña nos informa:

El público de Lope y Tirso como el de Shakespeare y Marlowe tenía mayor vivacidad de imaginación que los públicos a quienes toda indicación de lugar se les da en forma de imagen material, y no necesariamente con buen gusto y sentido. Para aquel público, el sentido de la realidad no dependía de la pueril convención, fotográfica en la representación de los lugares, como tampoco de la reproducción mecánica del lenguaje hablado: estaba en la esencia misma de las acciones humanas. Aquel público tenía afición a la belleza del lenguaje: la obra dramática debía ser obra de poesía¹.

En segundo lugar, hemos considerado ineludible concertar algunos aspectos de la literatura renacentista, por entender que ellos conceptúan y sintetizan ideas estéticas fundamentales a las que no escapa la obra de Lope de Vega. He aquí, por ejemplo, los casos de la realidad de la influencia italiana en Lope: la imitación del mundo pastoril y la apropiación de temas de los cuentistas.

La literatura pastoril, partiendo de Teócrito, atravesando la antigüedad latina con Virgilio y Horacio, desembocó en el Renacimiento, con toda su encantadora galanura. Italia, heredera directa y exégeta de Roma floreció, en primer término, con Sannazaro a la cabeza. España, haya tenido o no, como muchos quieren, un movimiento propio y original, no escapó a los modelos italianos y el género idílico se engalanó con nombres perdurables: Garcilaso, Lope, Boscán, el mismo Cervantes. También Gil Polo y Montemayor, portugueses de origen, castizos en el estilo y las costumbres, compusieron Dianas siguiendo estrictamente la moda de la época. Sin duda, Sannazaro ha sido el precursor y, posiblemente, el maestro sin disputa, pero quienes le siguieron, sobre todo en España, pudieron superarlo

¹ Véase Henríquez Ureña, Pedro: Prólogo a *La verdad sospechosa*. Bs. As., Losada S. A., 1942.

en más de una ocasión, aun cuando de él tomaran los procedimientos e ideas.

Se ha dicho hasta el cansancio que la pastoril es una literatura de evasión, algo así como una válvula de escape donde convergen anhelos de paz y recogimiento. No está desacertado este concepto. La Arcadia, nombre genérico de la naturaleza ideal, se asimila a un verdadero paliativo de todas las preocupaciones. Allí la vida transcurre idílicamente, todo fluye con mansedumbre; no hay un solo momento de dolor o tormenta; el paisaje es eternamente cálido y acogedor; el hombre vive y perdura en el más sosegado refugio espiritual. Y sobre este panorama enmarcado por la claridad de un cielo eternamente azul y el tranquilo verdor de un prado siempre alegre, las cuitas del amor, sus más sentidas filigranas poéticas, sus más delicadas endechas.

Alrededor de los años 1592 y 1594, deseando Lope ser grato a su joven señor, el Duque de Alba, o tal vez por encargo, escribe *La Arcadia*, publicada en 1598. Fueron varios sus modelos, desde Bocaccio y Sannazaro hasta Montemayor y Cervantes. Ludwig Pfandl escribe al respecto:

Bocaccio fue, quizá, quien despojó de su alegoría a la bucólica medieval, derivada de la antigua religión de la naturaleza con sus náyades, driadas y oréadas, él fue quien convirtió la pastora medieval en una ninfa adornada con su corona de flores y velo, con dorado cinturón y zapatitos pintados, graciosamente disfrazada con carcax, arco y flechas; hablando en forma metafórica. Su descendencia espiritual es toda la poesía pastoril de los siglos XV, XVI y XVII en Europa, tan dulzona y voluptuosa, estéticamente sensual, fantástica y apartada de la realidad².

La Arcadia lopesca es una novela clave o, como la llama el poeta, una "historia verdadera". En cinco libros cuya lectura se torna por momentos fatigosa narra los amores de Anfriso y Belisarda. Amor signado por el dolor, puesto que los padres de la joven pastora la han prometido en matrimonio a Salicio. Anfriso debe partir, se traslada a Italia; da con un hechicero que le hace ver la infidelidad aparente de la amada, se apoderan de él celos, melancolía y furor; deseando vengarse de Belisarda corteja a Anarda; aquélla, desesperada, se casa con Salicio. Anfriso se repone lentamente y Polinesta lo lleva a la casa de las Ciencias y de las Artes, tanto de las auténticas como de las ocultas y falsas. Finalmente arriba al sagrado templo del desengaño. Olvida su desdichado amor y se deleita, contemplativo, en las glorias de la casa de Alba, meditando sobre ellas y cantándolas. No le deja en una u otra forma la embriaguez de encantamientos: entre nubes de incienso transcurre su artificiosa existencia.

² Pfandl Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Barcelona, G. Gilli, 1952.

El prado siempre verde, siempre ameno, que cantó Garcilaso y que constituye un elemento importante de toda bucólica, aun en obras teológicas como *El condenado por desconfiado*, aparece cantado en *La Arcadia* con suavidad, intercalado entre los versos y mezclado con los sentimientos, tal como si los suavizara, los extendiera, les otorgara una clara diafanidad. La pastora se siente emocionada en ese hermoso prado, extendido hasta donde la vista alcanza y asimila su tristeza con el ágil verdear de la campiña.

Y la fuente. No podía faltar con su elevación barroca de las aguas, con su murmullo arrollador de las viejas cuitas. Junto a ella llorará la niña y junto a ella se transportará en alas del recuerdo.

“Será aquel pino solo mi compañía, y la de cualquier pastor mi soledad; a las fuentes preguntaré por ti, que yo sé que mi enamorada imaginación hará que en alguna te vea...”

El amor hurga las palabras y las trastrueca. La amada, la hermosa, la gentil, se vuelve la enemiga. Ante ella, la queja del amor se torna lastimera y suplicante. Tanto tiempo esperado y ahora el amor que mata, que no encuentra su consuelo. El enamorado habla con la emoción directa de sus sentimientos destrenzando entre los riscos las cuentas íntimas de su padecer.

“Oh, traidora Belisarda, a quien en mi vida pensé llamar tal nombre, oh, enemiga desleal al hombre más firme que jamás tuvo pensamiento amoroso...”

“¿Merece mi lealtad esa traición, mi fe esa crueldad, mi amor esa ingratitud y mi firmeza esa mudanza? ¿En tan poca y breve ausencia diste, cruel, las tuyas a ajenas manos, y adornan en tan breve ausencia prendas tuyas?”

Comentando cierta sensación de frustración que se desprende de *La Arcadia*, señala Karl Vossler:

“Si Lope —como más tarde hizo, por ejemplo, en su *Dorotea*— hubiera sido capaz de enfrentar al carácter de apariencia del ambiente galante y literario todo lo grave de la realidad y convertir el desengaño espiritual del hombre en el drama íntimo que lo abarcase todo, hubiera podido llegar a ser su *Arcadia* una obra personal. Pero se queda a medio camino en este propósito. El retiro del héroe para consagrarse en recogimiento a la ciencia y al arte, tal como se nos muestra en el quinto libro de la novela, no es, en realidad, retiro, sino una segunda mascarada, una fuga de la propia intimidad reflexiva, que se añade e incorpora a la desmedida exaltación primera: la galante.”³

³ Vossler, Karl: *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid, Revista de Occidente, 1940.

La influencia italiana se extendió al teatro de Lope. De sus dramas, quizá sea *El castigo sin venganza* uno de los más logrados. En él la pasión incestuosa envuelve fatalmente a los protagonistas, que se verán arrastrados, por amor ilícito, a la muerte. Nos enfrentamos con el tema del honor tan caro al teatro español de la época.

El manuscrito autógrafo de este drama se halla en la Biblioteca de Ticknor (Boston). Está fechado el 1º de agosto de 1631 y lleva licencia de representación de 9 de mayo de 1632. Según Lope indica en el prólogo, sólo se representó un día, “por causas que al lector le importan poco”. Probablemente alguien haya encontrado cierta semejanza entre la intriga de esta obra y la supuesta pasión y muerte del príncipe don Carlos, que la leyenda negra antiespañola divulgó.

El tema de *El castigo sin venganza* está tomado de un cuento de Bandello —recogido en *La prima parte delle novelle*, 1554, Lucca. Bandello basó su relato en un hecho acaecido en Ferrara el 21 de mayo de 1425. El asunto es, pues, histórico y se refiere a una espantosa justicia ejecutada públicamente. Una nieta del protagonista es la narradora, que da al relato indudable veracidad.

En síntesis, el argumento del relato de Bandello es el siguiente: Nicolás III, marqués de Ferrara, lleva una vida licenciosa desde la muerte de su esposa que le ha dado un hijo: el conde Hugo.

Al fin se casa por segunda vez con una hija del poderoso Carlos Malatesta, jovencita bella y graciosa. Sin embargo, no cautivó al marqués, que siguió su vida disoluta.

La joven se enamora de su hijastro. La ausencia del marqués Nicolás, llamado por el duque Filippo Visconti, da lugar a que la marquesa confíe al hijastro su pena por el abandono e indiferencia del marqués. El padre de ella quería casarla con Hugo. Éste es un joven inexperto que cae desconcertado en el adulterio.

Descubiertos por un camarero del conde Hugo, los delata al marqués, quien los hace encarcelar, ante el asombro de toda Ferrara. Dos frailes asistirán a los condenados, pero mientras Hugo, arrepentido, pasará tres días preparándose para una muerte santa, la marquesa rechazará, por el contrario, todo auxilio divino; no pensará en su muerte, sino en salvar a Hugo. Y con su nombre en los labios morirá degollada. Los dos cuerpos fueron colocados en un mismo sepulcro. Bandello cierra su relato con una advertencia hecha por la narradora:

Algunos dicen que el infortunado conde Hugo no era hijo legítimo, sino el primogénito de los bastardos, pero esto es engaño, según varias veces he oído decir a mi padre.

Es indudable que Lope de Vega al escribir su tragedia no sólo recordaba este cuento de Bandello, sino que tuvo ante sí una am-

pliación del mismo, en francés, de Francois de Bellesforest, traducida al español en 1603. El cotejo de fuentes puntualiza coincidencias y, entre otras, estas diferencias:

- 1º En Bandello, el señor de Ferrara, que ostenta el título de marqués, es viudo con un hijo legítimo: Hugo. Se casa —por lo tanto— por segunda vez.
- 2º En el encuentro de Federico y Casandra, Lope hace surgir vago y confuso un comienzo de amor, mientras que en Bandello el adulterio sobreviene violentamente por la provocante seducción de la madrastra.
- 3º En la escena que precede a la declaración de sus sentimientos, Parisina sostiene que el padre intenta despojar a Hugo. En Lope de Vega, Casandra asegura a su hijastro que no le dará hermanos legítimos herederos.
- 4º En Bandello, ausencia del marqués llamado a Milán por Filippo de Visconti. En Lope de Vega, el duque marcha a Roma para auxiliar al Papa. La empresa adquiere un carácter religioso y santo. Lope logra así mayor efecto dramático. El duque, de vida disoluta, retornará purificado. Se sentirá poseído por nobles inquietudes.
- 5º Frente al adulterio la reacción es distinta. Mientras en Bandello el castigo es público, en la obra de Lope las leyes del honor personal son las que deben ser satisfechas. El duque encomienda su justicia al cielo. Lope estructura el desenlace de su tragedia teniendo en cuenta el formalismo que regía la venganza medieval.

Siendo *El castigo sin venganza* una de las últimas obras de Lope, su técnica poética logra síntesis y concreción, incluso en lo conceptual. Ejemplo de esto último es la glosa *Sin mí, sin vos, sin Dios* que tiene una larga tradición pues viene del *Cancionero* y está en Jorge Manrique:

En fin, señora, me veo
sin mí, sin vos y sin Dios:
sin Dios, por lo que os deseo;
sin mí, porque estoy sin vos;
sin vos, porque no os poseo.
Y por si no lo entendéis,
haré sobre estas razones
un discurso, en que podréis
conocer de mis pasiones
la culpa que vos tenéis.
Aunque dicen que el no ser
es, señora, el mayor mal,
tal por vos me vengo a ver
que para no verme tal,

quisiera dejar de ser.
En tantos males me empleo,
después que mi ser perdí,
que aunque no verme deseo,
para ver si soy quien fui,
en fin, señora, me veo.
Al decir, que soy quien soy,
tal estoy, que no me atrevo;
y por tales pasos voy,
que aún no me acuerdo que debo
a Dios la vida que os doy.
Culpa tenemos los dos
del no ser que soy agora,
pues olvidados por vos

de mí mismo, estoy, señora,
sin mí, sin vos y sin Dios.
Sin mí no es mucho, pues ya
no hay vida sin vos, que pida
al mismo que me la da;
pero sin Dios, con ser vida,
¿quién sino mi amor está?
Si en desearos me empleo,
y El manda no desear
la hermosura que en vos veo,
claro está que vengo a estar
sin Dios, por lo que os deseo.
¡Oh, qué loco barbarismo
es presumir conservar
la vida, en tan ciego abismo,
hombre que no puede estar

ni en vos, ni en Dios, ni en sí mismo!
¿Qué habemos de hacer los dos,
pues a Dios por vos perdí,
después que os tengo, por Dios,
sin Dios, porque estáis en mí,
sin mí, porque estoy sin vos?
Por haceros sólo bien
mis males vengo a sufrir;
yo tengo amor, vos desdén,
tanto, que puedo decir:
Mirad, ¡con quién y sin quién!
Sin vos y sin mí peleo
con tanta desconfianza:
sin mí, porque en vos ya veo
imposible mi esperanza;
sin vos porque no os poseo.

Lope ha hecho otras incursiones de dispar valía en este género; son obras, con intensas influencias italo-renacentistas, que revelan las lecturas de Tasso, Guarini, Bandello, Petrarca y Boccaccio. Ellas son: *El verdadero amante*, *Belardo el furioso*, *La postoral de Jacinto*, *La selva sin amor*, *El duque de Viseo*, *El caballero de Olmedo*. De esta última, en el prólogo a la adaptación que realizara para los festivales de Angers en el año 1957, Albert Camus destaca: "El heroísmo, la ternura, la belleza, el honor, el misterio y el elemento fantástico que engrandece el destino de los hombres; en una palabra, la pasión de vivir, corren a lo largo de sus escenas y nos recuerdan una de las más constantes dimensiones de ese teatro que hoy se quiere encerrar en alacenas y alcobas. En nuestra Europa de cenizas Lope de Vega y el teatro español pueden aportar hoy su inagotable luz, su insólita juventud, ayudarnos a reconcentrar, sobre nuestros escenarios, el espíritu de grandeza para servir, en fin, el verdadero futuro de nuestro teatro."

Hemos citado a Camus porque concordamos con él al señalar las características de dicha obra que, a nuestro juicio, son constantes en la producción lopesca: pasión de vivir, insólita juventud, espíritu de grandeza.

DELIA A. MARCHISONE DE ZACCARDI

CUARTA PARTE

Irradiación lopesca

LOPE DE VEGA EN ALEMANIA

El tema de Lope posee un doble atractivo para la literatura alemana. Por una parte ofrece un cuadro de colores varios, cuyo centro procede, por supuesto, de la irisada personalidad de Lope de Vega, diversamente sopesada. Por la otra, permite, simultáneamente, que, en contacto con ese cuerpo extraño para lo alemán que es el poeta de *La Dorotea*, revele la literatura alemana, en cronológica sucesión, sus propias inclinaciones y modos de ser. Surge así un recíproco beneficio que no conviene desatender.

La frecuentación de Lope del lado del mundo alemán es asunto varias veces secular. Es cierto que la sensibilidad hispana, su lengua y hábitos están lejos de coincidir con las apreciaciones germánicas, pero ha sido característica marcada del espíritu alemán una curiosidad abierta hacia las manifestaciones extranjeras. El siglo XIII, por ejemplo, muestra acentuada inclinación por asimilarse los patrones caballerescos-cortesanos y la lírica trovadoresca que irradiaban desde Francia, y, a partir del Renacimiento, Italia, pero también el genio ibérico entran, mediante sus literaturas, en el ámbito alemán. Desde luego, es factor determinante para que ello ocurra el predominio del signo español extendido por el orbe en el tiempo imperial del siglo XVI. Y cuando el barroco distorsiona también la vida y el espíritu alemanes, la sátira de la gran narrativa alemana en la denuncia de las gravísimas calamidades que había desatado la guerra de los Treinta Años se inspira, en gran medida, en el molde de la novela picaresca, esa genuina creación hispana. Nombres como el de Quevedo se imponen por la fuerza de su ingenio, por su descarnada verdad, por su furioso humor, y algo de ello se fija en la picaresca germana del siglo XVII, en especial a través de su máximo representante, Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, el creador del *Simplicius Simplicissimus*, la gran novela alemana de la evolución de un carácter.

Pero es sobre todo el gran teatro español de los siglos de oro el acontecimiento que señala el comienzo de un interés constante, casi,

por las letras españolas, y que, luego de diversos avatares, culmina en nuestro siglo con la amorosa comprensión de Karl Vossler, romanista insigne y maestro de hispanistas.

Porque, corresponde confesarlo de inmediato, la obra inmensa de Lope ha sido fecundada desde antiguo por la investigación alemana en busca de una interpretación cada vez más acabada del mundo lopesco. Cabe, asimismo, afirmar que ello repercutió escasamente en lo que se refiere al campo de la pura creación literaria de Alemania, a diferencia de lo que ocurrió, por ejemplo, con el otro fenómeno, con Shakespeare. En este sentido debe establecerse la diferencia, casi tajante, entre Lope, objeto de análisis propicio para la hispanística alemana, de resultados fecundos, y Lope como modelo para la literatura germana, en donde el resultado es bien mezquino. Y sólo con el advenimiento del dramaturgo austríaco Franz Grillparzer puede advertirse una conciliación feliz en este sentido. Pero, hasta llegar a ese momento, es forzoso desbrozar un prolongado período.

Y si bien la proverbial seriedad germana no pudo facilitar, en general, un contacto cálido entre el mundo lopesco y la escritura alemana, tampoco permitió la interpretación deformada, colorística y falsa que revistió lo español, letras incluidas, en otras tierras. Y entrando ya en materia: ¿qué era aquello con que en un primer contacto se topaba el lector alemán y le daba ese sentimiento de un mundo ajeno? Para decirlo con palabras de Vossler, se trataba, ante todo, de “una confusa diversidad, simplicidad externa y natural inconsistencia”.

En Lope se da, como en todo genio, esa universalidad que nace, como suele ocurrir comúnmente, de sus limitaciones temporales. Nadie vivió en y para su época con tantos variados matices, y en un apoderamiento tan certero de los motivos históricos, religiosos, populares o vitales de su contorno, en una producción fabricada a toda velocidad y condicionada por el acaecer externo, por su interés inmediato. Lope ama la vida, que siente fundamentalmente como acción y juego, es decir, teatro. Pero esa mezcla extremosa y dúctil de sus facultades lo lleva también a la novela y a la lírica, lo mismo que lo hace brincar, con envidiable gracia, de lo profano a lo divino. Y aun la deliberada confusión que parecería resultar del repudio a las sacrosantas reglas del teatro renacentista se transforma, por su capacidad de adaptación, genio creador y su fácil naturalidad, en un paradigma inmovible durante muchos años para el teatro de su patria. Con su constante cambio mágico entre arte y vida, entre vida y poesía, se muestra principalmente como fenómeno de captación universal, lo que su historia en Alemania certifica una vez más.

La primera aparición de Lope en Alemania se produce, paradójicamente, en el terreno de la novela. Ello no es, en el fondo, de extrañar, por cuanto el siglo xvii está allí dominado por la prosa, tanto en los escritos religiosos como en lo político o en lo específicamente literario. Florece así la novela, sea picaresca, erótica o cortesano-política, lo que explica, en 1629, la aparición de una traducción a través de una versión francesa de *El peregrino en su patria*. La recomendación al lector alemán subraya que Lope de Vega es el escritor más distinguido de España. Pero siguiendo el gusto francés del primer traductor, se suprime también en la versión alemana aquello que no es exactamente novelesco en el original, vale decir, todo el aparato lírico, los dramas religiosos y los cuentos insertados que dan a la novela sus difusas pero coloridas características, y queda sólo la historia de los dos amantes con su peregrinaje dentro del territorio español. El sentido original de Lope resulta así incomprendido por cuanto la obra es fundamentalmente considerada como una expresión novelada de un mundo cortesano, una típica muestra de la narración erótica de ambiente cortés.

Poco después, en el marco barroco de la corte imperial de Viena se asiste en 1633 al estreno de una comedia mitológica de Lope... y en castellano: *El vellocino de oro*. Sólo la influencia internacional del genio español, que en la capital austríaca se encontraba en su casa, por así decirlo, permite comprender este hecho. La pieza había sido originariamente concebida para ofrecerse en palacio con motivo de unos cumpleaños reales, y diez años más tarde se estrenaba en Viena con la misma pompa solemne. El aparato musical y escenográfico con que se adornara la hacían más semejante a una ópera, pero ello encajaba perfectamente dentro de lo requerido.

El Lope así conocido era un Lope de facetas aristocráticas. Para hallar rastros del Lope popular es necesario buscarlo en los repertorios dirigidos a públicos burgueses en ciudades burguesas. Así, debido a la cercanía de Holanda que había absorbido parte del teatro español, se tradujo en Hamburgo en 1652 al alemán la comedia atribuida a Lope *El palacio confuso*. La versión es obra de Georg Grefflinger, quien, como tantos de sus contemporáneos y sucesores, vio en Lope al prodigioso inventor de situaciones dramáticas, no al poeta dramático. Se explica así que transforme la poesía original en prosa y, del mismo modo, da comienzos al saqueo de asuntos lopescos, aquello que sin duda, por fácil y superficial, era lo primero con lo que el ojo tropezaba.

Una intención más meritoria animó a Georg Harsdörffer, patricio de Nuremberg y culto hombre de letras. Su interés por la literatura española se había evidenciado ya en su versión alemana de la *Diana* pastoril ibérica. Para sacar a la escena alemana del marasmo en que había caído, entre las payasadas o la representación de abu-

rridas y artificiosas piezas cortesano-políticas, concibe, inspirado en Lope y sus dramas, *La fuerza lastimosa y Escolástica celosa*, un género ligero al que titula *Diálogos entre mujeres*. El clima de amoríos del autor español se adapta aquí a un estado de refinamiento social para servir al mejoramiento de las costumbres, especialmente teatrales. De todas maneras, el Lope de esta época es conocido, en lo principal, de segunda o tercera mano, a través de proveedores italianos, franceses u holandeses, como Cicognini, Scarron, Rotrou o De Tuyter, según lo recuerda el hispanista y germanista Arturo Farinelli en su básico estudio sobre la influencia de Lope en Grillparzer.

Con todo, aunque el barroco alemán asimiló parte de la producción española, el genio ligero de Lope, la mezcla variada de su estilo, resultaban mucho menos congeniales y populares durante la primera mitad del siglo xvii que las serias intenciones de la sátira de un Quevedo o que las tensiones místico-religiosas de que el período estaba poseído.

Pero en la segunda mitad del mismo siglo disminuye la potencia española y también, en general, su genio poético. El avance de la razón como intérprete y ordenadora del mundo y la naturaleza, y el requerimiento de un estilo claro, procedentes de Francia, comienzan a dar a la literatura alemana otra tónica. Frente a la retórica resonante y al adorno, a la grandilocuencia y la exageración de lo español, se preferirán el "uso natural" o la disciplina de la razón, es decir, lo francés, porque, según afirmación de Leibniz, "el lenguaje es un reflejo de la razón". Y también, de lo razonable, que debe ser, por supuesto, útil. En este sentido son coincidentes filósofos y retóricos, aún bien entrado el siglo xviii. Y Lope, con su irregularidad, con su desborde de la fantasía y su acción inverosímil, sus transformaciones súbitas, debía ser justamente silenciado durante el lapso que abarca la Ilustración alemana.

Sin embargo, las fuerzas del genio español estaban sólo aletargadas y ya a mediados de esa centuria la chata y prosaica literatura producida por el abuso de la medida llegaba al límite de sus posibilidades y por obra de los críticos suizos Bodmer y Breitinger comienza, de nuevo, el juego de la fantasía, aunque, desde luego, sometida, asimismo, a los patrones de lo razonable. De esta manera principia a descubrirse la veta de lo ingenioso, el juego del entendimiento que contrapone o vincula conceptos opuestos, la agudeza rica en invenciones, y también, porque nos encontramos en el siglo xviii, una finalidad moralmente útil. En otras palabras, vuelve a tomar auge la concepción estilístico-conceptual de Baltasar Gracián, y así, de rondón, vuelve a revalorizarse lo español. Y no será seguramente falta de agudeza de ingenio en el anudamiento y resolución de las situaciones y las intrigas lo que puede reprochársele a Lope. Puede así señalarse el año 1760 como un nuevo punto de partida para el apro-

vechamiento de Lope. Pero ahora se verá en él al hombre de teatro, con sus invenciones y su rica y dinámica fauna humana.

Y es justamente Lessing, el más grande intérprete y, asimismo, superador de la Ilustración alemana, quien se convierte en nuevo punto de partida. Lessing, temperamento esencialmente crítico y esclarecedor, trató de llegar a la definición de la sustancia trágica con su insobornable apetito de verdad. Consideraba, como su maestro Aristóteles, que el arte era una imitación de la naturaleza. Pero más allá de éste y de los clasicistas franceses, para los cuales la imitación de la naturaleza se hallaba condicionada a las normas eternas de la belleza y el decoro, Lessing incluye la completa gama de las pasiones humanas, hermosas o no, dignas o no, y ofrece al teatro la posibilidad de personajes sujetos no sólo al dictado de la razón, sino también al embate de las pasiones y al reconocimiento de una naturaleza nutrida de emociones. Y para ello es necesario comprender el papel que juegan en el ánimo del creador de *Minna von Barnhelm*, además del nuevo Shakespeare, el del siglo iluminista, la concepción dramática de Lope, cuyo *Arte nuevo de hacer comedias* cita Lessing expresamente.

Así como Lessing desperdiga su enorme conocimiento y asombrosa penetración crítica en la *Dramaturgia Hamburguesa*, cuyo punto de referencia es Shakespeare, a quien erige como ejemplo liberador en la lucha sostenida para librar al teatro de su patria de la tutela francesa, también incluye ciertos rasgos de Lope con el mismo propósito. No es que trate en especial de la obra de Lope, ni que analice en forma individual sus contribuciones escénicas, pero no dejará, entre los números 60 y 70 de la *Dramaturgia*, de examinar todo aquello que resulte provechoso en el teatro de Lope para las propias afirmaciones.

Lessing ya había tomado conocimiento con la dramaturgia clásica española en 1750, en ocasión de proyectar una traducción de *La vida es sueño*, y seis años después manifestaba irónicamente su intención de triplicar la producción teatral de Lope. Había sido precisamente para desembarazarse de la tiranía del estilo francés sobre la escena alemana que Lessing había escrito en su célebre Carta N^o 17, en donde pulverizó literalmente las pretensiones gálicas de Gottsched, la necesidad de un renacimiento del teatro alemán. Para ello veía la solución en una vuelta a modelos más semejantes a la índole alemana, vale decir, al teatro inglés, que tantas coincidencias mantenía con el español —ya lo había manifestado el mismo Voltaire—, el último de los cuales (y así lo reconoce expresamente Lessing) había servido de ejemplo para la escena alemana del siglo anterior.

En su análisis de los caracteres del teatro español del tiempo de Lope se sirvió Lessing de la comedia anónima *Dar la vida por su drama o El conde Sex (Essex)*, muy dentro de la modalidad de Lope.

Examina así el “concepto”, esa muestra del ingenio español en la vinculación de dos ideas o palabras, el anudamiento de la intriga, con su notable enriquecimiento de las situaciones, como la técnica del aparte de los personajes, ninguno de los cuales escucha en realidad al interlocutor porque ambos hablan no con la boca (son palabras de Lessing), sino con el alma. De esta manera, para citar sus términos, encuentra: “Una fábula original; un enredo ingenioso; muchas, singulares y siempre nuevas aventuras; las situaciones más libres; en su mayoría caracteres muy bien trazados y sostenidos hasta el final; no raramente mucha dignidad y fuerza en la expresión.” Ello no le impide, por otra parte, dejar de reconocer “las exageraciones que transforman las bellezas dentro de lo novelesco, lo aventurero y lo antinatural”. Y hasta el gracioso le parece algo admirable en “esa prodigiosa unión de las bromas más plebeyas con la seriedad más solemne”, según reza la cita.

En cuanto al *Arte nuevo de hacer comedias* encuentra Lessing una intención artística por cierto bien alejada de la del teatro racionalista francés. Porque en cuanto a esa “atroz mezcla de lo trágico con lo cómico”, que tanto escandalizara al pacato sentimiento regulador de su siglo, “la misma naturaleza”, y son sus palabras, “nos enseña esa variedad de la cual recibe parte de su belleza”. En realidad, para Lessing lo esencial es el trazado de los límites del arte considerado como imitación de la naturaleza, y de ahí su explotación de los conceptos de Lope en refuerzo de las propias conclusiones. Así, profundizando los términos, esa mezcla de lo trágico y lo cómico, en su calidad de ingredientes de la naturaleza, no puede realizarse íntimamente y debe ser entendida como algo exterior, porque la imitación es de la naturaleza de las apariencias sin tomar en cuenta la de los sentimientos y los movimientos del alma. Por tanto, concluye Lessing, esa mezcla, naturalmente posible, es contraria al arte, porque el arte lo es de lo finito, lo único que el espíritu humano está en condiciones de aprehender. No una mezcla, entonces, sino la concentración en el mismo acontecimiento, el cual producirá por su naturaleza misma la transformación de lo serio en cómico o viceversa, es lo que recomienda Lessing, el primer autor y crítico alemán en calar a fondo en la estructura del teatro del creador de *Fuenteovejuna*.

Pero, no obstante la seria actitud crítica de Lessing, no fueron los representantes de la Ilustración, sino los de la primera generación romántica quienes tuvieron un acceso más libre a las fuentes del teatro español de los siglos de oro. En su afán de romper con las razonables regulaciones del neoclasicismo, y en nombre de los libérrimos derechos de la fantasía y el sentimiento, hallaron en ese teatro español, expresión de un genio original, algunos de sus más eficaces argumentos.

También algo antes Herder, importante antecedente del romanticismo alemán y directo inspirador del *Sturm und Drang*, había hecho suyas las apreciaciones de Lessing. Más aún, supo ir más lejos en su valoración de los teatros nacionales europeos. Así, al reconocer que todos los acontecimientos de la escena son, en cierto modo, sucesos imitados de los que el mundo presenta, pensaba en una escena cuyas formas eran “las de las antiguas piezas españolas e inglesas”, Shakespeare en primer lugar. Por lo demás, es muy probable que no tuviera un conocimiento de primera mano del gran teatro español.

En rigor fue la Ilustración, y no el romanticismo como generalmente se piensa, la época que tendió en Alemania las bases para el conocimiento más serio y ajustado de Lope. Así, para dar algunos ejemplos, las observaciones de Dieze en su traducción de la *Historia de la literatura española* de Velázquez, en 1769, o, en forma más útil, el *Magazin de las literaturas española y portuguesa*, tres tomos publicados entre 1780 y 1782 por Bertuch, donde aparecen una biografía de Lope, la traducción de la *Gatomaquia* y una adaptación en prosa de *La fuerza lastimosa*. Poco después, en 1798, Friedrich Rambach daba a conocer, inspirado en esa adaptación, un drama en cinco actos, *El conde Mariano o el criminal sin culpa*, de mérito muy inferior. Todavía pertenecen a una perspectiva en el fondo iluminista, aunque ya contagiada por las nuevas ideas, la *Historia de la literatura española* de Bouterwerk (1804), para el cual la obra de Lope posee una “encantadora naturalidad”, pero también defectos, y el *Manual de literatura e idioma españoles* de Friedrich Buchholz, vastamente leído en los círculos literarios de esos años cruciales.

Es tradicionalmente sabido que la exaltada admiración por Calderón, en quien veían los románticos alemanes un cúmulo de perfecciones y un modelo obligatorio para la renovación de la literatura alemana, fue lo que les privó del justo enfoque con respecto al enjuiciamiento de la comedia de Lope. Con excepción de Ludwig Tieck, pero del Tieck anciano, el resto de la primera generación romántica menosprecia, a partir de los hermanos Schlegel, a Lope en relación con Calderón. El uno es coronado con todas las virtudes, y para el otro hay dispuestos una serie de defectos.

Porque, lo que los románticos encontraron fundamentalmente para su propia teoría del arte, al que exigían religiosidad cristiana y sentido alegórico, fue “el profundo sentido de una poesía que reconociera y al mismo tiempo fuera consciente y sabedora de lo invisible”. En otras palabras, Calderón. En un artículo publicado en 1803 en *Europa*, dice Guillermo Augusto Schlegel lo siguiente acerca del teatro español con referencia especial al autor de *La dama boba*: “Lope, en ninguna de sus producciones nos asombra por el esfuerzo hacia las alturas insólitas ni por la exposición de las profundidades incógnitas de su alma”. Y en la misma publicación, *Europa*, en un artículo sobre

la poesía portuguesa hace la diferencia entre el “profundo Cervantes” y el “jactancioso Lope”. No sólo no cree que este último pueda influir beneficiosamente sobre el teatro romántico, sino que hasta le reprocha a Lope de carecer “de profundidad y de aquellas relaciones más delicadas que hacen en realidad los misterios del arte”. Este “ingenio bosquejador”, como lo denomina Schlegel, está viciado de “falta de coherencia o conexión, prolijidad e inútil ostentación de erudición”. Sin embargo, el mismo Schlegel confesaba en 1813 que todos sus juicios acerca del teatro español y sus conocimientos sobre la materia eran “bastante imperfectos”. El teórico de la doctrina romántica, Federico Schlegel, no lo trataba mucho mejor a nuestro poeta, pero en su descargo, o quizás para agravar las cosas, es preciso decir que su conocimiento de Lope fue tan superficial como el de su hermano. En ocasión de sus famosas conferencias acerca de la *Historia de la literatura antigua y moderna*, dadas en 1812 en Viena, señala, para ensalzar la excelencia de Calderón, lo que él juzga defectos de Lope. De esta manera califica a este último de superficial, de improvisador dramático que conforma “solamente la aparición fugitiva de la vida, sus enredos y pasiones, la superficie resplandeciente, sin el sentido y el contenido más profundos”. Le concede, con todo, que entre los autores a los que Federico denomina “escritores a gran velocidad” —alusión ésta a su fecundidad, que era ya de por sí impedimento para alcanzar esa profundidad advertida en Calderón— Lope es el mejor “por su riqueza de invención, el brillo de su exposición, su lenguaje poético y la ardiente fuerza de imaginación”, a lo que agregaba que estas cualidades eran “tan comunes en la poesía de su país que apenas merecen destacarse como especiales ni son casi de alabar”.

Pero, mientras los románticos alaban ese estilo mezclado del teatro español como “la forma más audaz”, en la que “todo lo opuesto, la naturaleza y el arte, la poesía y la prosa, la seriedad y el chiste . . . lo terrenal y lo divino, la vida y la muerte” se tocan en “una unión indisoluble”, el teatro de Lope no es para ellos lo suficientemente romántico, porque no encuentran en él una problemática ideológica, la alegoría o el conflicto religioso.

Solamente en el Ludwig Tieck de los últimos años aparece el romántico animado a cuestionar la superioridad de Calderón sobre Lope de Vega, apartándose así de su primer criterio de que el teatro de Lope era demasiado “complicado”. Ya en 1818 su desencanto por Calderón se traduce en calificativos como “amanerado”, y tampoco le ve esa “gran ingenuidad” antes alabada, la que halla tan característica, por lo demás, en Lope, y mucho menos “naturaleza”, verdad y objetividad”. Y finaliza por plantearse como posible la superioridad de Lope, cuyos dramas termina por admirar en su animada diversidad. No obstante, su opinión acerca de las novelas de Lope continuará siendo, hasta el final, bastante pobre.

Schiller no conoció directamente la obra de Lope, pero tampoco participó de la admiración colectiva que su generación tributaba a Calderón, impulsada por la loa romántica. En cuanto a la actitud de Goethe, puede advertirse un constante enfriamiento con respecto a Calderón luego de una primera etapa de fervoroso entusiasmo, que coincide naturalmente con su desasimiento de lo romántico, hasta llegar a considerarlo autor peligroso para la evolución de la literatura alemana. Y muestra palpable del cambio de su perspectiva se subraya con su muy amable acogida, en 1824, de la traducción que de Lope realizara Otto von der Malsburg.

Poco antes, en 1820, el conde Julius von Soden traducía directamente del español, por vez primera, tres comedias de Lope: *La carbonera*, *La quinta de Florencia* y *Los tres diamantes*. Su intención era claramente antirromántica y se dirigía contra aquellas “tragedias románticas místicas y fatalistas” al gusto calderoniano, pero su impericia como traductor en verso condenó esta tentativa al fracaso. Además, hay que reconocer que Calderón todavía encandilaba con su “profundidad y devoción” al grueso de los literatos alemanes.

En cambio, resultó fundamental para la trayectoria alemana de Lope la traducción de Otto von der Malsburg, que incluye *El mejor alcalde, el Rey*, *La moza de cántaro* y *La estrella de Sevilla*, que se tenía en ese entonces como pieza indiscutible de Lope. Su juicio seguro descubrió para los alemanes características nuevas, preferibles para el traductor a las de Calderón. Reconocía en Lope frescura, vida, naturalidad y sentido humano, no un aspirar a regiones imposibles. Al respecto, sus palabras dicen lo siguiente: “Lope no procura, como tan a menudo el alma resplandeciente de Calderón, hacernos remontar hasta el reino de los cielos o hundirnos en mares de sangre, pero queda siempre lejos de los extravíos en que aquél incurriera. En tanto que no toca la zona de lo misterioso, se cierne raras veces en el peligro de la oscuridad. Como una clara y apacible corriente refleja los fenómenos de la naturaleza y de la vida con claros y agudos contornos; a sus cuadros les dan tono y colorido un fresco candor y una amable ingenuidad; un movido sentimiento por lo grande y lo bueno les da el ornato con un sello a menudo de gran relieve; una sagaz penetración del ingenio en lo interior del corazón humano con sensación y verdad, una atrevida jovialidad con donaire y soltura”.

Parte del prestigio que la versión de Malsburg adquirió se debe a que, a diferencia de otros traductores del teatro de los siglos de oro, sustituyó el verso trocaico con el que quería reproducirse el ritmo del octosílabo castellano, tentativa por lo demás destinada al fracaso porque contraría tanto la índole del castellano como la del alemán, por el verso blanco y la prosa para las escenas cómicas. De este modo, apartándose de la verdad métrica estricta, llegaba a una ma-

yor verosimilitud y fidelidad poética de acuerdo con las tendencias del verso alemán.

* Esta diferente réplica métrica —troqueos o verso blanco— no ha sido, por otra parte, resuelta todavía. Así, mientras Dohrn regresaba al troqueo, el conde Schack, que había escrito en 1845 una bien informada *Historia de la literatura y arte dramático en España*, uno de los primeros intentos para atribuir sus méritos respectivos a Calderón y Lope y terminar con el ditirambo schlegeliano con relación al autor de *La vida es sueño*, compone una versión de *Fuenteovejuna* según los principios sostenidos por Malsburg. Tanto acertó que a él se debe que esta comedia sea aun gustada por el público alemán.

Pero no era solamente Lope como autor teatral quien sería recuperado por esos años. Un poco antes, entre 1824 y 1828, Carl Richard vertía en numerosos volúmenes la obra no dramática de Lope, y con esta labor el público alemán pudo entrar en relación con el Lope lírico, épico y novelista. Pero su criterio no resultó coherente, porque mientras que en *El peregrino en su patria* vuelve a dejar afuera toda la lírica y los dramas, tal como se había procedido en la primera traducción del siglo xvii, considera que para la *Arcadia* toda reducción es improcedente. Con todo, su mérito más notable fue haber dado a conocer en alemán *La Dorotea*, esa quintaesenciada acción en prosa. Para los hombres de letra alemanes no había pasado desapercibido el valor de tal obra, y al respecto son bien elocuentes las palabras de Tieck en carta al traductor. Allí le manifiesta que: “el genio y el espíritu del gran autor se expresa aquí tan clara y deliciosamente que muy pocos libros pueden compararse con éste”. Y el panorama se completa, justamente en esa misma época, con las traducciones de la lírica religiosa de Lope, cuando en 1829 Diepenbroock traduce los emocionados versos de los *Pastores de Belén* y las *Rimas sacras*. El hondo sentimiento religioso de Lope penetra así bellamente en el ánimo del lector alemán aumentándose de este modo el conocimiento de otra dimensión de su genio.

A mediados del siglo pasado el contacto con Lope va haciéndose cada vez más frecuente desde todos los ángulos y la escena alemana está ya en condiciones de admirar el espíritu de la comedia lopesca. Hablamos ex profeso de espíritu, por cuanto no se trata inmediatamente de una reproducción fiel, sino, mucho más, de adaptaciones. El terreno había sido ya preparado, en cierta medida, por los aportes de hispanistas distinguidos como Michael Enk y Münch-Bellinghausen, cuya tarea científica descubrió una más honda perspectiva en los estudios acerca del creador de *El Caballero de Olmedo*. Toda esta actividad, por lo demás, se desarrollaba en Viena, ciudad que por tradición podía sentir más intensamente el espíritu español que el resto del mundo de habla alemana. La sede de estas adaptaciones de gran eficacia teatral era el Teatro Nacional de Viena, y de los autores ins-

pirados en Lope, Joseph Schreyvogel, reveló en *Donna Diana*, emparentada sobre todo con *Los milagros del desprecio* de Lope y *El desdén*, de Moreto, una auténtica comprensión del clima original. Mucho se aplaudió, en tal sentido, la adaptación que de la comedia *El villano en su rincón* hiciera el conde von Münch-Bellinghausen bajo el seudónimo de Friedrich Halm y con el título de *Rey y villano*. Con todo encanto este erudito conocedor de Lope contrasta la vida de corte y la existencia de la aldea, pero su mérito, que es grande, es con todo deudor a la fresca inspiración del original.

Sin embargo, la más gloriosa resurrección de Lope de Vega corresponde a otro vienés, a Franz Grillparzer. Atraído al principio por Calderón, como tantos otros hombres de letras de su generación, Grillparzer dedicará alrededor de medio siglo de su existencia a la frecuentación incitante de la obra de Lope. Los resultados, tan fecundos como profundos, se consignan en las preciosas y reveladoras notas que acerca del teatro de Lope vertiera en sus estudios y diarios. Sólo un hombre de teatro nato, como lo fue Grillparzer, podía comprender —y admirar— el genio de Lope en su cabal totalidad. No se trata en Grillparzer de una imitación, sino de un fructífero asimilar del Lope original lo que Grillparzer comunica en su obra. Adentrado en 1824 el autor de *Medea* en el universo de Lope, comienza a componer su *Judía de Toledo*, inspirada en la obra casi homónima de Lope *Las paces de los reyes* y *Judía de Toledo*. Pero Grillparzer no podía imitar, su temperamento artístico era para ello demasiado original, por lo que, sin desconocer el amplio uso exterior de su fuente, la “Judía” del sensible dramaturgo austríaco posee un tratamiento propio. Por muy distintas que fueran las naturalezas artísticas de ambos, Grillparzer no se fatigaba de alabar la naturalidad, la poesía y la exposición del autor español. Esa naturalidad, tan ajena a las pretensiones de la razón analítica y dissociadora, que descubre la verdad del sentimiento humano en la trama de existencias de carne y hueso, no abstractas, y que es juego y poesía al mismo tiempo, es lo que constituye para Grillparzer el secreto único y excepcional de Lope. A pesar de lo cual, Grillparzer no supo cegarse a los defectos de Lope, al que reprocha “la inverosimilitud y arbitrariedad de la fábula”, que atribuía, por lo demás a su desmesurada y rápida producción. “Así era Lope —expresa—, escribía con arrebatada prisa lo que sabía que su público deseaba, pero cuando sobrevenía una situación que le interesaba como poeta auténtico, volcaba allí todo su talento incomparable”. Y aunque apenas había para Grillparzer una pieza de Lope que pudiera juzgarse como artísticamente perfecta, con todo, y según su dicho, era “no el más grande poeta, sino la naturaleza más poética de la época moderna”. Ese asiduo contacto, esa inagotable revelación de la maestría escénica tan ricamente variada del creador de *Peribáñez*, proporcionaron a los alemanes una imagen más

completa y más profunda de Lope. Bien puede entonces afirmarse que para la legítima incorporación de su genio a las letras alemanas, el amoroso testimonio del vienés Franz Grillparzer fue factor decisivo, quizás el más importante hasta la fecha.

Desgraciadamente, los estudios de Grillparzer fueron recién conocidos a partir de 1872 y su repercusión inmediata fue casi insignificante. Sólo a fines del siglo la filología románica cobró nuevo impulso. Los esfuerzos iniciales de Enck, Schack y Münch-Bellinghausen se ven incrementados por análisis temáticos, de investigación de fuentes, ediciones, etc. Esta tarea se enriquece, casi al filo de la centuria, en 1894, con el libro, ya citado, de Arturo Farinelli, *Grillparzer y Lope de Vega*, que muestra con seria erudición los hilos y correspondencias entre ambos e ilumina el ámbito de ciertas relaciones literarias hispano-germánicas. Un nuevo avance lo constituye en 1932 el *Lope de Vega* del insigne romanista Karl Vossler. La afortunada difusión de esta obra se debe en gran parte al hecho de que Vossler ha construido un edificio literario, cultural, estético e histórico de primer orden en torno a la personalidad y obra de Lope. Por vez primera entre los alemanes, y no sólo entre ellos, se presenta a Lope en plenitud de artista y en el marco de su época, con su religiosidad, su popularismo y su profunda alegría vital. Pero Vossler no se limitó a esto, y con sus traducciones de fragmentos de piezas dramáticas y poemas de Lope ha contribuido de un modo descollante, lo mismo que en su libro fundamental, al mejor entendimiento de nuestro autor.

A medida que el tiempo transcurre, una cantidad cada vez mayor de comedias de Lope son presentadas al público alemán, en especial las de capa y espada, pero las traducciones tropiezan en su mayoría, como la realizada por E. Tiessens de *Si no vieran las mujeres*, con el escollo del verso trocaico, tan ajeno a la idiosincrasia del verso alemán. Pero, se lo traduzca en verso blanco, o en forma fielmente literal, Lope es siempre propicio para el experimento, al decir de Hermann Tiemann. En este sentido, Ludwig Fulda, que tan eficazmente había incursionado en la literatura francesa, sobre todo con sus traducciones de Molière, arribó a una solución prometedora. En 1925, en su adaptación de *Los amantes sin amor* respeta las diversas formas estróficas del original y sustituye el desgraciado ritmo trocaico por el yambo de cuatro pies, mejor adaptado a la índole alemana.

Un capítulo interesante lo ofrecen, algo más tarde, las numerosas adaptaciones —alrededor de 30— de Hans Schlegel. Vertidas en verso blanco, están pensadas para el teatro y su autor ha perseguido, ante todo, la obtención de esos efectos teatrales en que Lope fuera tan sabio. Pero, como en las tentativas precedentemente indicadas, a las que cabe agregar los ensayos de figuras importantes en la literatura alemana de este siglo, como lo son Emil Gott y el dramaturgo y

su teórico Paul Ernst, los resultados están supeditados a conformidad con la época.

La verdad es que, en lo que respecta a las traducciones puras, sólo las piezas internacionalmente más famosas de Lope, tales como *Fuenteovejuna* o *La dama boba*, han podido representarse con cierta periodicidad en la escena alemana. Y, en lo que se refiere a las adaptaciones, su suerte es, según el ya mencionado Tiemann, variable, y toca al espíritu de la propia época decir la última palabra.

Pero algo positivo ha ocurrido. Imitaciones, traducciones, adaptaciones, investigaciones filológicas, todo ello revela un genuino interés por la comprensión de lo ajeno español. Los grandes poetas no son nunca patrimonio exclusivo del país que los vio nacer o en el que actuaron, como todo el mundo sabe. Y cabe felicitar que Lope de Vega, poeta españolísimo, haya sido admirado por numerosas generaciones alemanas. Su maravillosa superficialidad, la sencilla y gozosa aceptación de la vida, esa "naturalidad" tan alabada por Grillparzer, el multicolor abanico de sus cualidades, extraño a la cavilosa y metafísica tendencia de las letras alemanas, polarizan para éstas una síntesis que les está vedada, un sueño, quizás el premio más noble, por lo desinteresado, a una devoción ininterrumpida casi, a un amor lamentablemente no correspondido por la literatura hispana. Y éste no es mérito pequeño, porque los tres siglos y medio que hemos historiado son legítimo timbre de honor que alcanza, no sólo a Lope, sino a todos los que se han ocupado de él porque allí, en su obra, hallaron cosas dignas de ser conocidas. Y esta gloriosa vitalidad que a Lope le es propia, que ha pretendido ser ejemplificada en las páginas precedentes, no será, con seguridad, agotada mientras que a Lope le quede todavía un lector o un espectador sensible a la emoción.

RODOLFO E. MODERN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

Dr. José Peco

Vicepresidente

Dr. Constantino Brandariz

Secretario General

Lic. César A. Dumm

Guardasellos

Dr. José Méndez

Consejo Superior

Decanos: Dr. Enrique M. Barba, Dr. Constantino Brandariz, Ing. Agr. Eduardo Néstor Camugli, Ing. Roberto A. Cuvillo, Dr. Santiago C. Fassi, Dr. Germán Fernández, Dr. Humberto Giovambattista, Dr. Sebastián Guarrera, Contador Ricardo L. Rosso.

Delegados de los profesores: Ing. Luis A. Bonet, Dr. José A. Catoggio, Dr. Edilberto Fernández Ithurrat, Dr. Bartolomé A. Fiorini, Prof. José M. Lunazzi, Ing. Agr. Julio J. Mulvany y Dr. Ricardo R. Rodríguez.

Delegados de los graduados: Dr. Néstor Bacigalupo, Dr. Raúl Cafrune, Ing. Rafael R. De Luca, Dr. César M. García Puente. Ing. Julio César Ocampo, Prof. José M. Chinchurreta, Contador Mariano Rivas y Dr. Epifanio Rozados.

Delegados de los estudiantes: Sr. José A. Castorina, Sr. Alberto Cisneros Salas, Sr. Federico Dávalos, Sr. Juan A. Di Uardo, Sr. Guillermo Fernández, Sr. Manuel Levín, Sr. Jorge Alfredo Crespi, Sr. Eduardo Raphael, Sr. Oscar C. Tonelli.

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS
DE LA EDUCACIÓN

Decano

Dr. Enrique M. Barba

Vicedecano

Prof. Ricardo Nassif

Secretario

Prof. Héctor V. Codino

CONSEJO ACADÉMICO

Consejeros de los profesores: Pfra. Zulema Quiroga, Prof. Ricardo Nassif, Prof. Juan A. Sidoti, Prof. Carlos F. García, Dra. Ilse M. de Brugger y Dr. Luis M. Ravagnan.

Consejeros de los graduados: Prof. Aída Manciola y Dra. Elsa Valdovinos.

Consejeros de los estudiantes: Srtas. Isabel Folegatto, Alcira Greco, Sres. Mario Quiroga Ferrando y Ricardo Soler.

DEPARTAMENTOS E INSTITUTOS DE LA FACULTAD DE
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Jefe: Dr. Raúl H. Castagnino

Secretario Técnico: Pfra. Delia M. de Zaccardi

Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana: Director: Prof. Juan Carlos Chiano.

Instituto de Literaturas Modernas: Director: Dra. Ilse T. de Brugger.

Instituto de Literatura Alemana: Director: Dra. Ilse T. de Brugger.

DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Jefe: Prof. Carlos Heras

Instituto de Historia Americana: Director: Dr. Enrique M. Barba.

Instituto de Historia Argentina: Director: Prof. Carlos Heras.

Instituto de Historia Antigua (Clásica y Oriental): Director: Ad-honorem: Prof. Dr. Abraham Rosenvasser.

Instituto de Geografía: Director interino: Prof. Augusto Tapia.

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA

Jefe: Prof. Clemente Hernando Balmori

Secretario Técnico: Prof. Virgilio Olivera Giménez

Instituto de Filología: Director: Prof. Clemente Hernando Balmori.

Instituto de Lenguas Clásicas: Director interino: Prof. Guillermo Thiele.

Instituto de Lenguas Modernas: Director interino: Elsa T. de Pucciarelli.

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

Jefe: Prof. Emilio Estiú

Secretario Técnico interino: Prof. Armando Deluchi

Instituto de Filosofía: Director: Prof. Emilio A. Estiú.

Instituto de Historia de la Filosofía y del Pensamiento Argentina: Director: Prof. Norberto Rodríguez Bustamante.

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Jefe: Prof. Ricardo Nassif

Secretario Técnico: Pfra. Martha C. de Calaburri

Instituto de Pedagogía: Director: Prof. Ricardo Nassif.

Instituto de Educación Física: Director interino: Prof. Alejandro J. Amavet.

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA

Jefe: Dra. Fernanda Monasterio

Instituto de Psicología: Director: Dra. Fernanda Monasterio.

ESTE LIBRO SE TERMINO DE
IMPRIMIR EL 31 DE DICIEMBRE
DE 1963 EN LA EDITORIAL
LEONARDO IMPRESORA,
MEXICO 2220, BUENOS AIRES.