

VENCER CON ARTE MI FORTUNA ESPERO. LA EVOLUCION DEL PRIMER LOPE AL LOPE DEL ARTE NUEVO.

En Lope de Vega: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Edición de Donald McGrady. Estudio Preliminar de Juan Oleza.

(Se trata del Estudio preliminar, pp. I-LV. Falta por desarrollar las referencias bibliográficas, que el editor excluyó)..

...*Advertid / cuánto las cosas se truecan. (El cuerdo en su casa.)*

La obra dramática de Lope de Vega debió presentar a los ojos de sus contemporáneos no sólo lo que la crítica posterior ha repetido durante siglos hasta el aburrimiento, una extraordinaria variedad, sino también una movilidad interior, una capacidad de desplazar en el tiempo la materia dramática preferida, las fuentes más solicitadas, los conflictos y los mundos posibles que le interesaban, las estrofas, el lenguaje, la técnica y los mecanismos representacionales de que echaba mano según le convenía. Y en este otro aspecto nuestro estado de conocimientos no sobrepasa las generalidades, y a menudo, ni siquiera, las banalidades. Trescientos setenta y tantos años después de su muerte la erudición ha sido incapaz de dar cuenta del movimiento interior de este teatro, del rumor de sus muchas diferencias. A menudo, y paradójicamente, son los mismos historiadores de la literatura quienes tienden a inmovilizar la obra de un autor en una imagen fija, destilan "un Lope" esencial (o "un Galdós", o "un Valle-Inclán", o "un Lorca") en función de sus intereses estéticos o ideológicos - también de las necesidades didácticas, es obvio - e ignoran el que debería ser el primer mandato del historiador - Nietzsche diría que del filósofo: aceptar el incesante flujo de la vida y sus mutaciones, advertir cuánto se truecan las cosas. No hace todavía demasiados años Michel Foucault asentaba sobre esta exigencia - y sobre alguna más que no viene al caso - su propuesta de una nueva forma de trabajar la historia, que retornara a la persecución de lo histórico en su acontecer concreto, en sus ámbitos particulares e irreductibles, en su poder cambiante y transgresivo.

Los primeros esfuerzos de "rehistorización" de Lope se dirigieron fundamentalmente a la primera época de Lope y al estudio de su relación con la génesis de la comedia barroca (**Froldi, Weber de Kurlat...**), o al ciclo "de senectute", el último

de su producción, aunque no de la específicamente dramática (**Rozas...**), pero ni se trazaron con claridad los límites del primer Lope ni se elaboró la trama intermedia y sus fronteras. Yo mismo, cuando me he ocupado del primer Lope, en estos quince últimos años (**1981, 1983, 1986, 1990, 1991, 1994, 1994b, 1995**) he dejado de lado el problema de delimitar una frontera verosímil para este primer Lope, cosa nada fácil dada la imprecisión con que nos movemos en la cronología dramática, y he preferido hablar siempre del primer Lope antes que del joven Lope, apoyándome en una tradición crítica no siempre confesada que extiende la primera manera de Lope a la lista de aproximadamente doscientas veinte obras que inventarió como suyas en la primera edición de *El peregrino en su patria* (impreso en 1604). Pero en diciembre de 1603, cuando firma la dedicatoria del libro, Lope no era ya un hombre joven, según los parámetros de edad del siglo XVI, pues acababa de cumplir los cuarenta años, y 1603-1604 tampoco parecen años que delimiten nada ni en la biografía ni en la producción dramática.

Si tomamos como punto de referencia la biografía podría establecerse un hito en el final de su exilio, cuando muerta ya Isabel de Urbina, Lope deja Alba de Tormes y regresa a Madrid, se supone que a finales de 1595 o principios de 1596. Toda una etapa de su vida queda clausurada con este regreso, es cierto, pero no es nada seguro que quede clausurada ninguna etapa o ciclo de su producción dramática, cuando las obras que **Morley y Bruerton** fechan dentro de esta época no pasan de 14 (frente a las aproximadamente 150 que **Rennert** le calcula escritas hacia 1600) y cuando después de esta fecha Lope sigue escribiendo obras que tienen un nítido sabor a primera época, como *La francesilla* (1596), *El rufián Castrucho* (1598) o *El Argel fingido* (1599), por poner tan sólo unos ejemplos de obras con fecha segura.

No más corte, coches, caballos, alguaciles, músicas, rameras, hombres, hidalguías, poder absoluto y sin P...disoluto, sin otras sabandijas que cría ese océano de perdidos (Toledo, a 4 de agosto de 1604)

Barrunto, pues, que sigue siendo preferible hablar del primer Lope que del joven Lope, y extender su manera hasta unos años en que comienzan a producirse cambios dramáticos sustanciales, cosa que empieza a ocurrir, como trataré de explicar después, a partir de 1599 -1600. Si buscamos un punto de apoyo a esta hipótesis en la biografía del autor comprobaremos que ésta comienza a tomar un nuevo giro muy marcado hacia

finales de la década del 90, cuando parece iniciar su doble convivencia con Micaela de Luján y con Juana de Guardo (con quien se casa en abril de 1598), convivencia que irá desplazándose desde la primacía de la pasión por Micaela - por lo menos hasta 1605, en que no reconoce como propia a su hija Marcela - hacia la aquietadora influencia doméstica de Juana. Sevilla, y sobre todo la alternancia Toledo-Madrid, dan color local a estos años, en los que van naciendo sus hijos, siete de Micaela, tres de Juana, dato que junto con el de la doble residencia estable confiere a ambas experiencias una cualidad inequívocamente conyugal. La impronta doméstica, la condición de doble padre de familia hasta 1605-1607, y después la de padre de familia de una sola casa pero con hijos asumidos de varias parejas, marca con un sello distintivo esta época de su vida, iniciada en 1598 y que durará, al menos, hasta 1614.

Dos acontecimientos me parecen decisivos en este cariz especial que toman las cosas de estos años. El primero es la separación física tanto como la distancia moral que adopta respecto a la Corte, en cuya agitada vida había participado intensamente desde su regreso a Madrid (1596) hasta la jornada de las bodas reales en Valencia (1599). La Corte se desplaza a Valladolid, a instancias del Duque de Lerma, en enero de 1601, y en los años siguientes es, esencialmente, una Corte itinerante. Muchas cosas retuvieron a Lope, y no debieron ser las menores la querencia por Toledo, donde vivía Micaela, con quien su relación pasaba por los momentos más intensos, ni por Madrid, donde la reapertura de los teatros, en abril de 1599, representaba para el poeta, ya plenamente consagrado ("Goza, mancebo ilustre, del renombre", *Los hechos de Garcilaso...*) un alud de demandas y la posibilidad ahora muy clara de su profesionalización como dramaturgo. Quién sabe si habría que añadir la falta de mecenazgo decidido de algún grande que pudiera incorporarlo con garantías a la Corte.

El alejamiento físico y moral de la Corte, puede que involuntario al principio, pero progresivamente asumido como programa (como puede comprobarse en una carta del 4 de agosto de 1604, desde Toledo) durará hasta 1613, aunque la Corte regresa a Madrid en 1606, y aunque Lope se ha instalado de forma definitiva en Madrid en el verano de 1610. Las circunstancias que pueden explicar este apartamiento son diversas, aunque no es éste el lugar de debatirlas. Baste decir que a partir de 1611 las cartas de Lope dejan traslucir un interés creciente por la Corte, así como una simpatía nueva hacia la figura del privado, el Duque de Lerma, antaño tan denostado. La reincorporación se producirá con el regreso del de Sessa al favor del Rey, con la incorporación de Lope a la comitiva real en el viaje a Segovia, Burgos y Lerma de septiembre de 1613, con las

fiestas y representaciones en Lerma de 1614, con la celebración en Burgos, en octubre de 1615, del doble matrimonio por poderes de los príncipes españoles y franceses, con el viaje hasta la frontera francesa, acompañando a la infanta D^a Ana, para recibir a la princesa de Francia D^a Isabel de Borbón, y después con el regreso a Burgos, y de nuevo a Lerma, en incesante cadena de festejos. Si las dobles bodas reales de Valencia en 1599 trazan uno de los límites posibles del primer Lope, estas otras igualmente dobles y reales de Burgos, en 1615, ayudan a marcar el final de la época subsiguiente. A un lado y a otro de estos quince años Lope vive arrastrado por la ola de la Corte, en medio, sin embargo, su vida tiene mucho de tregua ciudadana.

Entristecido el aire, / volaba con alas negras (El bastardo Mudarra)

Pero los acontecimientos que cierran con más fuerza este período conyugal y ciudadano son la muerte súbita de Carlos Félix (verano-otoño de 1612) y de Juana de Guardo (verano de 1613), que imponen un brusco final al proyecto de vida que Lope se había trazado en estos últimos años, sobre todo a partir de la compra de la casa de la calle de Francos, en septiembre de 1610. Su reacción tiene mucho de salto hacia adelante, de fuga que se entremezcla de meditación, de balance, de arrepentimiento, pero también de entrega a nuevas pulsiones: "De mí mismo quisiera retirarme"(*El castigo sin venganza*). Si el acento religioso va contrapuntando aquí y allí los últimos años del período, se intensifica extraordinariamente en su biografía, en su obra poética y en prosa, en su teatro, a partir de 1613-1614, hasta llevarle a ser ordenado sacerdote. Al secreto del sumario corresponden los datos que nos permitirían comprender por qué la más intensa pulsión religiosa cohabita en su ánimo con la más frívola vida cortesana o con la entrega a una libertad erótica redescubierta, nosotros nos tendremos que conformar con tomar nota de estos indicios de una nueva etapa biográfica, la del sacerdote-amante-cortesano, tan diferente de la del doble marido-doble ciudadano-múltiple padre de 1598 - 1614.

No quisiera cerrar este breve apunte biográfico sin evocar dos acontecimientos que contribuyeron a dar una marcada identidad a este período, los dos contradictorios entre sí. El primero es el de su relación con el Duque de Sessa, iniciada probablemente en 1605 pero que se consolida especialmente a partir de 1607 . La laberíntica alianza del maduro poeta y del joven príncipe durará hasta la muerte de Lope, y le enredará en las ilusiones, en las trampas, en los desengaños, en las corrupciones, en la impotencia, en el

servilismo, pero también en los apoyos e influencias, del escritor que trabaja en régimen de mecenazgo, en una sociedad feudal en la que la emancipación social y económica del artista es todavía impensable, incluso en el caso de Lope.

El otro es la adquisición de la casa de la calle de Francos. Es una de esa media docena de decisiones que marcan una vida, la opción de vivir en Madrid, con Juana, y en esta casa - Lope tenía otras, que vendió -, en la zona de expansión del Madrid de los Austrias hacia el Prado, le confiere un estatuto de ciudadano de posición desahogada, y el orgullo de propietario es evidente desde el primer momento, cuando hace grabar en el dintel de granito de la puerta la leyenda "D.O.M. parva propria magna/ magna aliena parva", que Calderón traduciría años más tarde, en *La viña del Señor* : "Que propio albergue es mucho, aun siendo poco / y mucho albergue es poco, siendo ajeno". El culto que el poeta dedica a la casa ("la choza de Belardo", "mi casilla") y al huerto que él mimá con sus manos revela una sensibilidad muy de clase media, próxima a lo que setrá la ideología burguesa del hogar, y que en este inicio del seiscientos, combinada con la satisfacción que no dejaba de sentir por su condición de escritor profesionalizado, aproximan la suya a esa otra sensibilidad del labrador honrado, emancipado y propietario, que reclama su dignidad personal frente a la de los señores. Es obvio que esta sensibilidad de profesional y propietario choca en Lope con la evidencia de otra identidad muy distinta, en estos años, la del criado a los pies de un cortesano como el Duque de Sessa, y se mezcla además con las ideas propias de esa clase media ambigua, media en todo, a medias burguesa y a medias hidalga, que fue la caballería urbana, la que profesionalizó a Lope como su dramaturgo, la que sustentaba los corrales, la que Lope reflejó en sus comedias de capa y espada. "Dame capa, espada y pluma" (*La Doncella Teodor*). Que nadie trate de simplificar, me limito a mantener que entremezclada con distintas pulsiones ideológicas y emotivas asoma en el Lope de estos años, quizá más que en ningún otro Lope, un esbozo de sensibilidad burguesa.

...goza de mis versos la cosecha ("Al contador Gaspar de Barriónuevo", *Epístola*).

Si de su biografía nos trasladamos a su obra creativa no dramática, también parece confirmarse, en principio, un período que transcurre entre 1598-99 y 1613-14, y que significa el abandono de los poemas épicos eruditos de su juventud (preparados para

su publicación después de 1598, al abrigo del cierre de los teatros, pero escritos en gran medida antes, aun así en nuestro período escribirá todavía *La Jerusalén conquistada*), de los poemas de circunstancias cortesanas ligados a 1599, y de las prosas pastoriles. Son las *Rimas* (1602 y 1604) las que dan identidad poética a este período, que se cerrará también, como la biografía, con el ademán religioso de *los Cuatro Soliloquios* (1612) y dará paso a una nueva etapa con las *Rimas Sacras* (1614). **A. Carreño (1984)** que distingue en la evolución de la poesía de Lope cuatro fases características, que coinciden en buena medida con nuestra periodización, asigna a la primera, marcada por los romances moriscos y pastoriles las fechas de 1584 a 1598, y no duda en delimitar la segunda entre 1600 y 1614, con centro en las *Rimas*. El *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609) proporcionará identidad estética al período, que se completa con la prosa de *El peregrino en su patria* (1604), las prosas y versos de *Los pastores de Belén* (1612) o el poema épico *La Jerusalén conquistada* (1609).

Que por ley se vetaron las comedias (Arte Nuevo...)

Pero es en el terreno del teatro donde el período parece delimitarse con mayor precisión, porque el punto de partida lo marcan los propios acontecimientos. Entre la propuesta teatral del primer Lope y la del Lope triunfante de 1609 sería desconsiderar la historia no tener en cuenta un factor decisivo, de efectos duraderos a largo plazo, la suspensión de las representaciones primero en Madrid y de forma transitoria, el 6 de noviembre de 1597, después en toda España y de forma definitiva, por Real disposición del 2 de mayo de 1598. La autorización para que pudieran volver a representarse comedias en los corrales data del 17 de abril de 1599, y se vincula al clima de euforia generado por el acceso al trono de Felipe III y por las dobles bodas reales de Valencia. Pero esta autorización no devolvió las cosas a su estado anterior. La *Comedia Nueva* fue permitida, pero a la vez sometida a un estado de sospecha y controversia, de vigilancia domiciliaria y censura previa, de regulación institucional, que cambiaron las condiciones del período anterior. Lope era tan consciente de ello que en el *Arte Nuevo* deja filtrarse una alusión a las amenazas que pesaban sobre el teatro disimulándola so capa de lección aprendida en la antigüedad:

*En la parte satírica no sea
claro ni descubierto, pues que sabe*

*que por ley se vetaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia (vv 341-344).*

Pero antes de que la suspensión de 1597-99 comenzara a producir efectos institucionales, los produjo prácticos. No hay ninguna comedia de Lope fechable documentalmente en 1598, y de las cuatro que lo son en 1599 (*Las pobrezas de Reinaldos*, *El Alcaide de Madrid*, *El blasón de los Chaves de Villalba*, *El Argel fingido*) al menos tres son con bastante seguridad coetáneas o sucesivas a las bodas reales de 1599. Es probable que durante el período efectivo de suspensión Lope dejara de escribir para el teatro, como hiciera más tarde, en octubre de 1611, cuando volvieron a cerrarse los corrales de la corte con motivo del fallecimiento de la Reina Dª Margarita de Austria y Lope escribió al Duque de Sessa: "Yo he despedido las Musas por el ausencia de las comedias: falta me han de hacer; que al fin socorrían tanta enfermedad como mi casilla padece" (carta del 5-6 de octubre de 1611). En aquella primera ocasión el poeta debió dedicarse intensamente a la corrección, reescritura o preparación para la imprenta de toda una serie de obras no dramáticas elaboradas en años anteriores, y que vieron la luz ahora, amontonándose: *La Arcadia* (1598), *La Dragontea* (1598), *El Isidro* (1599), o un poco más tarde *La hermosura de Angélica* (1602), además de las coetáneas *Fiestas de Denia* (1599) y el *Romance por las venturoosas bodas* (1599).

El corte que separa el clima irrestricto de la época fundacional de la *Comedia Nueva* de la regulación institucional de su práctica separa netamente, y de forma empírica, la producción dramática de Lope en un antes y un después de la suspensión, con una pausa en la escritura de un año largo. A efectos de la historia del teatro el primer Lope no debería llevarse más allá de 1598.

La vil Chimera deste monstruo cómico (Arte Nuevo...)

La propuesta dramática del primer Lope, en que cuaja la ruptura de la *Comedia Nueva* con el teatro anterior, se verifica más a lomos de comedia que a pechos de tragedia o tragicomedia, y es ésta su primera y más llamativa señal de identidad. Cierto que esta distinción sólo puede establecerse una vez reconocida la condición híbrida, monstruosa y quimérica, de la *Comedia Nueva*, quiere decirse que toda ella es por naturaleza tragicómica, y que lo es en la medida en que, vulnerando el código aristotélico, leído por los humanistas, mezcla asuntos graves con personajes bajos o

personajes elevados con asuntos cotidianos, en la medida en que plantea conflictos trágicos (la lucha por el poder, la pérdida de la privanza, la defensa del honor...) de manera cómica, en que se permite aderezar argumentos de subida tensión dramática con episodios ridículos o viceversa, en que oscila con toda libertad entre la historia (seria) y la fábula (risible), o en que se siente muy dueña de resolver indistintamente, cómica o trágicamente, cualquiera que sea el conflicto representado.

*Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho*

(Arte Nuevo, 174-178)

Pero una vez reconocida esta hibridez de base, esta heterodoxia de principio, la *Comedia Nueva* diversifica sus funciones en direcciones alternativas, o bien explora las posibilidades de juego a que pueden ser sometidos los límites de la vida en sociedad ("es en vano/ poner a los gustos leyes"), o bien busca despertar las enseñanzas convenientes al buen regimiento de los ciudadanos ("los tiempos no guardan ley / la fortuna es desvarío"). La primera abre el territorio de la imaginación y del enredo, del deseo liberado, y constituye lo que entendemos por Comedias (trágicas) de la *Comedia Nueva*. La segunda es el territorio mismo de la ejemplaridad, de la controversia, del adoctrinamiento, también de la interrogación sobre la condición humana, y se acomoda en las Tragedias (trágicas) y en las Tragicomedias (trágicas) de la *Comedia Nueva*, bloque éste último al que me referí (1981), para preservar su dualidad, como drama. Si todas son tragicomedias, unas tiran por lo cómico al tiempo que otras lo hacen por lo dramático.

Si se saca la cuenta de las obras que con toda seguridad son de Lope y con suficiente certidumbre anteriores a 1599, son bastantes más las comedias (entre pastoriles, palatinas, novelescas, urbanas y picarescas sobreponen largamente la trentena) que los dramas de un color u otro (una veintena escasa), consideración cuantitativa que si bien debe ser relativizada, dados el número no menosciable de obras de fecha incierta y la interpretabilidad con que ciertas piezas muy heterogéneas pueden adscribirse a uno u otro campo, al combinarla con esta otra, cualitativa, cobra toda su fuerza: los

géneros que están llamados a definir el drama del *Arte Nuevo* en su madurez, los *dramas de hechos famosos* y los *dramas imaginarios del poder y la honra*, que serán los que en buena medida alimenten la imagen de Lope en el futuro - desde el **Conde de Shack** y **Marcelino Menéndez Pelayo** hasta casi hoy mismo - no están bien configurados todavía antes de 1599, mientras que los géneros que le prestarán su identidad cómica, las *comedias urbanas* y *las palatinas*, están ya plenamente definidos antes de 1599, abundan tanto en número como en autoconciencia, y sobre ellos descansa buena parte de la capacidad de despegue del teatro del primer Lope.

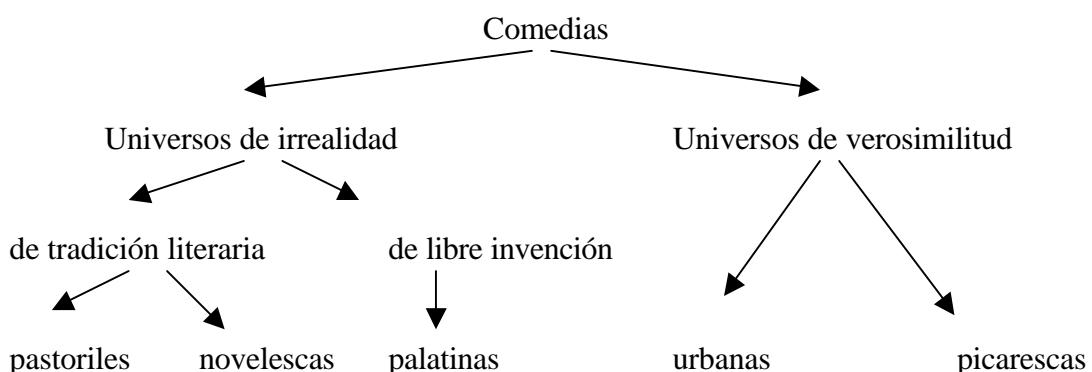
Al género de las comedias urbanas, de costumbres contemporáneas, corresponden piezas tan acabadas como *Los locos de Valencia*, *El maestro de danzar*, *El mesón de la corte*, *La francesilla* o *La viuda valenciana*, que dibujan una divertida acción amorosa, sustanciada en el enredo, el ingenio, la ocultación de la personalidad, en un medio urbano contemporáneo, perfectamente reconocible y rico en contenidos costumbristas. Las llamadas comedias palatinas operaron como principal fuerza de choque en la ruptura de la *Comedia Nueva* tanto respecto de la práctica escénica erudita como de la cortesana, cuyas convenciones teatrales - en el caso de la primera - y cuyos ritos de celebración - en el de la segunda - atacaron de frente y con una considerable energía transgresora. Ninguna de estas obras obtuvo un eco tan escandaloso, posiblemente, como *Los donaires de Matico*, que tanto irritara a Cervantes, pero ni *Las burlas de amor*, ni *Ursón y Valentín*, ni *El príncipe inocente*, ni *El rey por semejanza* (si es que es de Lope) tienen nada que envidiarle en cuanto a atrevimiento de la imaginación, audacia moral, e irreverencia estética o ideológica.

Pero el primer Lope dispuso su estrategia con apoyos en los flancos, y en el imaginario de las palatinas situó las literaturizadas y artificiosas pastoriles, tan características de la práctica escénica cortesana del Renacimiento como ahora recicladas, mientras que extremaba el de las realistas urbanas con las que llamé en otro lugar picarescas, pocas en número, a decir verdad, pero muy agresivas, muy libres de argumento, tanto como de costumbres: *Las ferias de Madrid*, *El caballero del milagro*, *El rufián Castrucho*.

En la retaguardia de las comedias, dentro ya del campo del drama, hasta el punto de definirse como tragedia en la dedicatoria y como tragicomedia en la despedida de los actores, se encuentra la única experiencia conservada de teatro de encargo para palacio en el primer Lope, la mitológica *Adonis y Venus*, una de las obras maestras de esta época, que si bien conserva el universo mitológico de la tradición cortesana y la

elevación de la tragedia antigua, tan propia de la erudita, los remodela desde una fórmula escénica extremadamente innovadora.

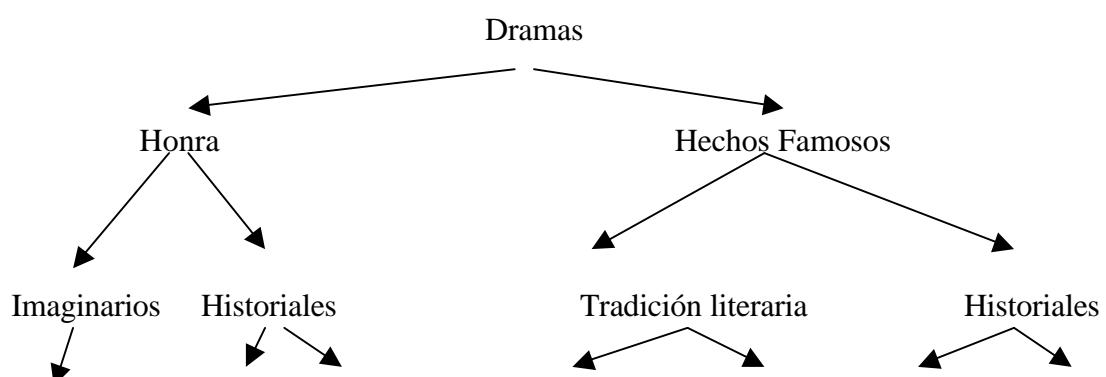
Habría que añadir a la batería de géneros cómicos el de uno muy mal definido hasta ahora por la crítica, el de la comedia novelesca - no tanto por su fuente, que no determina su forma genérica, como por la condición novelesca, de aventuras y "peripecias" en medios exóticos o poco reconocibles por la experiencia del espectador -, que supone la asimilación por Lope de esquemas argumentales ya utilizados por las compañías italianas y por los actores-autores españoles (Lope de Rueda, Alonso de la Vega...), y la más duradera pervivencia de la práctica escénica italianizante en *la Comedia Nueva*. Por la índole imaginativa se relacionan con las comedias palatinas, pero por la condición de sus protagonistas, caballeros, mercaderes y ciudadanos de clase media, así como por el ambiente a menudo urbano, limitan con las urbanas de costumbres contemporáneas. En esquema:

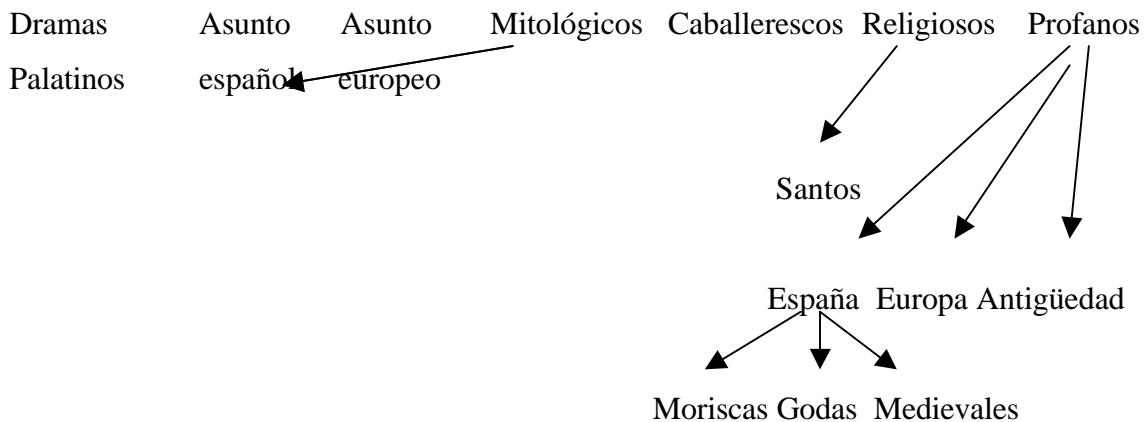


Los dramas pesan menos, cuantitativamente, en el primer Lope, aunque son muy significativas sus opciones. En el caso de los dramas de hechos famosos Lope insiste en un subgénero, ~~el caballeresco~~, marcado por la irrealidad, ~~la~~ condición pseudohistórica y literaturizada, de fuente ariostesca o romanceril y de materia carolingia, en obras como *Los celos de Rodamonte*, *El Marqués de Mantua* o *Los palacios de Galiana*. También son significativos los dramas históricos - más bien fabulosos - sobre la Antigüedad, tales como *Las justas de Tebas*, *Roma abrasada*, *El honrado hermano*, o *El esclavo de Roma*. El primer Lope visita poco, en cambio, la historia europea (*La imperial de Otón*) y respecto a la española le atrae sobre todo el subgénero morisco, relacionado con la frontera de Granada, literaturizada ya por el romancero (el joven Lope fue un dedicadísimo y experto poeta de romances moriscos) y por la "novela" o la "crónica" moriscas, que practica en comedias como *Los hechos de Garcilaso...*, *El remedio en la*

desdicha, *El cerco de Santa Fe*, *El hijo de Reduán...*, confeccionadas con un corte más novelesco que histórico y según un código muy particular, que si alguna rara vez se extiende a otras obras de moros y cristianos, no moriscas (*El padrino desposado*, *El Alcaide de Madrid...*), caracteriza a las moriscas de modo privativo, otorgándoles un sello artificioso y galante. El primer Lope, por otra parte, se interesó bien poco por la comedia de santos (*San Segundo de Avila* es el único ensayo que conservamos) y prestó escasa atención a los grandes acontecimientos "recientes" (*El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* o *La tragedia del Rey Don Sebastián*, podrían ser buenas muestras, aunque es posible que ambas sea posteriores a 1599), a la vez que iniciaba con escasa predisposición a repetir los dramas históricos sobre la España goda (*Vida y muerte del Rey Bamba*) o medieval (*La campana de Aragón* es el caso más claro, pues *El sol parado*, *El primer Rey de Castilla* o *El padrino desposado* podrían ser posteriores).

Uno de los frentes dramáticos más interesantes de la primera manera es el de los dramas de la honra, que Lope explora en ámbitos imaginarios, en la órbita de lo que he llamado en otro sitio las tragedias y tragicomedias palatinas (Oleza 1997), por oposición a las comedias palatinas, en las que Lope prolongó uno de los subgéneros más característicos de los dramaturgos valencianos (de Virués a los "Nocturnos", Tárrega, Aguilar, Beneyto y Guillén de Castro), definido por la simbiosis de un universo de libre invención y condición palatina (al igual que las comedias de este tipo) y un conflicto altamente dramático, de naturaleza ejemplar ("morata"), que Lope pone en práctica con obras como *Carlos el perseguido*, *Laura perseguida*, *El favor agradecido* o *La fuerza lastimosa*. Pero también explora este tipo de dramas en ámbitos históricos, sean estos hispánicos (*El casamiento en la muerte*, *El testimonio vengado*, *Los comendadores de Córdoba*, *El vaquero de Moraña*,) o de asunto extranjero (*La Reina Juana de Nápoles*, *La condesa Matilde*, *El amor desatinado*). El esquema de los dramas de esta primera manera sería el siguiente:





Ir y quedarse, y con quedar partirse (Rimas)

Si se observa detenidamente este conjunto de fórmulas dramáticas es posible detectar no sólo las bases de la evolución posterior - lo que Lope se irá dejando en el camino - sino también las vetas más significativas de su primera manera. En particular el colorido que le proporciona una libre invención poco dada a dejarse sujetar, tanto en el aspecto teatral como en el ideológico, y que se expande por los géneros más exentos (las comedias palatinas y novelescas, los dramas imaginarios de la honra), cala en los más literaturizados y artificiosos (las comedias pastoriles, los dramas mitológicos y caballerescos), y llega a matizar los más sujetos a verosimilitud (las comedias urbanas y picarescas, los dramas históricos de tipo morisco o los de asunto antiguo). Son evidentes por otra parte las líneas de prolongación de las prácticas escénicas anteriores, que Lope asimila: la materia caballeresca, mitológica y pastoril de la tradición cortesana, la urbana y novelesca de la tradición popular e italiana, los dramas de la honra y de la privanza, las tragedias y tragicomedias palatinas de la tradición erudita. Pero no es menos evidente el designio de amalgama, impulsado desde un afán popularizante, de enlace con el público heterogéneo de los corrales, de asimilación de sus tradiciones literarias más asentidas (el romancero y la crónica, sobre todo, en esta etapa) y de sus actitudes ideológicas y morales (la conciencia de nación, pero también la pujanza de un sentimiento muy moderno de libertad y de jugueteo con los límites del orden aceptado). Lope entra a saco en el universo trágico palatino, heredado de los valencianos, y con un inequívoco signo culto y clasicista, para reconvertirlo en clave hilarante, de una osadía moral y de una irreverencia estética inauditas, y así nace la comedia palatina, y de la misma manera se apropiá de universos especiales tan codificados, tan aparentemente inamovibles como el pastoril, el mitológico y el caballeresco, que tenían cien años de

tradición representacional, no para respetarlos sino para alterarlos y revolverlos en la fórmula de una tragicomedia frondosa de enredos, que además cambia el sentido de su espectacularidad, o desordena los mecanismos de la comedia erudita para adaptar el universo de las *novelle* y las comedias burguesas italianas al de la caballería urbana española, desplazando el acento desde la aventura llena de peripecias hacia los usos, costumbres e invenciones amorosas contemporáneas, respetando en cambio la naturaleza de un enredo que consigue con industria y con ingenio - secundados de atrevimiento - sus mejores trazas: "¿Qué tesoro llega al ingenio?" (*El perro del hortelano*).

Carece de entendimiento / quien en algo no mejora / su primero nacimiento" (El villano en su rincón).

En el período que se abre a partir de 1599 las cosas comienzan a cambiar. Se prolongan fórmulas anteriores, algunas de las cuales perdurarán hasta el final de su producción casi sin cambios, pero se abandonan otras, declinan o cobran vigor otras tantas, y surgen algunas nuevas de extraordinaria relevancia. La primera mutación de largo alcance afecta al todo, a la recomposición del balance entre comedias y dramas, los cuales cobran ahora una pujanza y una diversificación que desequilibran el sistema entero en su beneficio. Para el lector amigo de las cifras, aun cuando sean aproximadas, diré que de las obras que con toda seguridad son de Lope y fueron escritas entre 1599 y 1613, una trentena larga se deja definir como comedias, mientras que los dramas de uno u otro signo superan los ochenta. Es el triunfo pleno de la tragicomedia en el doble sentido de la palabra, pues al de la *Comedia Nueva* (trágicomática por naturaleza) se añade ahora el del drama, con sus graves conflictos desarrollados gravemente.

Donde el premio es mucho / el atrevimiento es poco (El perro del hortelano)

En el ámbito de la comedia, también las transformaciones son relevantes. Desaparecen por completo las comedias pastoriles, tan definitorias del primer Lope, y se reduce considerablemente el papel de las novelescas (*El Argel fingido*, *El alcalde mayor*, *La doncella Teodor...*) que pierden identidad, dejándose contaminar por las urbanas (*Los Pones de Barcelona*, *Virtud, pobreza y mujer*, aunque ninguna de las dos pertenece con seguridad a este período) o por las palatinas (*Los tres diamantes*). Estas últimas decaen de su condición hegemónica, de punta de lanza de las innovaciones de

Lope, aun cuando siguen siendo relativamente numerosas y aun cuando entre ellas su autor nos haya dejado dos obras de gran relieve: la primera, *El lacayo fingido*, probablemente muy cercana a abril de 1599, conserva las maneras muy libres de imaginación y construcción de la época precedente, la segunda, *El perro del hortelano*, al final mismo de nuestro período (¿1613?), supone una profunda transformación del género, tanto por el refinamiento literario como por su adaptación a un cierto orden de verosimilitud, de vida cotidiana, de costumbres domésticas, próximo al de las comedias urbanas.

La comandancia del frente cómico ha pasado a ser desempeñada casi en exclusiva por el subgénero urbano, en buena medida reconocible ya como "de capa y espada", lo que acentúa ese movimiento de retracción de la fantasía, o si se quiere de autolimitación a las posibilidades imaginarias de un universo referencial (Sevilla, Toledo, Madrid, básicamente) y verosímil, que parece caracterizar el período. Al menos en las obras de carácter profano. Lope consigue además una calidad media más que notable en las muchas comedias con que insiste en el subgénero, seguro de su aceptación entre el público. Se dejan recordar gustosamente *El amante agradecido*, *El arenal de Sevilla*, *La discreta enamorada*, *El ruiseñor de Sevilla*, *La noche toledana*, *El testigo contra sí*, *Los melindres de Belisa*, *El acero de Madrid*, *Las flores de Don Juan y rico y pobre trocados*, y en especial la obra maestra del género en este período, *La dama boba*.

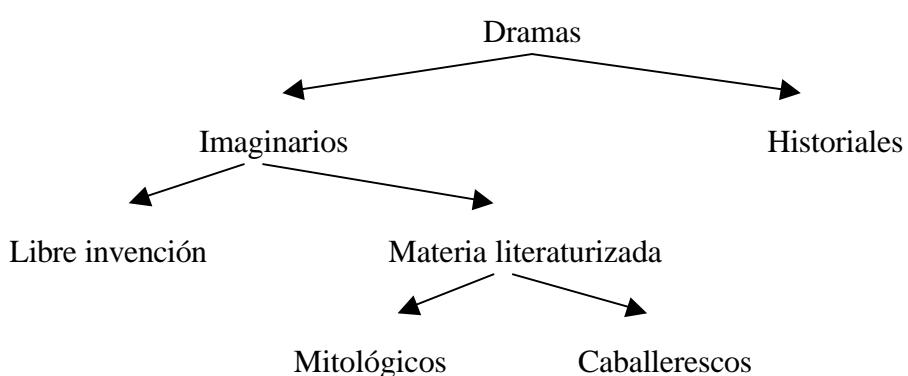
Junto a las comedias urbanas, pero con una identidad fronteriza, Lope sigue puntualmente fiel al subgénero picaresco, al que se apresta sólo en dos ocasiones, pero en piezas de un considerable interés: la deliciosa *El anzuelo de Fenisa*, de ambiente napolitano, portuario y picaresco, y la irregular pero auspiciadora *El caballero de Illescas*, en la que se entrelazan la ruda tradición soldadesca (de la *Soldadesca* de Torres Naharro a *El rufián Castrucho*, de Lope) con las costumbres de la comedia urbana y las aventuras de la novelesca, todo ello enmarcado, a principio y fin de obra, en un ámbito rural - el de Illescas - en el que asoma el tema mayor de la dignidad villana y en el que, como una prueba más de su seriedad creciente, la comedia acoge episodios de la historia española.

Yo he hecho lo que he podido / Fortuna lo que ha querido (La desdichada Estefanía)

Aprehender el fenómeno más significativo de esta época en el terreno del drama requiere trazar una frontera interior que aísle de un lado los dramas imaginarios y del otro los historiales, entendiendo por tales no los que son rigurosamente históricos sino todos aquellos que contienen algún elemento histórico no incidental en su acción o en su circunstanciación. Esta decisión metodológica conviene bien, por otra parte, con la conciencia estética de la época, que desde Torres Naharro hasta Bances Candamo distingue, con unos términos u otros, el teatro "a noticia" del teatro "a fantasía".

Daba al viento / las alas del pensamiento / que va volando sin mí (Los Prados de León)

Los dramas imaginarios se dejan clasificar fácilmente en dos sectores, dependiendo de si la materia que se les suministra procede o no de una tradición literaria específica, bien codificada, que el público conocía en mayor o menor grado. A un lado quedarían los dramas de libre invención, mayoritariamente -aunque no siempre- palatinos, y al otro los de materia literaturizada, como los mitológicos y caballerescos. En esquema:



En el período que abarca esta segunda manera los caballerescos tienden a concentrarse en los primeros años y después desaparecen, como si se tratara de los últimos rendimientos de la manera anterior. Es el caso de obras como *Los palacios de Galiana* (1597-1602), *Las pobrezas de Reinaldos* (1599), *Angélica en el Catay* y *La mocedad de Roldán* (ambas 1599-1603). Sólo al final del período, como broche que lo cierra, aparece *El premio de la hermosura*, una decidida incursión de Lope en la teatralidad cortesana de encargo, que se representó brillantemente en Lerma en 1614 ante toda la corte, y que es el más claro indicio de la reincorporación de Lope a ella.

Más radical aún es el caso de los dramas mitológicos, ausentes de la musa de Lope desde *Adonis y Venus*, obra de la primera época (1597-1603, según Morley y Bruerton, inseguros respecto a esta obra, que es mucho más cercana a 1597 que a 1603, desde mi punto de vista actual). Lope no volverá a frecuentar este tipo de dramas hasta el final de nuestro período, en que escribe *La fábula de Perseo*, ante la que Morley y Bruerton vuelven a vacilar mucho, por ser "comedia mitológica" como *Adonis y Venus*, y por tanto de métrica peculiar; indicios internos retrasan la fecha hasta, al menos, 1612, y la confirman como obra concebida para una representación cortesana, bien en relación con las capitulaciones nupciales entre la infanta Isabel de Borbón y el príncipe Felipe, en 1612, bien - y me parece bastante más probable - en octubre de 1613, durante el viaje de regreso de Lerma hacia Madrid, con parada en Ventosilla y representación de una obra de Lope por los caballeros del Duque de Lerma (McGaha, 1985). Sea como fuere lo bien cierto es que *El premio de la hermosura*, escrita por encargo de la Reina y representada en el admirable parque del Duque de Lerma el 3 de noviembre de 1614, ante el Rey, su privado y toda la corte, y *La fábula de Perseo*, representada muy probablemente en el entorno del Duque de Lerma, y en todo caso ante la corte, en 1612 o 1613, cierran el período con el retorno de Lope a las tradiciones teatrales más característicamente cortesanas, la caballerescas y la mitológica, retorno que se prolongará en los años sucesivos con la reactivación del subgénero pastoril (*La Arcadia*, 1610-1615; 1615?) y la insistencia en el mitológico: *El laberinto de Creta* y *Las mujeres sin hombres*, en torno a 1615, *El marido más firme*, de 1617-21, *La bella aurora*, probablemente de 1620-25.

Se incrementa mucho el número de los dramas de libre invención con respecto al primer período y parecen predominar claramente los de corte palatino, como *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, *Castelvines y Monteses*, *La locura por la honra*, *Los muertos vivos*, *El juez en su causa*, *La firmeza en la desdicha*, *La discordia en los casados* o *El animal de Hungría*, lo que podría indicar la decidida reactivación por parte de Lope de aquella fórmula dramática que había aprendido en los dramaturgos valencianos pero que practicó poco en su primera época, más interesado por verter en clave de comedia que de drama los conflictos de la lucha por la privanza, de la desigualdad de condición y de estado, de los agravios al honor de la sangre, de los desórdenes morales del poder, típicos de estas obras. Ahora les devuelve su dramatismo y los explora en un espacio imaginario, y probablemente la mayor dedicación a los dramas explica en parte el menor interés por las comedias, dentro del universo palatino,

de acuerdo por otra parte con lo que parece norma general del período, el trasvase de conflictos del marco cómico al dramático.

Un caso verdaderamente notable es el de *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi* en relación con *El perro del hortelano*: ambas obras tienen una misma ambientación napolitana, aunque difuminada a la manera palatina, un mismo conflicto de base - el de la dama de la alta nobleza que se enamora de su mayordomo, desencadenando un conflicto de desigualdad de estado y linaje, de repercusión en el entorno social -, y sin embargo son la una a la otra como tesis y antítesis, como caso y contracaso, pues el conflicto acaba en terrible tragedia para la Duquesa de Amalfi y en dulce componenda conyugal para la Condesa de Belflor. ¿Cómo es posible que en dos obras tan cercanas en el tiempo un mismo caso produzca resoluciones tan distintas? Michel de Montaigne explicaba en sus *Ensayos* cómo una misma decisión podía producir distintos resultados y cómo una misma conducta salvaba a un hombre en la misma situación en que destruía a otro: "Cosa vana y frívola es la sabiduría humana; y a través de todos nuestros proyectos, nuestras decisiones y nuestras precauciones, el destino conserva siempre en su poder los acontecimientos" (I, XXIV). Pero esta conclusión no llevaba a Montaigne a la resignación y al abandono de la razón en manos del destino, sino al análisis caso por caso de cuantos había vivido, u oído, o leído, para intentar llegar a una norma de conducta, que enuncia por cierto al final de ese ensayo. No muy diferente debió ser el razonamiento que siguió Lope, entregado como el pensador del chateau de Montaigne al desmoronamiento progresivo de las utopías renacentistas, abocado a la exploración casuística de la realidad como fuente de conocimiento, pero sobre todo como guía de conducta frente a las mudanzas de fortuna, las desigualdades de destino, el triunfo de las apariencias, en un mundo que, del cielo abajo, no se reconoce sino en la arbitrariedad y el desorden. "Los tiempos no guardan ley / la fortuna es desvarío". La obra dramática de Lope abunda en casos contradictorios de obras que con un mismo conflicto elaboran respuestas diferentes. Si *El perro del hortelano* contesta a *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, no menos contesta *El lacayo fingido a La Estrella de Sevilla*, o *La Estrella de Sevilla a La niña de plata*, o *El cuerdo en su casa a Los comedadores de Córdoba* (Oleza, 1994), es así como la escritura de Lope se abre a la conciencia, tan moderna, de la relatividad de la experiencia humana, de la singularidad irreductible de acontecimientos y circunstancias, de la inmanencia del espacio social, de la modificabilidad del punto de vista, cómico, trágico, tragicómico,

pero también de la incesante fluidez de la vida y de su renovado requerimiento de adaptación.

No es nada extraño que, dentro de esta concepción relativista de la vida toda sistematización de su dramaturgia haya de tener en cuenta las fórmulas híbridas, las mezclas sorprendentes, los casos excéntricos. Cuanto más se extiende uno en la lectura pormenorizada del teatro de Lope más percibe sus regularidades, sus constantes, pero también sus fugas, sus sorpresas, sus desobediencias e infidelidades internas. O dicho de otro modo: su experimentación en lo imprevisible, su adaptación a la energía particular que libera cada caso planteado, cada "caso extraño", "curioso" o "nunca visto" . Hay dramas de libre invención que sin embargo buscan el esquema de los hechos famosos históricos, como *El villano en su rincón*, que aceptan incluso la mezcla de lo novelesco, lo historial, lo palatino, la crónica de sucesos, la comedia y el drama, como *La octava maravilla*, piezas mixtas entre la materia profana y religiosa, como *El caballero del Sacramento* o *El niño inocente de Laguardia*, piezas ambigüas entre el drama y la comedia, con desarrollos de comedia picaresca en conflictos de fondo graves y ambientación historial, como *El caballero de Illescas*, comedias que a medida que Lope gana en años van ganando en seriedad, en meditación interna, moralizante a veces, como en *Las flores de Don Juan*, pero en otras - a la manera de Montaigne o de Maquiavelo - como busca de una guía de conducta basada en la experiencia y en las soluciones individuales, así en *La Dama boba* o en *El perro del hortelano*. Cuando el lector se ha habituado a pensar en los dramas de la honra villana como dramas históricos de asunto grave, relacionado con la dignidad del villano y los conflictos entre señores y labradores, a la manera de *Peribáñez* o de *Fuenteovejuna*, uno topa con piezas que mantienen el esquema, pero con ambientación pseudohistórica y con dramatismo desplazado, como *El villano en su rincón*, o sin ningún tipo de ambientación histórica, sino más bien costumbrista, de ciudad pequeña y provinciana, y tratamiento desdramatizado de comedia de costumbres contemporáneas, como *El cuerdo en su casa*. *Los Pones de Barcelona* es pieza genealógica, historial por tanto, y con un primer acto cargado de dramatismo, pero de repente se vuelve comedia urbana, barcelonesa, y después comedia novelesca, con acción en tierra de moros... ¿Y qué decir de piezas tan excéntricas como *Don Juan de Castro I y II*, a mitad camino entre el drama genealógico, la comedia novelesca, la leyenda piadosa y hagiográfica, y una especie de comedia espectral, rarísima en Lope ? El propio Lope parecía dispuesto a mantener la confusión sobre estas dos extrañas piezas al calificarlas en la dedicatoria de la primera de ellas al Conde de

Cantillana como "historia verdadera con otro nombre, y por la licencia referida, fábula poética" (*Parte XIX*, 1624). A veces es posible sorprender en las excentricidades de Lope la forma impalpable del autoodeo, quizá relacionado con un muy profundo sustrato de su conciencia en el que no se perdonó nunca que la imagen del poeta erudito y honorable, que también quiso ser, quedara irreversiblemente maltrecha por su afición al vulgo de los corrales. Es el caso de obras como *Castelvines y Monteses*, en que su autor parece empecinado en castigar con una torpe ironía y un desenlace de grosera farsa la matizada belleza del primer acto, que sostiene la comparación con el de Shakespeare, o escenas tan brillantes como la de la muerte de Octavio, la del encuentro secreto de los amantes en el jardín de Julia o la de la cripta donde Julia despierta entre los muertos de su linaje y se reune en la oscuridad con un trémulo Roselo, y un aterrorizado Marín.

La fuerza de la historia representada (Arte Nuevo...)

Es probable que el cambio más profundo experimentado en la trayectoria del Fénix a partir de 1599 sea el traslado mayoritario de su dramaturgia, con armas y bagajes, al campo de la historia. Los dramas historiales constituyen, con mucho, el grupo más numeroso de la producción de estos quince años. No es que Lope descubra ahora el drama histórico, pues ya entre sus obras más tempranas se encuentran piezas como *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* (1579?-83?) y en la primera época hay una cierta experimentación en direcciones diversas del drama histórico, como ya he señalado. Sin embargo, es ahora cuando, dando un verdadero salto cuantitativo-cualitativo, la experimentación se abre a una explotación masiva de las posibilidades del género, y ahora cuando se imponen dos direcciones fundamentales, la de las comedias de santos (once al menos en este período, frente a una sola en el anterior) y la de los dramas de la historia de España (casi cuarenta, frente a los ocho anteriores y frente al centenar corto que **R. Brown (1958)** calculaba, en un matizable inventario, en toda su producción). En su primera época Lope insiste en un género de comedia histórica muy particular y novelesco, relacionada con la moda de las narraciones y romances moriscos, a su vez de moda en el origen de la comedia, según evoca A. de Rojas Villandrando en la "Loa de la comedia":

...después de esto, [en el teatro]

se usaron otras [ropas] sin éstas,
de moros y de cristianos,
con ropas y tunicelas.

A medida que nos acercamos a finales de los años 90 se comprueba la creciente frecuencia con que Lope suministra a la escena dramas de hechos famosos no moriscos. Comienzan a aparecer en un período indeciso (en la cronología de **Morley y Bruerton**) no anterior en ningún caso a 1595 y que tiende a espesarse entre 1598 y primeros años del siglo XVII: como muy pronto de 1595 son *La serrana de la Vera* (única obra con toda probabilidad anterior a nuestro período) y *La tragedia del rey Don Sebastián* ; como muy pronto de 1596, *La campana de Aragón*, *El sol parado*, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, y *El testimonio vengado* (aunque estas cinco últimas podrían pertenecer ya a nuestro período). Entre 1598 y 1603 están supuestamente escritas *El padrino desposado*, *El primer Rey de Castilla*, *La Santa Liga*, y *El Arauco domado*, ya posiblemente dentro de nuestro período. A los primeros años del mismo pertenecen, ahora con pocas o ninguna duda *El alcaide de madrid* y *El blasón de los Chaves de Villalba* (ambas de 1599), *El postrer godo de España*, *La varona castellana*, *El tirano castigado*, *La divina vencedora*, *El gallardo catalán* (las cinco entre 1599 y 1603), *La contienda de García de Paredes* y *Los Benavides*, ambas de 1600, *Los Ramírez de Arellano* y *Los Porceles de Murcia* (las dos entre 1599 y 1608), *El príncipe despeñado* (1602), etc.

Se da licencia para se representar comedias de historias (Cabrera de Córdoba, *Relaciones*.)

Explicar esta súbita invasión de la historia a partir, sobre todo, del final de siglo, no es sencillo. Una parte de esta explicación habrá de buscarse en una circunstancia de época, la que se creó con la reapertura de los corrales, en 1599. Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones* llega a relacionar la autorización con el carácter historial de las representaciones legitimadas: "Se ha tomado resolución que puedan representarse comedias en los teatros de aquí adelante, lo cual estaba prohibido por evitar el escándalo y mal ejemplo que en ellas había; pero porque los hospitales no pierdan el provecho que se les sigue [...] se da licencia para se representar comedias de historias". Algunos legisladores debieron pensar en este tipo de comedias como antídoto contra el desorden

moral que condenaban en los corrales. Esta fue una de las posiciones en que se hicieron fuertes, en las controversias sobre la licitud de las comedias, los censores a los que **Marc Vitse (1988)** ha definido como "reformistas", partidarios de legalizar las representaciones a cambio de reconvertirlas en "honesta recreación" y de hacerlas servir "para persuadir suave y eficazmente las verdades". Para estos reformistas la eliminación de la "materia inhonesta" de las "comedias amatorias" en beneficio de los argumentos "graves y honestos" de "la historia verdadera" es una de las vías de reformación. Pero tampoco cabe acumular toda la defensa del teatro histórico en el haber de estos teólogos partidarios de domesticar la *Comedia Nueva*, también sus decididos defensores reinvindican su utilidad. Así, en el Memorial que la villa de Madrid dirige a Felipe II en 1598, solicitándole el levantamiento de la prohibición, puede leerse: "Sirve también la comedia de memoria de las historias y hechos heroicos loables, que si bien pueden los doctos tenerla por lo que está escrito, no se debe defraudar de tanto bien a los indoctos ni usurpar la fama de los pasados que tanto se repite y celebra en las comedias". En este sentido "la comedia es más necesaria y conveniente que la historia", no porque le sea contraria sino porque la sirve mejor, pues llega a audiencias a las que no llega la historia, y como defiende el padre Ferrer, en 1613 "persuade más [...] pues nadie puede igualar la distancia que hay de un libro muerto a un libro vivo". Muchos años más tarde, en 1682, el padre Guerra insistirá en la defensa de la utilidad de la historia en las comedias: "Si son historiales, el desengaño doctrina, los sucesos escarmientan".

Nadie de las naciones muy diligentes tenga su relación más entera ni verdadera que la tendrán de sí los españoles (Ocampo, Crónica general de España)

Pero otra parte de la explicación hay que buscarla más allá de cualquier circunstancia concreta, en una sensibilidad de época, muy consciente de la historicidad de la vida humana, que comienza a formarse en el primer Renacimiento y que sufre mutaciones importantes con el declive del humanismo y la aparición de una mentalidad barroca.

J.A. Maravall (1966) ha explicado la conformación paradójica de esta conciencia histórica en el Renacimiento. De la constatación de la continuidad entre el pasado y el presente deriva la utilidad del pasado para conocer y guiarse en el presente. Es así como Maquiavelo extrae las lecciones para su ciencia política del presente del estudio de la Antigüedad. La *Historia de España* del Padre Mariana, años más tarde, recogerá en

forma sintética esta misma tesis: "Los tiempos pasados y los presentes semejables son y, como dice la Escritura, lo que fuere eso será". Maravall recoge numerosos testimonios en este sentido para llegar a la conclusión de que "La Historia [queda entonces] convertida en un saber del curso constante de los hechos", lo que la convierte en paradójicamente ahistórica. La tesis de la continuidad de las cosas humanas entra progresivamente en contradicción con la del interés del pasado no tanto por sí mismo como por la utilidad que tiene para el presente. La historia nos muestra, según Saavedra y Fajardo, "cómo fueron las acciones de los gobiernos pasados para enmienda de los presentes" (*Idea de un príncipe...*), pero a su vez se desliza hacia la de la equiparabilidad de lo antiguo y lo moderno, primero, hacia la puesta en cuestión de lo clásico después, finalmente hacia la afirmación de la superioridad de lo moderno, tras la derrota del humanismo. Pero el Renacimiento es también la época de la revelación del valor de lo singular, de lo particular y concreto, que se acentuará en la segunda mitad del quinientos. "De este modo - escribe Maravall - a través de la investigación histórica se busca, sin que los fundamentos teóricos sean suficientemente aclarados, el proceso de individualización de cada pueblo, de cada comunidad política. Y si la concepción de la Historia, como revelación de lo permanente e igual de la naturaleza humana, apoyó, según llevamos dicho, una mayor estimación de lo presente y produjo un alejamiento del mito de los antiguos, esa orientación inversa de la práctica historiográfica hacia lo singular de cada pueblo [...] contribuyó a desarrollar el patriotismo, y con él el entusiasmo por la propia comunidad, exaltando sus valores frente a los de las demás, comprendidas entre éstas las de los pueblos clásicos [...] llevando a pensar que cada pueblo -sujeto de un proceso de cultura diferenciado de los otros - poseía en sí mismo su propio paradigma".

De las tesis renacentistas que afirman la continuidad y la universalidad de la historia y el canon del mundo clásico se desplaza **Maravall** hacia las tesis que constatan la diversidad de los procesos históricos, la diferencia de la propia historia respecto a las de los demás pueblos, la primacía de lo moderno sobre lo clásico y de lo propio sobre lo ajeno. El fenómeno parece bien descrito, aunque diagnosticando como paradoja lo que fue el resultado de un proceso que condujo del Renacimiento al Barroco se pierde capacidad de explicación. Quizá siga haciendo falta en la historiografía española un análisis más cercano del cambio de la concepción de la historia en los historiadores españoles. **M. Fernández Alvarez (1974)** lo esboza en unas pocas páginas, pero son demasiado pocas y demasiado lejos.

Sea como fuere a finales del siglo XVI Jean Bodin, tan leído en España, ha publicado ya su *Methodus ad facilem historiarem cognitionem* (1566), persuadido de que la historia es el escenario del constante cambio y del progreso, y la afirmación cervantina de que "los tiempos mudan las cosas" (*El rufián dichoso*) es ya un lugar común, del que se valdrán Lope, Tirso, Rojas Villandrando, Juan de la Cueva, o los valencianos, de Rey de Artieda a Guillén de Castro y Ricardo del Turia, para proclamar no sólo su derecho a un *Arte Nuevo* sino la superioridad de este arte nuevo para los tiempos nuevos. Nadie lo expresó más radicalmente que Alfonso Sánchez de Moratalla en su panegírico de Lope y del *Arte Nuevo* frente a las acusaciones de la *Spongia* de Pedro de Torres Rámila:

"Tenemos arte, tenemos preceptos que nos obligan, y el precepto principal es imitar a la naturaleza, porque las obras de los poetas expresan la naturaleza, las costumbres y el ingenio del siglo en que se escribieron. [Lope ha] podido formular preceptos con la misma autoridad que Horacio [...] Pero a ti, gran Lope ¿qué te importa la comedia antigua puesto que tú solo has dado a nuestro siglo mejores comedias que todas las de Menandro y Aristófanes? [...] Pudo Lope dar nuevos nombres a las cosas, ¿y no podrá inventar Arte Nuevo de poesía? Lo está pidiendo la naturaleza, lo piden las condiciones de nuestro siglo ; lo piden, finalmente, las cosas mismas..." (*Expostulatio Spongiae*, 1618, trad. de M. Menéndez Pelayo)

La nueva conciencia de historicidad es inseparable del proyecto de definición de los estados nacionales, iniciado a fines del siglo XV pero consolidado plenamente en España después del paréntesis imperial de Carlos V. El papel asignado por el Renacimiento a la Antigüedad grecolatina se traslada ahora al pasado nacional, buscando en él su mitología propia, sus "Antigüedades" (palabra que se torna clave, desde Nebrija, para identificar cuanto concierne al pasado propio), unos orígenes fabulosos que sirvan de soporte a la comparación con la Antigüedad clásica tanto como a la fundamentación de la grandeza presente. Los historiadores se lanzan a rescatar "los principios y medios por donde se encaminó [España] a la grandeza que hoy tiene", en palabras de Mariana. En este contexto adquiere su pleno sentido la revalorización de la lengua propia, de las leyendas épicas y del romancero viejo, de las genealogías y crónicas medievales. Desde las *Décadas* de A. de Nebrija o los *Paralipomenos* del Gerundense Juan Margarit, desde el *De rebus Hispaniae memorabilibus* de Lucio Marineo, la *Crónica* de Hernando del Pulgar, o las *Memorias* de Andrés Bernáldez, en el reinado de los Reyes Católicos, pasando en la época del Emperador por las direcciones alternativas que marcan Pero

Mejía y Florián de Ocampo (tan leídos ambos por Lope), hasta la edad de oro de la historia española, que se alcanza con el reinado de Felipe II, se forja la doble conciencia de la historicidad de la naturaleza humana y de la plenitud de la condición nacional de los españoles, alcanzada con la unidad pero engrandecida con los Austrias.

En esta elaboración de los signos de una conciencia histórica y, a la vez, nacional, es determinante la reactivación por Florián de Ocampo y, continuándole, por Ambrosio de Morales, de la *Crónica General de España*, la investigación de la cual había quedado interrumpida en la época de Alfonso X el Sabio. Florián de Ocampo, que además editó la *Crónica General* de tradición alfonsina, que fue la guía más solicitada por Lope para su teatro histórico de asunto primitivo o medieval, no dudó en inventar para España unos orígenes fabulosos. "Leyendo su obra se siente halagado el orgullo patrio al ver iluminados los comienzos de la vida peninsular por el brillo de seculares dinastías, que enlazan los orígenes de España con las naciones de progenie más ilustre" (**B. Sánchez Alonso, 1941**). Como fue fundamental la obra de los cronistas de Indias, que contribuyó a la idea de una humanidad diversa, a la relativización de las costumbres, a la crítica de un pensamiento basado en categorías universales (**L. Rodríguez Cacho, 1991**), a la primacía de la experiencia sobre las autoridades en la persecución de la verdad (**W.Mignolo, 1981**), a la elaboración de un pensamiento utópico de base empirista, a diferencia del propio del humanismo (**S.Cro,1983**). "La masa de conocimientos nuevos ponía al hombre ante problemas antes desconocidos que requerían soluciones nuevas, muy alejadas de la crónica medieval y de los paradigmas retóricos de la historia humanística", escribe **Domínguez Ortiz (1990)**. Como fue fundamental la diversificación de las aproximaciones a la historia a partir, sobre todo, de la mitad de siglo, lo que multiplicaba los puntos de vista del curioso lector. De un lado se desarrolla todavía muy incipientemente la historiografía en la obra de S. Fox *Morcillo (De historiae institutiones, 1557)*, J. Páez de Castro (*Memorial de las cosas necesarias para escribir historia*), o Juan Costa (*De conscribenda rerum historia libri duo, 1591*); del otro se continúa el impulso de las crónicas generales de España, iniciado con Ocampo y Morales, y continuado por Esteban de Garibay, que hace llegar su *Compendio historial* (1571) hasta la muerte del Rey Católico (Morales la había dejado detenida en 1037), consiguiendo así "la primera historia de España casi completa por su extensión" (**Sánchez Alonso, 1941**); del otro las historias de los antiguos reinos hispánicos, que con *Los Anales de la Corona de Aragón* (1562-1580) de Jerónimo Zurita alcanzan su obra maestra, pues en ellos culmina aquella revolución de la metodología crítica que iniciara

Morales ; del otro continúa la tradición de las crónicas de reinados particulares, que si habían proliferado en el de los Reyes Católicos y en el del Emperador, escasean ahora, privadas del apoyo del propio Felipe II, poco interesado en la imagen política que podían proporcionarle (la crónica de Cabrera de Córdoba no se publicó completa hasta bastante más tarde); del otro la multitud de relaciones de sucesos militares contemporáneos (jornadas de África, batalla de Lepanto, sublevación de los moriscos de las Alpujarras, guerras de Alemania, jornada de Portugal...) cuya boga tendremos que poner en contacto con los abundantes dramas de este tipo en Lope (*Los guanches de Tenerife, La Santa Liga, La nueva victoria del marqués de Santa Cruz, El Arauco domado, El asalto de Mastrique...*), del otro las biografías y hagiografías, que tendrán su correlato en las comedias de "Vidas" y en las de "Santos"; del otro las historias institucionales, especialmente las de las Ordenes Militares, que como la *Crónica de las Tres Ordenes* (1572) de Rades y Andrada, Lope utilizó para algunos de sus dramas históricos (*Fuenteovejuna, El sol parado...*); de todos estos géneros en que se diversificó la historia del siglo XVI uno de los más fecundos para el teatro de Lope fue sin duda el de las genealogías, que proliferaron en la época de Felipe II, auspiciadas por la nobleza: Ocampo, Medina, Tarafa, Garibay, Morales, Zurita, Santa Cruz, casi todos los historiadores de este período trabajaron en ellas, como trabajaron Pedro Jerónimo de Aponte (*Lucero de nobleza*, 1560), el Cardenal D. Francisco de Mendoza y Bobadilla (*De los linajes de España*, Ms.), o Gonzalo Argote de Molina (*Historia de la nobleza de Andalucía*, 1588): de las muchas comedias genealógicas de Lope, todavía son bastantes las que tienen una fuente genealógica sin identificar, lo que sugiere la complejidad poco explorada desde la literatura de esta especialidad de la historia.

Si Ambrosio de Morales y Jerónimo Zurita expresan el eje de avance de la historia hacia la crítica y el rigor científico, la historiografía condensa en el padre Mariana las posibilidades de la historia como obra de arte, según el canon de Tito Livio, pero también de Salustio y de Tácito, de Polibio y de Plutarco, de los humanistas italianos y españoles, como Fox Morcillo (**Cirot, 1905**). Mariana no era, según la imagen trazada por la historiografía española de este siglo, un erudito como Zurita o Morales, no consultó documentos, se basó más bien en fuentes impresas, en la obra de sus predecesores, tampoco hizo una historia crítica y aceptó en sus páginas - aunque manifestando sus dudas - no pocas leyendas y relatos fabulosos. Perpetuó en cambio el gusto por el ornato de la historia humanística, su afán de embellecimiento y ennoblecimiento, inventando retratos, descripciones, discursos, epístolas y arengas

militares. El resultado es no sólo la estetización de los acontecimientos, sino su dramatización, de la que se sirve para representarlos. Como tal vez exagera Cirot: "Ce n'est plus de l'histoire, c'est du drame. Lope de Vega ne fait pas parler autrement les personnages de ses pièces historiques [...] Nous avons là l'histoire conçue non seulement comme un opus oratorium, mais comme un opus tragicum".

El paralelo entre Mariana y Lope de Vega es sugestivo. No se trata sólo de que Lope utilizara tal o cual relato de Mariana para sus dramas, ni de las relaciones personales que hubo entre ambos y el Duque de Sessa, sino de que la concepción de la historia en ambos proporciona indicios de ser lo suficientemente pareja como para reclamar una investigación más particularizada. La historia de Mariana se deja inscribir, posiblemente como la que más, en esa marea creciente de la conciencia de una identidad nacional que afirma sus raíces en la historia, pero también en la mentalidad popular, en las costumbres, en la intrahistoria, hasta el punto de convertir en protagonista de su relato al "pueblo español en cuanto nación predestinada a grandes destinos" (**Domínguez Ortiz, 1990**). Y ni ese nacionalismo ni ese popularismo son rasgos de historiador humanista, pero sí son rasgos que comparte con el teatro histórico de Lope, como comparten la concepción de la utilidad de la historia para el presente, un realismo y un pragmatismo nada especulativos, nacidos de la desintegración de la utopía humanista, un persistente providencialismo cristiano, sus dudas sobre el poder de las estrellas y las capacidades de la astrología (alternativamente afirmadas y negadas), su militancia antiislámica y antiprotestante, su alineamiento con buena parte de las actitudes étnicas del casticismo, y en especial con el antijudaísmo, esa libertad de juicio y de crítica frente al pasado político - que llevaría a Lope a interpelar a Mariana con una célebre advertencia: "Mariana, / que la patria, si yerra, no perdona" -, esa identificación con las causas populares que lleva a Lope a captar desde su punto de vista algunos de los conflictos de clase de mayor calado de su época, y de mayores consecuencias futuras, como el que contrapone a señores feudales y labradores honrados, o a reyes tiranos y ciudadanos que reclaman sus derechos individuales, y que ha llevado a la historiografía a hablar de los ideales democráticos y hasta republicanos de Mariana, autor, no se debe olvidar, de un tratado de hondas repercusiones políticas, *De Rege*, que acabó provocando su encarcelamiento, la condena por el parlamento de París y la prohibición de sus tesis por su propia Orden, no sin que antes dejaran su huella en el teatro, muy especialmente en los dramas del tiranicidio y del derecho de resistencia de Guillén de Castro.

Mi pretensión antigua de coronista (Lope, Epistolario)

Al Lope que se arroja a dramatizar la historia de España hay que situarlo en este doble contexto, el de la utilidad de la historia en el teatro, tal como se suscita a partir sobre todo de las controversias sobre la licitud de las comedias, y el de la emergencia de una conciencia histórica nacional, posthumanista, espectacularmente impulsada por los historiadores de la época desde Ocampo a Mariana. Nada más significativo, a estos efectos, que las pretensiones del propio Lope al oficio de cronista real, que aparecen muy tempranamente aludidas en obras como *Ursón y Valentín* o *El rufián Castrucho*, de la primera época (**Arco y Garay, 1942**), y que Lope evoca ahora, en 1611, en una carta al Duque de Sessa en la que justifica su deseo de acompañar a los Reyes en la jornada de Portugal, que tanto irritó a su mecenas, por entonces exiliado, "para volver a tratar de mi pretensión antigua de coronista"(**G.Amezúa, III**). Cuando Lope se reincorporó a la corte y la acompañó a Lerma, en 1614, donde se representó *El premio de la hermosura*, él mismo se introdujo en la representación bajo figura del jardinero Fabio para solicitar del monarca y de su privado, espectadores, la plaza de cronista del reino, no de forma distinta a como un centenar largo de años atrás Juan del Encina reclamara para sí otro oficio ante su señor, y espectador, el Duque de Alba. Pide Fabio:

Y así por merced os pido
...
digáis al Emperador
que mi talento, señor,
ocupe en cosas mayores;
que aunque como labrador
y de esta huerta hortelano,
gasto mi música en vano
sólo en canciones de amor,
también sabría cantar
las grandes de sus glorias
en elegantes historias.

Y se queja Fabio en la siguiente réplica:

Canté desde que nací
de Júpiter español
las grandesas, y hasta el sol
mi humilde plectro subí,
y no he merecido ser
su coronista siquiera,
y de la tierra extranjera
otros me vienen a ver (Acto III).

En 1620 volvió a insistir, y el Duque de Sessa intercedió en su favor, recordando los muchos servicios prestados por Lope a la Corona y al Duque, tanto en la jornada de Lerma como "en entradas y fiestas", sin que nunca mereciera "premio alguno" (Amezúa, IV, 288). Pero Lope no consiguió ni entonces, ni nueve años más tarde, en 1629, ni nunca el oficio de cronista. Lo atribuyó él a la condena en palacio de sus costumbres y su modo de vida, y se quejaba amargamente:

"que en Palacio no se acuerden de lo que he servido en tantas ocasiones, para remediar mis necesidades, y para calumniar mis costumbres esté tan en la memoria" (Amezúa, IV, 57).

Si no consiguió el puesto de cronista real sí trabajó en cambio, como dramaturgo de la historia, condicionado por un régimen de mecenazgo, hoy bastante mejor conocido que hace algunos años (**T.Ferrer, 1993**), luchando a brazo partido con otros dramaturgos por acaparar los encargos de la nobleza (el caso de Ruiz de Alarcón fue el más sonado, **J.Oleza y T.Ferrer eds. 1986**). "El interés por la historia dramatizada era un interés recíproco. Si a Lope se le encargaron comedias genealógicas para colmar aspiraciones y reivindicaciones nobiliarias, para limpiar de traidores el pasado familiar, o simplemente, como decía Lope 'para renovar desde los teatros la fama a la memoria de las gentes', también resulta evidente que Lope se afanó por ganarse el favor de la nobleza, por convertirse en su cronista particular, y en el horizonte de estas expectativas, la comedia genealógica era un buen instrumento, y además este tipo de comedias le daba cancha ancha para demostrar sobre las tablas su conocimiento de la historia, lo que no era poco en su campaña por conseguir el anhelado puesto de cronista real "**(T.Ferrer, 1993)**.

Si es cierto que no todas las comedias genealógicas responden a encargos concretos, no lo es menos que bastantes de ellas sí responden, y así queda declarado en las dedicatorias particulares, sin contar con que en algún caso disponemos de una documentación tan completa que nos permite conocer el objetivo y las circunstancias políticas y familiares del encargo, la forma en que se llevó la negociación entre Lope y su mecenas, los materiales históricos que le fueron entregados, incluso las instrucciones sobre el tipo de espectáculo y la respuesta que Lope dio a todo ello, aceptando el encargo y entregando a cuenta el plan en prosa de dos comedias (**Oleza y Ferrer (1991), Ferrer (1991), Ferrer (1993)**). Lope escribió además obras de encargo religioso (casos de *La buena guarda* o *La vida de San Pedro Nolasco*, entre otras), municipal, campesino (**Salomon, 1960**), y también para palacio: *Adonis y Venus*, *El premio de la hermosura*, *La fábula de Perseo*, *El vellokino de oro*, *La selva sin amor*, *La noche de San Juan...* son ejemplos de ello. Pero si el mecenazgo y el encargo podían extenderse a cualquier tipo de obra, es bastante razonable pensar que "para las necesidades de una sociedad señorial, no productiva, que cifraba sus aspiraciones en la obtención de privilegios y rentas, en la revalidación de derechos y en el reconocimiento de servicios prestados a la Corona, las comedias genealógicas, al evocar las hazañas y servicios de un linaje resultaban especialmente aptas (**T. Ferrer, 1993**). En un documentado trabajo en preparación, **T.Ferrer** llega a clasificar una trentena de obras dentro del grupo, todas posteriores a 1599, si se exceptúa la difícilmente fechable *Lanza por lanza, la de Luís de Almanza* (1590-1604).

Los beneficiarios de estas comedias se cuentan entre los linajes más relevantes del país, los Cabrera de Córdoba (Duque de Sessa), los Aragón (Condes de Ribagorza y Duques de Villahermosa), los Fernández de Castro (Conde de Lemos), los Guzmanes (Marquesa de Toral, Duquesa de Frías, Conde de Olivares), los Téllez de Girón (Duque de Osuna), el Marqués de Spínola, el Marqués de Santa Cruz, el Marqués de Cañete, el Conde de Benavente, además de otras muchas familias de mayor o menor peso en la vida social, como los Fajardo, los Benavides, los Peralta, los Porcel, los Ramírez de Arellano, los Biedma, los Ceballos, los Céspedes, los Chaves de Villalba, los Urbina, los Vargas, los Ponce... Las dedicatorias de sus comedias constituyen todo un memorial de los servicios prestados por Lope a la nobleza, y a la vez sirven, como T.Ferrer ha observado, de reclamo sobre su capacidad para prestar estos servicios, pues al ser impresas en las *Partes* no sólo evocaban lo ya hecho sino que promovían lo que Lope podía - y sabía - hacer en materia de antigüedades de los linajes de España, como se

hubiera dicho entonces. También en su epistolario con el de Sessa asoman sus coqueterías de historiador, que ofrece aquí y allí algún primor de sus conocimientos. Al fin y al cabo Lope se sentía nacido pared por medio de la historia: "porque yo nací en Madrid, pared y medio de donde puso Carlos Quinto la soberbia de Francia entre dos paredes" (Amezúa, III, 25).

La fuerza de la historia representada (La campana de Aragón, dedicatoria)

A medida que lo que fue espectáculo se muda en letras, y van apareciendo impresas las Partes de sus comedias, van menudeando también las reflexiones de Lope sobre el teatro y la historia. En la dedicatoria de *La campana de Aragón* (Parte XVIII, 1623) puede leerse una especie de primer aforismo de esta meditación:

"La fuerza de la historia representada es tanto mayor que la leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas, y en una sola acción las personas, y en la comedia hablando y discurriendo y en diversos afectos por instantes cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y períodos de imperios y monarquías grandes."

Un precepto que ya encuentra Lope practicado por Mariana, y ya antes por Maquiavelo y Guicciardini, según el cual hacer historia es representarla, resucitar el pasado ante los ojos de los espectadores como si estuviera vivo, volver a producir en el presente aquel efecto que los acontecimientos tuvieron en un tiempo objetivo. A diferencia del historiador contemporáneo, consciente de que quien escribe la historia la produce, y que narrar históricamente es la forma que el historiador tiene de explicar lo que pudo significar lo sucedido (como diría Roger Chartier "explicar la historia es contar su intriga"), el historiador del XVI da por supuesto que lo que ocurrió fue objetivo, completó su significación en el tiempo de los hechos, y que su oficio consiste en descubrirlo y volverlo a contar siglos después, o a representarlo, si cabe, haciendo uso del derecho a la licencia poética. Es lo que hacen los historiadores del humanismo. Basta releer el relato de N. Maquiavelo de la conjuración de los Pazzi contra los Medici, en la iglesia de Santa Reparata (la futura Santa María del Fiore) en Florencia, en 1478 , en el el libro VIII de sus *Istorie Fiorentine*, o el de F. Guicciardini, en su *Storia d'Italia* (vol.II) sobre la batalla de Ravenna, entre franceses y españoles, en 1512, la primera gran muestra del horror de la guerra moderna que conoció el humanismo italiano, con su carnicería sin precedentes y sus secuelas de saqueo y peste, para comprender de lo que

hablo. Pero Lope va un grado más lejos, la licencia poética le conduce, en muchos casos, a reconvertir la historia en fábula, a entreverarlas, en otros, a limitarse a adornarla en más de los que se suele pensar.

Stephen Gilman (1981), en un artículo demasiado privado de materia concreta, pero tan intuitivo como sus más brillantes trabajos, trató de explicar la diferencia entre los "History plays" de Shakespeare, con su fidelidad a los acontecimientos, y la libertad de las comedias históricas de Lope: "En el caso del español, todo lo contrario ; la representación teatral es la verdad, *hace* la verdad. La fuente no es más que una "pintura" muerta: un punto de partida para la vida liberada, libre, y, por tanto, siempre nueva. Así, Lope siente que tiene pleno derecho de manipular o inventar el pasado según su intuición del momento y las necesidades artísticas de cada comedia. Ni los personajes (cada Don Pedro es un nuevo Don Pedro) y a veces ni los mismos hechos [...] le cohiben a Lope en el curso de su invención ingeniosa de un pasado transformado en pura presencia". Gilman concluye su argumentación con la hipótesis de que el secreto de la relación de Lope con la historia radica "en un juego, un juego literario-verbal, a veces de una gran delicadeza y refinamiento, a veces grotesco", que Lope aprende en el Romancero, y que tiene tres leyes determinantes: el ritmo octosilábico del romance, identificado con la lengua y que marca el ritmo mismo de la comedia ("Cada comedia de Lope es un romance amplificado"), sus temas que confieren a los castellanos conciencia de su identidad colectiva, y finalmente la libertad de creación del poeta de romancero frente a las leyendas en que se inspira. "Fue en esta desbordante y audaz escuela donde Lope aprendió a jugar poéticamente con la historia y donde su auditorio aprendió a gozar del juego". La hipótesis de Gilman apunta a la bien conocida e intensa relación del drama histórico lopesco y el romancero, pero resulta incapaz de explicar el proceso de creación de obras que respetan sustancialmente los hechos históricos, y son muchas. En su trabajo de adaptación del material histórico que se le proporciona al esquema dramático de la *Historial alfonsina* (véase ahora el texto completo en **T.Ferrer, 1993**), puede sorprenderse a Lope en su taller, y lo que vemos es al Lope de *Fuenteovejuna*, de *El Duque de Viseo*, de *El Brasil restituido*, de *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, de *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba* ...un Lope que se mantiene fiel a los acontecimientos históricos de base y que se esfuerza en adornarlos con "cosas de gusto". Por otra parte no conviene olvidar que en la concepción del romance como reinención de la historia hay mucho de interpretación moderna, y tal vez algo

desajustada, el romancero, y sobre todo el romancero viejo, fue otra forma de historia. En su elogio de los romances, en el *Ejemplar poético*, dejó dicho Juan de la Cueva:

La antigüedad y propiedad tenemos
de nuestra lengua en ellos conservada
y por ello lo antiguo conocemos.

Los romances viejos son la historia misma en casos como el de *El postrer godo de España*, *El bastardo Mudarra*, o *El Conde Fernán González*, y Lope se documenta en ellos complementariamente a como se documenta en las crónicas.

El segundo precepto que emana de la meditación de Lope sobre el drama histórico tiene que ver con su capacidad de celebrar la fama de los hechos y hombres que la conquistaron:

"Nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio" (dedicatoria de *La campana de Aragón, Parte XVIII*).

Buena parte del teatro histórico de Lope no tiene por objetivo tanto el contar lo que ocurrió "en verdad" como el celebrarlo, a veces en provecho de tal o cual linaje, a veces en detrimento, a veces en abierta crítica a un rey (el Juan II de Portugal en *El Duque de Viseo*), a veces en no menos abierta exaltación (los Reyes Católicos en *Fuenteovejuna*), a veces en conmemoración de un desastre nacional, una especie de castigo divino por los pecados de los reyes (*El postrer godo de España*), otras de una acción aislada y heroica (*Las famosas asturianas*), de una famosa tragedia por razón de estado (*El Duque de Viseo*), de una renombrada hazaña militar (*La Santa Liga*), de una célebre venganza (*El bastardo Mudarra*), de una leyenda amorosa, de aroma romántico (*Las paces de los reyes y judía de Toledo*), de un caso bárbaro de *honra* (*La desdichada Estefanía*)... en ocasiones el drama histórico se hace crónica de sucesos para conmemorar no un caso de elevada fama, entre personajes de alcurnia, sino un crimen execrable (*El niño inocente de Laguardia*), o desdichadas historias de cautividad y crímenes en tierras cristianas (*El Hamete de Toledo*), o de vertiginosa ascensión de un cautivo cristiano y caída desastrada en los dominios del Gran Turco (*Lo que hay que fiar del mundo*). En el drama histórico de Lope los motivos pueden ser tan varios como las épocas, los territorios o la naturaleza de los casos por los que se interesa, pero ya desde

la primera de sus obras históricas, *Los hechos* (propalados por la alegoría de la Fama) de *Garcilaso de la Vega*, se impone el carácter de hecho famoso, notable, extraño, meritorio, milagroso, sorprendente, raro, nunca visto, que exige ser celebrado, sobre toda posible intención de acotar un reinado, una guerra, una revolución, un segmento de historia en suma, y de narrarlo en toda su extensión. En la Edad Media Lope celebra a los mismos héroes que el Canónigo recomendaba leer a Don Quijote en los libros de historia, repartiéndolos por regiones: Fernán González en Castilla, el Cid en Valencia, el Gran Capitán en Andalucía, Diego García de Paredes en Extremadura, Garcilaso de la Vega en Toledo... constituyen la nueva mitología nacional. En lo moderno Lope prefiere los hechos a las vidas, y los sucesos puntuales (*Fuenteovejuna*) a lo grandes conflictos que marcaron la historia española (las Comunidades, el Saco de Roma, las guerras de religión...). Entre 1599 y 1611 sólo dos acontecimientos históricos "modernos" le atraen, uno es el descubrimiento y conquista de las Indias occidentales (al que sin embargo dedica tan sólo dos obras, *El nuevo mundo...* y *El Arauco domado*), el otro es la victoria de Lepanto (*La Santa Liga*), frente a esto puede comprobarse su interés por acontecimientos laterales (*Carlos V en Francia*, *Los guanches de Tenerife*, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, *El Duque de Viseo*, *Los españoles en Flandes*, *El asalto de Mastrique...*) A menudo se sitúa en una posición periférica respecto a un conflicto, y lo contempla desde sus aledaños, desde sus escaramuzas, desde la experiencia privada de tal o cual personaje secundario en la historia, tal es el caso de la conquista de Granada en los dramas moriscos, o de tal o cual personaje ficticio, como en el caso de las revueltas campesinas en Peribáñez o en *Fuenteovejuna*. Por ello la gran mayoría de los dramas históricos de Lope pueden ser clasificados como dramas de hechos famosos, que hacen de la teatralización no tanto una lección de historia como una celebración dramática de hechos ya conocidos, famosos, en los que confluyen la cultura y la sensibilidad del dramaturgo y su audiencia.

Hospitales son los siglos pasados (Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe...*)

Pero volviendo a la concepción del drama histórico en Lope, ésta incluye como tercer precepto el de su utilidad para el regimiento del presente. En su respuesta al encargo de Don Francisco de Aragón para que escribiera la *Historial alfonsina*, Lope propone acompañar la segunda comedia de una segunda loa, que versaría sobre "la utilidad de las comedias historiadas". Es el tópico ciceroniano de la historia como

"Magistra Vitae" sobre el que tanto insistieron los humanistas, como sobre los otros de su célebre definición de la historia: "testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis" (*De Oratore*). De Maquiavelo o de Hernando del Pulgar a Luís Vives, Fox Morcillo, Fray Jerónimo de San José, el Padre Mariana, o Montaigne, todos están de acuerdo en ello, pero tal vez no haya otra glosa tan artificiosa y bella como la de Saavedra Fajardo: "Gran maestro de principios es el tiempo. Hospitales son los siglos pasados, donde la política hace anatomía de los cadáveres de las repúblicas y monarquías que florecieron, para curar mejor las presentes. Cartas son de marear en que con ajena borrasca o prósperas navegaciones están reconocidas las riberas, fondeados los golfos, descubiertas las secas, advertidos los escollos y señalados los rumbos de reinar..." (*Idea de un príncipe..., Empresa XXVIII*).

El problema central al que se enfrenta el historiador del XVI es el de la relación entre fábula y verdad, una vez disipado el trascendentalismo medieval. Nicolás de Cusa y Lorenzo Valla probando la falsedad de la famosa "donatio Constantini" a la Iglesia abren las puertas a una nueva manera de hacer la historia, crítica, inmanente - "Scientia est singularibus" - que en España encuentra su expresión en el trabajo de Morales, de Garibay, de Zurita. No obstante, de Andrés Bernaldez al padre Mariana, pasando por Mejía y Ocampo, los historiadores españoles, por regla general, no hicieron ascos a leyendas piadosas y hechos fabulosos, sobre todo en la medida en que se alejaban del presente, hacia los tiempos oscuros del origen de la nación.

Y lo mismo ocurre con Lope de Vega, que discierne netamente lo que es fábula de lo que es historia, en el concepto: "Años ha que escribí la descendencia de los Porcelos - escribe en la dedicatoria de *El serafín humano* (*Parte XIX*, 1624) -, no la historia sino la fábula [...] Donde seguí la verdad fue en la comedia de los Peralta". Y en la práctica sus obras oscilan entre un máximo de historicidad (*El Brasil restituido*) y la pura leyenda (*Los Prados de León*), en combinaciones diferentes.

Pero dando un paso más Lope piensa que el dramaturgo no puede identificarse con el historiador y que el teatro reclama para sí el derecho a tomarse licencias, a exornar la historia, sin que por ello pierda su crédito: "Que aunque es verdad que no merecen nombre de cronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar las fábulas con lo que fuese digno y verisímil, no por eso carecen de crédito las partes que sirven a todo el poema de fundamento." (*Dedicatoria de La piedad ejecutada, Parte XVIII*).

Incluso le es posible defender una convergencia efectiva, una historia teatralizada, más allá de la pura combinación táctica de fábula e historia, o de la idea de la fábula como ornato de la historia. **T. Ferrer** (trabajo en preparación, que revisa las dedicatorias de las *Partes* y de las comedias como reflexiones de Lope sobre la historia) reúne dos testimonios que pueden interpretarse en este sentido. Uno es de Lope: "Repartieron entre sí las artes liberales, y cupo a las más famosas la historia y la poesía, *que todo puede ser uno*, aunque haya opiniones contrarias respecto de la verdad y la licencia, cosas en su género distintas; pero pueden usarse iguales, *habiendo historia en verso y poesía en prosa*" (*dedicatoria de Don Juan de Castro I*, en *Parte XIX*). El otro es de Tirso: "¡Como si la licencia de Apolo se estrechase en la recolección histórica, y no pudiese fabricar, sobre cimiento de personas verdaderas, arquitecturas de ingenio fingidas!" (*Cigarrales de Toledo*, 1621).

De todas formas Lope suele distribuir la historia y la fábula en dosis separadas: "Adviértase que en esta comedia los amores de Don Diego son fabulosos y sólo para adornarla, como se ve el ejemplo en tantos poetas de la antigüedad [...] Con este avvertimiento se pueden leer sus amores como fábula, y las hazañas de Céspedes como verdadera historia de un caballero que honró tanto su nación, cuanto admiró las extrañas" ("Al lector", *El valiente Céspedes*, *Parte XX*).

Diego Marín, en un notable estudio (1958) dedujo la relación que existía en el teatro de Lope entre materia histórica e intriga secundaria: "Lope usa la intriga secundaria sólo en ciertas comedias de carácter histórico-legendario, ya sean de asunto humano o divino, y llámense o no tragedias y tragicomedias". Ello le llevaba a establecer dos grandes tipos en su producción: las obras con intriga secundaria, que sirve de contraste o paralelo a la principal, y que son de carácter histórico; las obras de libre invención, que integran en una sola trama compleja las acciones subordinadas.

Si la tesis de **D. Marín** es sostenible en buen número de los dramas históricos de Lope, son detectables también otro tipo de dramas en los que la intriga amorosa se imbrica de tal manera con la histórica que alcanzan una simbiosis perfecta. Son dramas de hechos particulares, generalmente, pero entrelazados en el devenir histórico. **D. Marín** los interpreta como "excepciones" pero pueden ser explicados desde esa defensa de una "historia en verso" que hacía Lope, o de esas "arquitecturas de ingenio fingidas" sobre una trama histórica que reclamaba Tirso, y que se verifica en algunos de los más notables dramas históricos: *Los Tellos de Meneses*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *Los comendadores de Córdoba*, *El caballero de Olmedo*, *El mejor alcalde el Rey*, incluso si

así se quiere, el propio drama de *Fuenteovejuna*, donde es bastante discutible que pueda separarse la acción secundaria (política e histórica) de la principal (el conflicto de la honra villana). No serían para mí excepciones, sino todo lo contrario: la mejor manera que tiene Lope de hacer historia con su teatro.

No es éste el lugar de tratar de otros problemas relacionados con el teatro histórico de Lope, tales como el registro de lenguaje y verso que requería, los procedimientos retóricos de disposición de la materia histórica en la intriga, el modelo de representación de "aparato" que el drama histórico exigía frente a otros tipos de comedia o drama más desnudos, como tampoco es el momento de abordar la ideología del Lope historiador, o su visión de España. Queden para otra ocasión. Anticiparé, eso sí, una especie de cartografía del drama histórico de Lope, pues la diversidad de sus direcciones es muy amplia en este período.

¡Qué incierta es la humana gloria! (Lo fingido verdadero)

Aun cuando las comedias de vidas de santos, de leyendas piadosas, o de asuntos de las Sagradas Escrituras, tienen su especificidad, entran de lleno dentro de la consideración de dramas históricos. Bances Candamo, en un pasaje bien conocido del *Theatro de los Theatros* decía bastar dos grandes clases de obras para dar cuenta de los argumentos de "las comedias modernas": "dividirémoslas sólo en dos clases: amatorias, o historiales, porque las de santos son historiales también [...] las amatorias [...] son pura invención sin fundamento en la verdad". Lope debía pensar algo muy parecido, pues abunda en obras que se encuentran a mitad de camino de la hagiografía o la leyenda piadosa y el drama propiamente histórico, obras como *La divina vencedora*, *El niño inocente de Laguardia*, *Los guanches de Tenerife*, *El caballero del Sacramento*... De manera que una primera clasificación pasaría por el carácter predominantemente religioso o profano del asunto y una primera constatación por la abundancia de dramas religiosos de esta época, tanta que, sin duda, le confieren uno de sus rasgos más definitorios, sobre todo si se tiene en cuenta que faltaban casi por completo en la época anterior (únicamente *San Segundo de Avila* (1594) fue escrita con seguridad antes de 1599). Lope comienza a escribirlos desde los primeros años del período y continúa haciéndolo hasta el final del mismo, de manera que entre los primeros (*Los locos por el cielo*, *El negro de mejor amo*, *San Isidro Labrador o Juan de Dios y Antón Martín*) y los últimos (*Barlaan y Josafat*, *El Serafín humano*, *San Diego de Alcalá*, *San Nicolás*

Tolentino o El capellán de la Virgen) la serie no se interrumpe. A diferencia de los dramas históricos las comedias de santos no tienen tan marcado el sello nacionalista, y buena parte de ellos se dedican a santos foráneos, San Agustín, San Jerónimo, San Francisco... como si el santoral tuviera una patria más ancha que la historia mundana. En esta marea creciente del teatro religioso, y junto a las comedias de santos (J.L.Sirera, 1991), el Viejo Testamento aporta los asuntos de *La historia de Tobías* y *La hermosa Ester*, y el Nuevo Testamento *La madre de la mejor*.

Las empresas dignas de memoria (La desdichada Estefanía)

Entre los dramas de materia profana ya se ha señalado la desproporción que se da entre los particulares de la honra y los de hechos famosos, mucho más abundantes, pero unos y otros pueden basarse o bien en materia hispánica o bien en materia foránea, ya corresponda a la Antigüedad grecolatina, ya a la Europa medieval. En nuestro período parece disiparse el interés que Lope había sentido por la historia profana en el mundo antiguo, mantenido por un único drama de hechos famosos, *Las grandes de Alejandro*. En cuanto a la historia europea, si poco le interesó en la época anterior, ahora parece atraerle algo más, aunque divide su atención entre los dramas celebrativos, de hechos famosos, ligados a intrigas de sucesión y a la lucha por el trono en la Europa central y oriental (*El rey sin reino*, *El Gran Duque de Moscovia*, *El cuerdo loco*, obra ésta de carácter muy mezclado), y los dramas particulares de la honra, que parecen preferir ambientación italiana y francesa (*La reina Juana de Nápoles*, *La condesa Matilde*, *El genovés liberal*, aunque sólo esta última pertenece con bastante probabilidad al período).

Cristiana tengo el alma, el cuerpo moro (La octava maravilla)

Son los dramas de hechos famosos del mundo hispánico los más representativos del período, como ya dije, y en ellos pueden distinguirse ciertas líneas de fuerza. De un lado Lope mantiene todavía activo el subgénero del drama morisco, que ya ha perdido su impulso inicial, con dos obras poco representativas, por su hibridez, *El cordobés valeroso*, *Pedro Carbonero* (1603), entreverada de comedia de santos y de bandoleros, y *El primer Fajardo* (1610?-12), que es también comedia genealógica. El interés por el Islam se proyecta ahora hacia la conformación de dos grandes bloques en la política

internacional, el cristiano-europeo y el islámico (el Gran Turco), a sus enfrentamientos bélicos, a las incursiones corsarias, a la vida en cautividad, a todo un universo de renegados, favoritas, privados, altas damas conversas, esclavos... La dedicación de Lope al tema había comenzado en 1593, con *El favor agradecido*, pero de las 34 obras en que **A. Mas (1967)** colecta al menos un episodio turco de interés, nada menos que 29 podrían pertenecer a nuestro período, y al menos 14 lo hacen con bastante seguridad. Claro que no todas son dramas de hechos famosos, pues curiosamente el asunto parecía reclamarle a Lope un tratamiento de comedia, tanto básicamente turca (*La doncella Teodor*), como de episodio moro o turco interpolado en otro tipo de comedias (*El arenal de Sevilla, Los melindres de Belisa, El perro del hortelano...*). Con todo es evidente que se trata del momento de mayor interés dramático de Lope por las *turqueries*, como las llama **A. Mas**. De los dramas de hechos famosos destacan los que conmemoran enfrentamientos bélicos (*La Santa Liga, La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*) y una muy especial, que desarrolla su conflicto en torno al poder y la corte otomanas, *Lo que hay que fiar del mundo* (1610?). Un grupo muy particular, ya aludido en estas páginas, es el relacionado con los conflictos raciales en tierras cristianas, que tiene en *El Hamete de Toledo* (1608-10?) una estremecedora tragedia, la del moro noble convertido en esclavo a quien las circunstancias arrastran a matar, a seguir matando, a ser perseguido, a ser terriblemente torturado y finalmente a la muerte. En *El niño inocente de Laguardia*, el conflicto es cristiano-judío, y alcanza también las cotas de la tragedia: los judíos de Laguardia anhelan vengarse de las humillaciones y abusos a que los someten los cristianos, por lo que deciden raptar a un niño cristiano y hacerle representar la pasión de Cristo hasta sus últimas consecuencias, con su crucifixión y muerte. Si *El Hamete de Toledo* no es de segura historicidad (aunque todo en ella parece remitir a un suceso verídico y contemporáneo), *El niño inocente de Laguardia* remite a un suceso ocurrido en 1491 que tuvo un duradero efecto sobre la opinión pública, siendo recogido y difundido por diferentes relaciones.

*Al de Sesa, gallardo, sangre ilustre / de aquel Gran Capitán, de España lustre
(La octava maravilla)*

Otro grupo muy característico de dramas de hechos famosos es el de las llamadas comedias genealógicas, ya aludidas al revisar la actividad de Lope como cronista de la nobleza. Las comedias genealógicas, estudiadas por primera vez en grupo por **T.Ferrer**

en un artículo en preparación, se definen por su condición histórico-legendaria (en la gran mayoría de los casos, hay alguna excepción), si bien aplicada en grado muy diverso, desde la fidelidad a la leyenda genealógica hasta la libertad de refundición de la misma; se definen también porque lo genealógico vertebría el conflicto dramático (pues hay elementos de exaltación genealógica en muchas otras obras, de diferentes tipos); porque se extiende a diversas situaciones (puede tratarse del origen de un linaje, de su fundador, de una historia que abarca a varias generaciones del mismo, de alguna hazaña de un antepasado, que puede llegar a ser muy reciente, como en el caso del propio hermano del Duque de Sessa, celebrado por una victoria de 1622 contra los protestantes, en *La nueva victoria de Don Gonzalo Fernández de Córdoba*, puede el héroe ser de familia real, en algún caso el propio monarca...) "en todo caso lo determinante - a mi modo de ver- para considerar una obra dramática como genealógica es la condición particular de los hechos sometidos a panegírico, aunque estos se abracen con la marcha pública de la historia". **T.Ferrer** clasifica las comedias genealógicas en hazañas militares, que constituyen el grupo más numeroso (*Los Chaves de Villalba, Lanza por lanza...*, *La varona castellana, El primer Fajardo, El valiente Céspedes...*), en dramas de la privanza (*Los Guzmanes de Toral, La inocente sangre, La fortuna merecida, Las cuentas del gran Capitán, Los Tellos de Meneses,II...*), en dramas de la identidad real perdida (*Los Benavides, Los prados de león, Los Tellos de Meneses,I*), en dramas de la honra (*La corona merecida, La desdichada Estefanía, La Paloma de Toledo*) y finalmente en un curioso grupo de obras de carácter amoroso (*Los Porceles de Murcia, Los Ponces de Barcelona, La piedad ejecutada*). A mi modo de ver las comedias genealógicas pertenecen de lleno al género de los dramas de hechos famosos, por su finalidad celebrativa, aunque ocupan un lugar específico debido a su vinculación a un linaje concreto y a la condición particular de sus conflictos.

La patria mía / que es natural pensamiento (Los guanches de Tenerife)

El afán de Lope como dramaturgo de la historia encuentra sus más generosas energías en los dramas de hechos famosos de la Edad Media y de la España moderna. **Gilman (1981)** sugirió que Lope compartía "la llamada interpretación 'humanística' de la historia de España", que la dividía en tres grandes períodos, de forma muy parecida a como lo hacía Shakespeare con la de Inglaterra. El primero de estos períodos sería "una edad de oro fronteriza, ruda, primitiva, pastoril y amenazada igualmente por la

omnipresencia de los moros y las fieras", el segundo se presentaría "bajo el signo de la fortuna y las verticales 'mudanzas'", y el tercero como el de "la comunidad restaurada bajo los Reyes Católicos", en esquema: "frontera, feudalismo anárquico, reunión bajo el 'amor de la monarquía absoluta". A mi modo de ver, y de forma provisional, pues a la investigación le falta todavía dar muchos pasos concretos hasta llegar a una caracterización suficiente de la visión de la historia de España que tenía Lope, sería más exacto hablar de cuatro edades - como las cuatro edades del hombre, tan repetidas por Lope - en nuestra historia, pero no tanto en base a diferencias objetivas como a tratamientos históricos diversos, que Lope comparte con los cronistas y muy en especial con Ocampo (con el Ocampo editor de la Crónica General) y con Mariana.

Son las cuatro edades / del hombre conformes / a cuatro animales, / sus costumbres oye. (El cuerdo en su casa)

La edad primera es la de los orígenes míticos y se extiende hasta el penúltimo Rey Godo, pasando por la dominación romana. Su tratamiento es fabuloso. La única obra que Lope nos deja en este período es *La amistad pagada*, aunque habría que añadirle, en el terreno de las comedias de santos una pieza de gran relieve artístico, *Lo fingido verdadero*.

La edad segunda abarca desde la pérdida de España hasta los antiguos reyes astur-leoneses, los condes de Castilla y Barcelona... el final del primer milenio. El tratamiento predominante es épico o legendario, según los casos, y Lope lo absorbe en las crónicas y en el romancero viejo, donde sobrevive el hálito de las antiguas gestas. Son obras como *Los Prados de León* y *Las famosas asturianas*, situadas en León a finales del siglo VIII y comienzos del IX, como *El vaquero de Moraña*, también localizada en León, pero en una época indecisa, que podría corresponder a cualquiera de los tres Bermudos; por contra *El Conde Fernán González* y *El bastardo Mudarra*, son hitos de la épica castellana, y *El testimonio vengado*, transcurre en la época de Sancho el Mayor de Navarra, también Conde de Castilla, el último Conde.

La tercera edad es la de los reinos medievales peninsulares, entre el siglo XI y el final del siglo XV, y la mirada de Lope es la de la Crónica. En Castilla y León el reinado de Alfonso VII inspira *La desdichada Estefanía* (menos drama de hechos famosos que de la honra privada), el de Alfonso VIII, *La Corona merecida*, *El servir con mala estrella*, *Loas paces de los reyes y judía de Toledo* ; el de Fernando III, *El sol parado* ;

el de Fernando IV, *La inocente sangre* ; el de Pedro I, *Los Ramírez de Arellano*, y *La niña de plata* (también más amoroso y privado que de hechos famosos) ; el de Enrique III, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. En Navarra, *El príncipe despeñado* corresponde al reinado de Sancho II, en la primera mitad del siglo XI, y en el siglo XI aragonés se sitúa *La campana de Aragón*, mientras que *El gallardo catalán* tiene una localización temporal difusa, de época caballeresca, y *El caballero del Sacramento* es también de inspiración catalana poco precisada.

La cuarta y última edad es la del tiempo presente, unificado en la sensibilidad del dramaturgo desde los Reyes Católicos hasta el contemporáneo Felipe III, en cuyo reinado se ubican algunas obras, contra el dictado de casi todos los historiadores, incluídos Mariana y el mayor enemigo de Lope en materia de historias, Don José Pellicer. Lope se transforma ahora en historiador, su mirada se hace más política, más ceñida a los acontecimientos públicos, más circunstanciada y atenta a la cadena de causas y consecuencias, aun cuando sigue dando a la escena obras impregnadas del trascendentalismo cristiano de las crónicas (*Los guanches de Tenerife...*). En esta época dirige también su mirada a Portugal, de cuya historia proceden *El Duque de Viseo*, *El príncipe perfecto I y II*, las tres basadas en el reinado de Juan II, y *El más galán portugués*, *Duque de Braganza*. La época de los Reyes Católicos fue quizá la que atrajo más su atención, en esta época escribe *El mejor mozo de España*, *El cordobés valeroso*, *Los guanches...*, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, *Los Porceles de Murcia*, *El caballero de Illescas* (a medio camino entre la comedia y el drama), *El niño inocente de Laguardia* o *Fuenteovejuna*. A la época del Emperador dedica *Carlos V en Francia* y *El valiente Céspedes*; a la de Felipe II, *Los españoles en Flandes*, *La Santa Liga* y *El asalto de Mastrique* ; y llega hasta Felipe III con *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*.

Tanto corta el dolor como el acero (El bastardo Mudarra)

Al otro lado de los dramas de hechos famosos quedan los dramas particulares de la honra con ambientación histórica o legendaria, en los que a Lope le interesa más el análisis del conflicto que la recreación o celebración de acontecimientos y circunstancias, aunque de todas formas sitúa los hechos en un ámbito histórico, muchas veces como puro decorado de fondo. Son pocos los que se sitúan en esta órbita, y en ellos el encuadramiento histórico se ha difuminado de tal modo, por detrás del conflicto central,

que podría incluso eliminarse sin que el drama sufriera gran menoscabo. ¿Quién recuerda que la desastrada muerte de *La desdichada Estefanía* y su relación con la genealogía de los Castro tiene lugar en los años de la invasión almohade, que constituye una segunda acción? ¿A cuál de los tres Bermudos y a qué sucesos históricos famosos remite la historia de amor y honra de *El vaquero de Moraña*, tan parecida por otra parte a la de *Los Tellos de Meneses*? ¿En qué determina la acción, en *La niña de plata*, el hecho de que el galán sea nada menos que Enrique de Trastamara, y el testigo de excepción su hermanastro el rey Don Pedro? En todos estos casos y en algún otro (*Los Prados de León*, por ejemplo) no hay hechos famosos que conmemorar, sino sucesos particulares en los que el conflicto - casi siempre de amor y de honra personal o de sangre, a veces con interferencia del poder - suscita una reflexión dramática sobre la condición social y moral de los hombres. Estos dramas, pocos en número repito, si son fronterizos con los dramas imaginarios, con los que comparten el tipo de conflictos, se relacionan de forma muy directa con los dramas de la honra villana, lo que les proporciona un relieve muy especial, tanto que sin duda aportan al período del Arte Nuevo uno de sus rasgos más definitorios.

Son mis armas un arado / en campo verde de un prado, / blasón de Wamba segundo (El caballero de Illescas)

Los dramas de la honra villana no son celebrativos, sino analíticos, buscan más en la historia el magisterio de la experiencia pasada, el testimonio de los tiempos y la iluminación de su verdad, que la conmemoración de sus antigüedades o de los acontecimientos hazañosos, si tomamos como punto de referencia la definición ciceroniana. No todos estos dramas son, además, históricos, no lo son *El villano en su rincón*, *El cuerdo en su casa* ni *Con su pan se lo coma*, sí lo son en cambio *Peribáñez*, *Fuenteovejuna*, *Los Prados de León*, *Los Tellos de Meneses* o *El mejor alcalde el rey* (éstas dos últimas, posteriores). Aparecen estas obras en bloque, y por primera vez, en nuestro período, *Peribáñez* en 1605, *Los Prados de León* entre 1604 y 1606, probablemente, *El cuerdo en su casa* entre 1606 y 1608, , *El villano en su rincón* en 1611, *Fuenteovejuna* entre el 11 y el 13, posiblemente, *Con su pan se lo coma*, entre el 13 y el 14, y se prolongan, aunque poco, más allá de él, con las dos obras maestras ya citadas. Pero la nómina de estas obras de la dignidad villana no se agota con lo que podríamos denominar su núcleo, sino que su fuerza es tanta que se expande sobre una

galaxia de obras de otro tipo en las que el tema aparece prefigurado o incorporado en algún episodio, así la *temprana Vida y muerte del Rey Bamba* (1597-98) elabora el mito del rey y los bueyes, del rey labrador, que se evoca después en muchas otras comedias, como *San Isidro labrador* (1597-1608; 1604-06?) elabora el del santo labrador, también *San Diego de Alcalá* (1613), *El galán de la Membrilla* (1615), *Los Guzmanes de Toral* (1599-1603), pero sobre todo *La quinta de Florencia* (1598-1603) y *El caballero de Illescas* (h.1602) desarrollan vetas y aspectos de la reivindicación de la dignidad villana. En conjunto configuran "una especie insólita" en el teatro europeo de la época, "en ellas el labrador, el villano, contra todo precepto y "decoro" irrumpen como protagonista de la acción trágica", escapando a aquel "rincón cómico" en que la poética clásica lo tenía reducido (**A.Blecua, 1981**). Tan innovador es este tipo de dramas que, faltos de una tradición literaria previa y consecuente - hay múltiples antecedentes, pero tienen un sentido muy diverso -, los historiadores han buscado en la realidad histórica la explicación de su aparición en el teatro.

N.Salomon (1965) les dedicó la última parte de una de las obras maestras del hispanismo internacional, dedicada en su conjunto a estudiar las distintas imágenes de lo villano en el teatro de los siglos XVI y XVII. En su estudio **Salomon** establece la tesis general de que el villano del teatro es una figura hecha a medida para satisfacer la risa, el solaz, los ensueños o el ideal económico o político de los espectadores aristocráticos. Sin embargo, al enfrentarse en su última parte a este tipo de obras, advierte que entran en una cierta contradicción con la tesis general y que significan un acercamiento al punto de vista que debió tener el villano contemporáneo, y que reflejan de alguna manera el antagonismo histórico entre señores y labradores. Para demostrar esta nueva hipótesis Salomon estudia en un primer capítulo el tipo histórico del labrador rico, y la correspondencia que existe con el tipo teatral del labrador honrado, y constata que estos labradores ricos llegaron a formar una especie de burguesía agrícola que entró en conflicto, por sus intereses económicos y sociales, con la nobleza feudal. Lo nuevo en el planteamiento teatral de la figura es la reivindicación de la riqueza del labrador como un valor moral positivo, la exaltación de su sentido de la propiedad, la conformación de unos sentimientos de honra y de nobleza fundamentados sobre la posesión de la tierra (no sobre su trabajo directo) y sus rentas. Sin embargo, como indica **McGrady** en estas mismas páginas, no todos los labradores de los dramas de Lope son tan ricos ni basan en su riqueza un sentimiento de honra, que perciben más bien como innato en su persona. En un segundo capítulo analiza **Salomon** el ascenso social de esta clase de labradores

ricos sobre todo después de 1600, a medida que se fue desarrollando la enorme crisis del sistema económico feudal español, ascenso apoyado y teorizado por los arbitristas y economistas prefisiócratas del momento, que ven en la actividad de esta clase su modelo de respuesta a la crisis. En su ascenso social estos villanos ricos tendieron a escapar a su condición villana, de pecheros, y de la sujeción señorial que llevaba aparejada, bien mediante la emigración, bien mediante el cambio de estado (compra de hidalguias, bodas...) . No obstante, una mirada a los dramas de Lope basta para advertir que la mayoría de sus villanos no quieren escapar a su condición de tales, sino que la reinvindican tan orgullosamente como el Juan Labrador de *El villano en su rincón*, el Mendo de *El cuerdo en su casa*, el Tello el viejo de *Los Tellos de Meneses*, el Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea*, o el propio Peribáñez. En el tercer capítulo, el más vacilante de todos, Salomon se pregunta en qué se basa el sentimiento de la dignidad villana y si está en contradicción con el orden feudal. Su argumentación es un si pero no y un no pero sí que parece no concederse el derecho a afirmar de una vez lo que cada vez le parece más evidente, el carácter abiertamente contradictorio de este grupo de obras con su tesis general del villano como figura teatral creada por la ideología señorial dominante. A medida que transcurre el capítulo Salomon va definiendo el contenido específico de la honra villana sobre la base de la riqueza, el sentimiento igualitario cristiano, transformado ahora en dignidad moderna, y finalmente sobre el factor étnico de la limpieza de sangre, en la que la época reconoce una especie de segunda fuente de nobleza. Hacia el final de este capítulo Salomon llega a reconocer que lo que mueve a Peribáñez es "el derecho a la dignidad de todos los villanos de Castilla", esto es, un sentimiento de clase, lo que lleva a Salomon a buscar un pacto con su tesis general y a definir "estas pocas comedias [como] una excepción" y a la ideología que las suscita como "el antifeudalismo en el seno del feudalismo".

El cuarto y último capítulo de Salomon, teatralmente el más importante, analiza los conflictos del noble y el villano en el teatro, y establece tres tipos. El primero es el del enfrentamiento entre villanos e hidalgos rurales, bien los hidalgos arruinados y conservadores, tan abundantes en la sátira de la época, bien los advenedizos y nuevos ricos. En un caso u otro el conflicto entre estas dos clases fue más duro en la realidad que en el teatro, donde no llega a alcanzar el carácter de tragedia, tal vez porque no define un antagonismo fundamental, capaz de poner en peligro el orden feudal. El segundo tipo de conflictos enfrenta a señores y vasallos, y alcanza en el teatro la misma violencia trágica que alcanzó en la realidad. **Salomon** constata una y otra vez la

radicalidad del planteamiento antifeudal de obras como *Peribáñez, Fuenteovejuna* o *El alcalde de Zalamea*, radicalidad que destaca más si se las compara con las obras equivalentes de Tirso, mucho más atenuadas y que tienden a la sublimación religiosa del enfrentamiento. **A.Blecua (1981)**, por su parte, advierte de "la clara intencionalidad política" de *Fuenteovejuna*, que "representa un aviso para la conservación de las monarquías y no sólo un ataque a las encomiendas". En Fernán Gómez, Lope elabora el arquetipo del tirano, y la acción de la obra no hace sino plantear el derecho de los pueblos a la sublevación frente al tirano. La aparición final del Rey, en cambio, es el contraste de una figura ejemplar, que confiere a la obra toda su riqueza dialéctica, la que encarna un pueblo que reclama sus derechos entre un tirano y un rey ejemplar. El tercer y último conflicto es el que enfrenta a villanos y militares nobles y tiene su mejor representación en los dos *Alcaldes de Zalamea*, el anónimo (atribuído a Lope) y el calderoniano. En ambos se alcanza la dimensión trágica, también, y en ambos lo nuevo es la autoridad jurídica de que se reviste el alcalde villano para que su venganza contra el noble sea, a la vez, un acto de justicia.

De estos tres conflictos yo eliminaría el primero, pues no llega a producir obras que lo encarnen de forma central. *En El cuerdo en casa*, la obra que tal vez podría asimilarse mejor este conflicto, el verdadero enfrentamiento de fondo no es el de villanos e hidalgos rurales, amigos y aliados entre sí, a pesar de sus diferencias (la obra, que es un análisis costumbrista de las relaciones de clase en un lugar mitad urbano mitad rural, como Plasencia, las explota de forma deliciosa), sino el que enfrenta a ambos, por motivos de honra, con dos jóvenes nobles. De nuevo la condición rural y la condición hidalga se unen en *El mejor alcalde el Rey*, para establecer un antagonismo irreductible con la nobleza. El primer tipo de **Salomon**, el único no trágico, podría redefinirse en términos de "la condición villana afirmada", afirmada frente a diversos interlocutores, hidalgos (*El cuerdo en su casa*), nobles, e incluso reyes (*El villano en su rincón, Los Prados de león, Los Tellos de Meneses*), en un terreno más de debate de ideas y de enfrentamiento de costumbres que de agravios.

De una u otra manera estos dramas de la honra villana suponen una de las aportaciones estéticas más originales, e ideológicamente más emancipatorias e igualitarias (en la dirección de lo que será, en 1789, la declaración de los derechos del hombre) de toda la cultura europea barroca, y a **Salomon**, a quien hay que agradecer el extraordinario estudio que dedicó a todo el tema villano, y en particular a estas obras, sólo se le puede reprochar esa cicatería con que no quiso acabar de ver lo que estaba

viendo, y que con ese tipo de pensamiento tan característico de la ortodoxia de izquierda no quisiese acabar de aceptar lo que su propio estudio demostraba, que a principios del siglo XVII una serie de obras y un autor dramático se sitúan fuera de los límites de la ideología dominante, y al hacerlo definen un espacio de pensamiento en libertad, tan en libertad como lo era la estética que ese mismo pensamiento promovía. Los estudios históricos sobre la transición del feudalismo al capitalismo demuestran hasta la saciedad que los labradores propietarios fueron una de las clases protagonistas en esa transición, y para llegar a serlo tuvieron que asumir una estrategia antiseñorial que afirmaba su propia identidad frente a la de los señores (**M.Dobb**, por ejemplo), y las revoluciones de las Comunidades y de las Germanías, cuando se extendieron de las ciudades al campo, encontraron en muchos labradores los aliados naturales de los menestrales insurrectos. Quedan por resolver problemas importantes, sobre estos dramas, y en especial el de su relación con el punto de vista de los espectadores de los corrales. Las respuestas que elabora Salomon, que busca en el descrédito de las Ordenes militares y en el ataque contra Don Rodrigo Calderón bases para explicar la adhesión de un público urbano y nobiliario a propuestas tan insólitas, me parecen claramente insuficientes, cuando no desenfocadas (como en el caso de la que se refiere a Don Rodrigo Calderón, criticada por **McGrady** en estas mismas páginas), como me parece que la respuesta que elabora **A. Blecua (1981)** al encuadrar estas obras en el marco de un arte de la prudencia, de un didactismo dirigido a las clases dirigentes para advertirlas de los peligros de revuelta popular que la injusticia tiránica acarrea, me parece si más centrada sólo una parte de la respuesta, la otra, probablemente la más decisiva, corresponde a la propia sensibilidad del Lope de estos años, y a la de su público, cuyo núcleo más numeroso y más fiel no lo constituyán los nobles, sino los caballeros, la clase media urbana.

Es hora de poner ya punto final: entre un extremo y otro de la cronología de Lope se define este enclave muy particular que abarca de 1599 a 1613, en que un Lope eminentemente ciudadano y conyugal, que se profesionaliza como dramaturgo tras la reapertura de los corrales en 1599, emprende un giro determinante en su obra, que pasa por la recomposición del equilibrio interno, desplazado ahora hasta marcar la primacía de lo dramático sobre lo cómico, como pasa por la hegemonía de la comedia urbana sobre los otros subgéneros de comedia, algunos de los cuales llegan a desaparecer (las pastoriles), mientras otros pierden protagonismo (las palatinas), por el poderoso desarrollo de los dramas imaginarios, de corte palatino, por el debilitamiento hasta su desaparición de los caballerescos, y sobre todo por el traslado de la mayor parte de sus

obras al escenario de la historia, donde aparece con pujanza el género de comedias de santos y, con más pujanza aún, el género más característico de todo el período, el drama de hechos famosos, y dentro de él grupos de obras con una personalidad muy específica, como las de asunto islámico, las genealógicas, las de historia medieval y las de historia reciente. Por último, y dentro de los dramas de la honra, aparece un género nuevo, insólito, con una gran fuerza estética e ideológica, menor en número a otros pero mayor, si cabe, por su calidad dramática, el de los dramas de la honra villana. El período queda sellado para la historia por la irónica defensa que Lope hace de su dramaturgia en el *Arte Nuevo* y por la gran calidad de un importante número de obras escritas durante estos años: *El lacayo fingido*, *El perro del hortelano*, *La noche toledana*, *La dama boba*, *El anzuelo de Fenisa* *Los Prados de León*, *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, *El bastardo Mudarra*, *El Duque de Viseo*, *Lo fingido verdadero*, *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, *La locura por la honra*, *La niña de plata*, *El testimonio vengado*, *El villano en su rincón*, *Fuenteovejuna*, o *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, que el lector tiene ahora entre sus manos.

Y vale.

JOAN OLEZA

Universitat de Valencia

Febrero de 1997