

II. LOPE DE VEGA

1. Introducción

Un teatro nacional

Páginas atrás, al hablar de la extraordinaria variedad temática del teatro español del siglo XVII, decíamos que lo radicalmente importante fue la capacidad de *dramatización* de nuestros dramaturgos. Ahora bien, esa conversión de la realidad —en cualquiera de los múltiples aspectos o dimensiones ya señalados— en drama con sentido nacional, sólo se explica a partir de Lope de Vega. Éste no sólo encuentra la fórmula que permita tal conversión, sino que fija el tono y el sentido propios de ese teatro. La misión de Lope, como dramaturgo, fue, partiendo de lo que existía como posibilidad en la escena contemporánea o como simple conato, articular todos los elementos, inoperantes todavía como elementos dramáticos, en una unidad artística inédita. Como es natural, Lope, lo mismo que Shakespeare en Inglaterra, no creó un nuevo teatro de la nada. Cuando Lope empieza a escribir piezas teatrales ya había un teatro o, mejor dicho, varios teatros o estilos dramáticos, coincidentes en muchos puntos y divergentes en otros muchos. En todos los dramaturgos anteriores a Lope encontramos, entre otros, dos rasgos comunes: la incapacidad de armonizar en una estructura dramática valiosa lo culto y lo popular, la originalidad y la tradición, el drama y la poesía, los valores individuales y los colectivos, el pensamiento y la acción; asimismo, carecieron de una visión clara de la relación entre arte dramático y público. En efecto, aquellos dramaturgos, guiados por un concepto del teatro que tenía en cuenta, para negarlos o afirmarlos, unos modelos, no escribieron para un pueblo espectador, sino para un público o culto o ignorante. En muy pocos casos consiguieron escribir para todos. Y cuando lo hacen —o, a lo menos, lo intentan— el resultado —salvo alguna que otra excepción— es mediocre. Ninguno de ellos sabe poner de acuerdo la pieza teatral con las necesidades teatrales de todos los espectadores, la forma y el fondo o la técnica y la temática o la materia y el espíritu del drama con el sistema de ideas, creencias y sentimientos del público, entendido éste como colectividad nacional. Naturalmente, sería absurdo considerar mis palabras como acusación a esos dramaturgos. No se puede, en efecto, acusar a ninguno de ellos de no haber hecho un teatro nacional. Lo que intento poner de relieve es, precisamente, la genialidad de Lope de Vega, que sí supo hacer desde el comienzo casi de

su carrera dramática un teatro nacional. Recordemos las palabras de Cervantes: «y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía del teatro...» Y los seguidores de Lope justificarán, en último término, el nuevo teatro basándolo en el ejemplo de Lope, razón suficiente de la bondad de toda novedad. Desde un principio, Lope gozaba de inmenso prestigio. Lo decisivo de ese triunfo de Lope el dramaturgo estriba en su concepto del teatro, al que va indisolublemente adscrita su visión —¿pura intuición?— de la finalidad del teatro como arte para el pueblo. Lope tuvo que darse cuenta de que el público era el pueblo o, invirtiendo el orden de las palabras, de que el pueblo era el único público auténtico. Nobles y villanos, hombres y mujeres, cultos e incultos coincidían en sentir y en pensar la vida como españoles. Ese modo o estilo español de vivir y desvivir la existencia empieza Lope por captarlo en sí mismo, en su propia sensibilidad. Lope de Vega, en el centro mismo del vivir de su tiempo, testigo de excepción de los afanes —voliciones y «noliciones»— de su época, y actor, también de excepción, de unos ideales y unas creencias, se convierte en intérprete de la colectividad por el simple hecho de interpretarse a sí mismo. Y lo que Lope interpreta no es un pensamiento, sino su conciencia de estar existiendo como español de la España concreta, rica de aventura —positiva o negativa— de fines del siglo XVI y primer tercio del XVII. Si se me permite decirlo así, Lope dramaturgo descubre en sí a Lope pueblo. La fidelidad a sí mismo, a su radical espontaneidad vital, mantenida, sin rechazar nunca —esto es importante— sus propias contradicciones, será uno de los secretos de su constante triunfo.

El teatro creado por Lope triunfa en la escena española a lo largo de casi cien años porque, entre otras muchas cosas más, fue ininterrumpidamente actual. La actualidad de ese teatro, lo que le mantenía vigente, no era el que sus temas dramáticos fueran en sí actuales, sino que sus temas, cualesquiera que fuesen (bíblicos, de historia extranjera o española, antigua o moderna, novelescos..., etcétera), estaban pensados y sentidos desde el hoy de todos los españoles y para ese hoy. Es decir, lo radicalmente actual era el punto de vista español —y aquí español no es accidental, sino esencial— desde donde o a través del cual se interpretaba la realidad del universo. Ese punto de vista, compartido —porque convivido— por cada espectador, permite el nacimiento de un teatro popular, fenómeno éste que muy raras veces se da en la historia del teatro universal. Claro está que ese mismo punto de vista iba a determinar, por otra parte, la indudable limitación de nuestro drama nacional.

Fecundidad e improvisación

Conocida es la inmensa producción dramática de Lope. Su fecundidad hace de él un caso único, un auténtico fenómeno dentro de la historia de las literaturas. Fecundidad e improvisación son dos notas que siempre se asocian a la obra y al escritor Lope de Vega, «monstruo de naturaleza». «Fénix de los ingenios»..., etc. Ahora bien, por debajo de esa fecundidad creadora y de ese don de la improvisación, a mí me gustaría dejar bien destacada otra nota, sin la cual las otras dos nada hubieran valido, y que define un aspecto muy importante de la personalidad de Lope: su formidable capacidad de trabajo. En las biografías de Lope se pone de relieve su potencia vital, su enorme empuje, su capacidad erótica, presentándose casi como una fuerza de la naturaleza. Sin embargo, lo que realmente asombra es su entrega total a la faena de escribir. Mucho más tiempo que al amor y a la aventura gustosa de vivir intensamente cada una de sus empresas dedicó a permanecer amarrado a su mesa, escribiendo. Numerosas veces nos da Lope testimonio de esa entrega suya al trabajo. Basten estas dos citas sacadas de dos de sus epístolas:

Entre libros latinos y toscanos,
ocupo aquí, Gaspar, los breves días,
que suelen irse en pensamientos vanos.

(Al contador Gaspar de Barrionuevo)

Entre los libros me amancece el día
hasta la hora que del alto cielo,
Dios mismo baja a la bajeza mía.

(A don Antonio Hurtado de Mendoza)

Siempre hemos tenido la impresión, corroborada por las numerosas alusiones que hace Lope de su propia vida en sus múltiples epístolas en verso, de que en él había una constante aspiración a la paz, a la tranquilidad, a la soledad gustosa de su gabinete. Vocación mantenida a pesar de los muchos avatares e impedimentos a que su inquieto y apasionado temperamento y las circunstancias de su vivir le conducen. En medio de los mayores tormentos y tormentas de su ánimo, Lope sabe retirarse, hurriendo horas al sueño o dedicando largas jornadas de su existencia, al aposento donde están sus libros y sus papeles. Al hablar de Calderón se alude a la «biografía del silencio». Al hablar de Lope, se llenan páginas y más páginas contan-

do la historia de sus amores, pero no se habla de lo que, lógicamente, debería hablarse: de la «biografía del trabajo». Es el trabajo, tanto como los amores, la verdadera constante de su vida. Precisamente porque fue un gran trabajador y porque fue un hombre que gustó, aún más, que necesitó confesarse con la pluma, pudo escribir tanto de sus propios amores. Ciertamente dedicó muchísimas más horas a escribir acerca del amor que a hacer el amor. Intensidad no significa dedicación continua. Y no hay dedicación más absoluta, más intensa en Lope que la dedicación a su propia creación literaria. Destaquemos, pues, junto a su fecundidad y a su don de improvisación o, mejor, sustentando a ambas, su genial capacidad de trabajo.

Popularrismo

En el Lope dramaturgo se destaca, igualmente, lo que se llama su «popularrismo». Lope fue un hombre que leyó mucho, que leyó de todo, y de sus lecturas asimiló un enorme caudal de conocimientos que, luego, transformado, hecho sustancia propia, aparece a lo largo de su obra. Hombre nada o muy poco problemático, dotado de una mente poco reflexiva, pero muy clara, con una tremenda capacidad de impregnación, parece resolver cuanto observa en los libros o en la vida en materia convivible. Cuanto toca se convierte, inmediatamente, en palabra. Y lo propio de su palabra es ser corpórea, plástica. Cuanto es concepto o abstracción encarna en seguida en palabra nacida en los cinco sentidos corporales. Su palabra es siempre rítmica, jugosa, empapada de realidad. Sensible, desde muy joven, a los versos del Romancero, aprende en él lo que podríamos llamar el arte de la poesía natural y llegará a decir del romance que es composición «envidiada de otras lenguas por la suavidad, dulzura y facilidad que tiene, y porque es capaz de cuantas locuciones y figuras puede tener la más heroica y épica...» Justamente del Romancero accederá Lope a la expresión popular, intensamente vivida, de la dimensión heroica de la existencia, tan arraigada en la conciencia de los españoles de su tiempo y tan importante, por tanto, en su teatro y en todo el teatro español. A la vez que Lope se posesiona de esta palabra del Romancero y de su espíritu, hay en Lope algo que Karl Vossler señaló agudamente cuando escribió acerca del «sentido genial de Lope para la significación psíquica de ambientes de toda clase», que le permitió atisbar «la vinculación del hombre a su contorno, a su ascendencia y a sus usos y costumbres»¹⁶. Ese «sentido genial» para la captación del medio ambiente pudo

¹⁶ Lope de Vega y su tiempo, Madrid, Revista de Occidente, 1933, pág. 267.

desarrollarlo Lope precisamente en la frecuentación del Romancero y, en general, de la poesía popular castellana, donde unos cuantos rasgos definen limpiamente la circunstancia de la persona, su medio ambiente. Su «populatismo» consiste, sobre todo, en una disposición, no tanto de su inteligencia como de su sensibilidad, para captar en la literatura o en la vida, en toda su inmediatez y frescor, los valores de todo cuanto forma parte de la tradición. Esa tradición que informa cantos, costumbres, fiestas, ambientes, supersticiones, actitudes, que corre como una veta de agua pura a lo largo y a lo ancho del vivir del pueblo y que tiene voces y apariencias distintas en las diversas regiones físicas y sentimentales de la tierra española, Lope parece poseerla de inmediato y sabe —con sabiduría que es afinidad simpática— hacerla aflorar, como si acabara de nacer, en la entraña misma de su obra poética. En sus dramas suena de continuo, como agua de manantial, esa múltiple voz delgada y pura de la tradición. Tradición que es cosa viva, afán, esperanza y sueño.

Lirismo

Intimamente unido a ese «populatismo» destaca poderosamente el lirismo de Lope de Vega. No se trata sólo de que en todos y cada uno de sus dramas encontremos rincones de encendido lirismo, escenas de delicado o agreste lirismo, sino de que, en el acto mismo de la creación dramática, trabajaban al unísono, unidos en el mismo yugo, el dramaturgo y el lírico. Testimonio inequívoco de tal unión es la palabra dramática de Lope, que es, en los momentos de mayor intensidad o de mayor densidad, palabra poética. Las mejores piezas de Lope, las mejores escenas, aquellas inconfundiblemente suyas, son, en el sentido antes sugerido, poesía dramática. Lope se caracteriza por el dinamismo de la acción, «la rapidité presque abstraite de l'action», de que hablaba Marcel Carayon. Ese dinamismo de la acción, que elimina de la «fábula» lo no interesante, lo que pudiera resultar peso muerto en el esquema dramático, que condiciona la estructuración de la materia dramática haciéndole adoptar la sucesión rápida de escenas, por medio de transiciones bruscas; ese dinamismo de la acción que fuerza, desde dentro mismo del drama, a la estilización y a la condensación, y que dirige la atención del dramaturgo a lo emotivo de las situaciones humanas, se origina, justamente, en el lirismo básico de la creación dramática de Lope de Vega. Su fuente inmediata está en el Romancero. Precisamente al tratar de caracterizar ese especial dinamismo de la acción típica del teatro de Lope —y a través de él difuso en el teatro español del siglo XVII— he utilizado una serie de rasgos que Menéndez Pidal señaló como

característicos del estilo de los romances. Pero además de este lirismo de base encontramos otro mucho más visible que se manifiesta, por medio de canciones y de villancicos, en aquellas escenas, muy numerosas, en que los personajes viven sus alegrías y sus penas en estrecha conexión con la naturaleza. Deliciosas escenas de aldea o de campo en las que Lope expresa la belleza del cotidiano transcurrir de las horas en un paisaje sentido idílicamente, en donde reinan la paz y la alegría y en donde los corazones, en comunión con la naturaleza sencilla, manifiestan una especie de beatitud armoniosa. Lope sintió intensamente la poesía de la naturaleza y su reflejo en las vidas por ella sustentadas.

2. Aspectos de su teatro

Ningún problema tan difícil de resolver satisfactoriamente como el que plantea la necesidad de presentar con cierto rigor metodológico la inmensa producción de Lope de Vega. ¿Cómo ordenar, previamente, esa ingente e intrincada selva teatral, sin dejar fuera ningún aspecto importante? Imposible acudir, como podría hacerse con el teatro isabelino inglés o con el teatro francés, al cómodo esquema de los géneros dramáticos clásicos, pues, como ya sabemos, la ruptura de los géneros es lo que define, exteriormente, al teatro español. Desde Menéndez Pelayo suele adoptarse, para el estudio del teatro de Lope, la clasificación temática. Se agrupan las obras atendiendo a los temas, motivos o asuntos. Pero esta clasificación no es, ni mucho menos, la mejor, aunque sea la única, y plantea, a su vez, nuevos problemas, ya que reúne en un mismo epígrafe piezas que por su estructura son desemejantes. Por otra parte, esta clasificación, puramente externa, convierte el estudio de los dramas en una rápida revista repleta de títulos y más títulos que llega a abrumar al lector. Si, al mismo tiempo, se tiene en cuenta que lo propio de Lope es tratar el mismo tema según estilos dramáticos muy diversos o desde enfoques que varían de una pieza a otra e, incluso, de un acto a otro dentro de la misma pieza, el problema de una clasificación realmente científica se hace insoluble. Con todas estas salvedades es indudable que la clasificación establecida por Menéndez Pelayo ofrece, con todos sus defectos, una especie de panorámica del teatro de Lope. Como el criterio que hemos adoptado en la redacción de este libro es fundamentalmente selectivo, y no acumulativo, agruparemos las obras representativas de los aspectos más relevantes del teatro de Lope en torno a varios núcleos. Cada uno de ellos estará determinado por un sistema de fuerzas o principios en conflicto. Desde ahora advertimos que no nos interesa establecer clasificación

alguna. Si nos importa, en cambio, presentar del modo más vivo posible, a través de unas cuantas obras de Lope, lo mejor del universo dramático de nuestro autor. Para la elección de las piezas de Lope nos hemos basado no exclusivamente en nuestro juicio estético, sino, sobre todo, en esa innegable tradición crítica que, rica de muchos trabajos y días, ha ido, desde criterios y estimaciones muy variadas, señalando de manera unánime en la amplia geografía del teatro de Lope las más altas cimas. Hoy en día todos los críticos, españoles o extranjeros, están de acuerdo en dar la palma a un grupo de obras, casi siempre las mismas, cuyos títulos aparecen destacados en cualquier estudio, monográfico o no, sobre el teatro de Lope. No olvidemos lo que tantas veces se ha repetido: que aun en la peor de las obras de Lope hay siempre una escena buena donde respaldace su genio. Cierto. Pero no hemos querido caer en la beatería de muchos críticos que, guiados por su amor a Lope, todo lo disculpan y para todo hallan justificación. Precisamente esa beata indecisión, excesivamente puntillosa, ha hecho más mal que bien al conocimiento verdadero de Lope, a quien el público actual no lee, por carecer de una buena edición popular, mayoritaria, del teatro de Lope, en donde figuren no *muchas* piezas, sino las mejores, las veinte o treinta —ya es suficiente— que dan la medida de su genio de dramaturgo, y que representen, a la vez, lo mejor de cada uno de los géneros por él cultivados, desde la tragedia griega y la tragicomedia a la comedia propiamente dicha, en cualquiera de sus distintas formas temáticas.

Dramas del poder injusto

Buen número de dramas de Lope tratan del uso injusto del poder por parte de un poderoso, el cual puede ser un noble o el mismo rey. Representativos del primer caso A) son tres obras maestras: *El mejor alcalde, el Rey*; *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y *Fuenteovejuna*; del segundo B) *El Duque de Viseo* y *La Estrella de Sevilla*.

A) Cuando es un noble quien ejerce injustamente el poder, su antagonista es el villano, el hombre del pueblo que, impulsado por su conciencia honrosa, estribada, a la vez, en el sentido de su propia dignidad personal y en la seguridad que le da la limpieza de su sangre, no contaminada, por saberse perteneciente a la casta de los «cristianos viejos», acudiendo al rey en demanda de justicia, bien para que éste castigue al poderoso, que no ha sabido usar convenientemente de su poder, bien para que corrobore la venganza que por

su propia mano se ha tomado. En estos casos, el rey actúa siempre como juez supremo y su sentencia fulmina al señor y favorece la causa del villano. Monarquía y pueblo forman así un bloque compacto y una armoniosa unidad, cuyo sentido es tanto político como religioso. Aunque no conozcamos con absoluta certeza la cronología exacta de los tres primeros dramas, es bastante probable que fueran creados en el siguiente orden: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1610?), *Fuenteovejuna* (1612?-1614?), *El mejor alcalde, el Rey* (1620-1623). Estudiémoslas en este orden, aunque lo usual sea empezar por *El mejor alcalde, el Rey* y terminar por *Fuenteovejuna*¹⁷.

Peribáñez y el Comendador de Ocaña

La obra comienza con la alegría de unas bodas rurales. En la villa de Ocaña, Peribáñez, rico y honrado labrador, se casa con la hermosa Casilda, villana como él. Los rústicos del lugar celebran con danzas, bailes y canciones el feliz acontecimiento. Reinan la paz y la armonía. Una intensa poesía emana de ese ambiente de aldea, donde la vida transcurre estrechamente ligada a los campos. Peribáñez y Casilda, estribados en su amor, se sienten ricos de sí mismos, contentos de su condición que por nada querrían trocar. Peribáñez, de limpia sangre, cuenta con la admiración de sus paisanos:

Es Peribáñez, labrador de Ocaña,
cristiano viejo, y rico, hombre tenido
en gran veneración por sus iguales,
y que, si se quisiese alzar agora
en esta villa, seguirán su nombre
cuantos salen al campo con su arado,
porque es, aunque villano, muy honrado.

No es, pues, simplemente Peribáñez el villano, un villano cualquiera, sino individuo de excepcional calidad moral dentro del pueblo. Junto a él, su esposa Casilda respaldace por su hermosura y por sus virtudes, entre las cuales es la primera la fidelidad al marido. Arquetipo de feminidad natural y ejemplo de perfecta esposa. Los dos héroes populares son, por tanto, dos individualidades a las que Lope dota de altas virtudes. El antagonista, el comendador de Ocaña, es presentado también como ejemplo de caballeros, destacando entre sus virtudes el valor, la generosidad y la gallardía, que lo hacen admirable al pueblo. Por puro azar se encuentra ante Casilda. Un no-

¹⁷ Para la cronología ver S. G. Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega...*, Madrid, 1968.

villo de los que se corrían en la fiesta lo ha derribado, dejándolo sin sentido. Casilda le atiende. Al volver en sí, el comendador, admirado de la hermosura de Casilda, la desea. Esa pasión súbita, que se apodera fulminante de todo su ser, cegándole la razón, es quien, descendiendo, dirige sus acciones hacia una meta única: la posesión de Casilda. Para ello intentará ganarse al marido, obligándolo con favores, a fin de que descuide su honor. Aprovechando una ausencia de Peribáñez, acude, de noche, a casa de Casilda, siendo rechazado por ésta, que alerta a los segadores. El comendador actúa no como señor, sino como enamorado. Y al sentirse rechazado como tal monta en ira y se jura a sí mismo:

... aunque gaste mi hacienda,
mi honor, mi sangre y vida,
he de rendir tus desdenes,
tengo que vencer tus iras.

El amor, el deseo insatisfecho y la vanidad herida son los acicates de su conducta. Aprovechando una orden del rey, que pide dos compañías de labradores, aleja a Peribáñez de la villa nombrándole capitán de una de ellas y ciñéndole él mismo la espada de caballero. Por la noche, el comendador llega hasta Casilda. Todavía le dice:

Vengo
esclavo, aunque soy señor.

Casilda se apresta a defenderse. ¿La forzará el comendador? Peribáñez, que partió lleno de sospechas, y ha vuelto a todo galope a su casa, adonde entró por la casa de un vecino, escondiéndose, sale de su escondite y hiere de muerte al comendador. Antes de morir reconoce que Peribáñez le ha muerto con razón. Y dice algo más:

No es villano, es caballero;
que pues le ceñí la espada
con la guarnición dorada,
no ha empleado mal su acero.

El conflicto planteado por Lope no es, en modo alguno, un conflicto social, pues, en ningún momento, los protagonistas actúan movidos por conciencia alguna de clase. Cada uno de ellos se representa a sí mismo como individuo y la responsabilidad de las acciones que cada uno acomete son imputables a las personas, no a su condición social. Lope, exaltador de los valores individuales, enfrenta un hombre del pueblo y un poderoso y los deja en libertad para que cada uno dé, con sus acciones, la medida de su propio valor. La culpa del

poderoso consista, en última instancia, en anteponer el gusto personal a la obligación que el poder le impone. Sin embargo, el arrepentimiento del comendador, que perdonará a Peribáñez, dejará restaurado el orden roto. El conflicto cobrará así, en la penúltima hora, una dimensión fundamentalmente ética.

El rey, a cuyos oídos llega la noticia del suceso, montará en cólera y pondrá precio a la cabeza de Peribáñez. Para el monarca, Peribáñez es un villano que se ha atrevido a dar muerte a un noble. Solo cuando Peribáñez se presente ante él y, con palabra que denota toda la conciencia de su propia dignidad, le cuente lo ocurrido, le declarará inocente. La raíz de su justicia no será social, sino ética. Pero la consecuencia última será que el rey hace justicia al villano, aunque no sin asombrarse de:

!Que un labrador tan humilde
estime tanto su fama!

Fuenteovejuna

Fernán Gómez, comendador de la Orden de Calatrava, señor de Fuenteovejuna, tiene fama de valiente en las armas y de libertino con las mujeres. Partidario de Juana la Beltraneja en la sucesión del trono de Portugal, lucha en el bando opuesto al de los Reyes Católicos. Después de la toma de Ciudad Real regresa a Fuenteovejuna, villa de su encomienda que ha elegido como lugar de residencia. El pueblo le recibe con vitores. El comendador, que hace más de un mes persigue a Laurencia, bella lugareña, hija del alcalde, la busca para forzarla. Frondoso, villano, novio de Laurencia, le amenaza con una balleana. Fernán Gómez jura vengarse. El Consejo de la villa, compuesto de aldeanos, ofendidos por la conducta del comendador, le ruegan se comporte como señor y no los deshonre. El comendador se burla de ellos, ya que para él los villanos carecen de honra. Antes de partir de nuevo a la guerra comete nueva crueldad: entrega a Jacinta, joven aldeana, a sus soldados para que abusen de ella y manda azotar a Mengo, rústico simple, que ha salido en defensa de la muchacha. Partido el comendador, el pueblo de Fuenteovejuna respira y aprovecha su ausencia para celebrar las bodas de Laurencia y Frondoso. En medio de la alegría sobreviene el comendador. Hace preso a Frondoso y lleva consigo a Laurencia. Reunido el pueblo en la sala del consejo discuten acalorados qué es lo que deben hacer. Se proponen varias soluciones: acogerse a la protección de los Reyes Católicos, abandonar la ciudad, matar al comendador.

!Contra el señor, las armas en las manos!

responde uno de ellos. Los representantes del pueblo no llegan a ponerse de acuerdo. Laurencia, rotos los vestidos, brutalmente tratada por el comendador, llega a la sala y con palabra donde la pasión resalla insulta a los hombres y los excita a la venganza. La chispa que faltaba para encender el furor popular prende en todos los ánimos. Al grito de «¡Vivan Fernando e Isabel, y mueran los traidores!» «¡Fuenteovejuna!» «¡Los tiranos mueran!» el pueblo asalta la casa del comendador y lo mata. Después, cumplida la venganza, el pueblo, que ha sabido liberarse del tirano por sí mismo, se pone de acuerdo para declararse colectivamente culpable del asesinato ante la justicia del rey. Cuando llega el juez real y somete a tortura al pueblo para que confiese quién mató al comendador, todos, hombres y mujeres, niños y viejos, contestan: «¡Fuenteovejuna!» En la última escena el pueblo, ante el rey, se acoge a su clemencia, declarándose inocente. A lo cual responde el rey:

Pues no puede averiguarse
el suceso por escrito,
aunque fue grave el delito,
por fuerza ha de perdonarse.

Subrayemos los siguientes hechos:

1.º El poderoso es presentado en este drama mediante una acusación de rasgos sistemáticamente negativos. La base de su personalidad, como es puesto ya de relieve en la primera escena, apenas habla el comendador, es la soberbia de la vida. Vemos con claridad, desde el principio, la contradicción entre el cargo y la virtud, entre el nombre y la conducta personal, es decir, entre poder y conciencia.

2.º También desde el principio (Escena III) sorprendemos dos actitudes en el pueblo, representadas por Laurencia y Pascuala, respectivamente. Laurencia se sitúa resueltamente frente al comendador. Pascuala considera imposible resistirle al poder del comendador. Estas dos actitudes tienen un sentido exacto: el poder del poderoso pesa como un destino sobre el pueblo. ¿Podrá éste rebelarse contra él o sucumbirá fatalmente? A partir de esta escena ya está planteado el conflicto. Estas dos actitudes perdurarán casi hasta el final, en que prevalecerá la primera.

3.º La venganza del pueblo como héroe colectivo no estrña en el principio de la libertad, sino en el principio de la justicia. El motín popular, la rebelión del pueblo está fundada en la necesidad de la justicia. Por eso el pueblo apela a Dios y al rey, a la justicia divina y a la justicia real, que representa a la primera en la tierra. La libertad es consecuencia de la justicia, y no al revés. Es la justicia quien funda la libertad. La misión del poder es administrar la

justicia. Cuando no lo hace así, el pueblo tiene el derecho —y es lo que Lope dramatiza— de administrarla por sí mismo. A lo largo del drama el pueblo acusa al comendador de injusto. Cuando Esteban, convertido en simple brazo de la justicia popular, le mata, dice:

¡Muere, traidor Comendador!

Traidor, ¿por qué? Porque ha traicionado, en efecto, la esencia del poder que le ha sido dado: la justicia. El pueblo, una vez satisfecho su deseo de justicia, está dispuesto a someterse al castigo del rey e, incluso, a morir si es necesario. Para el rey el pueblo ha cometido un delito, delito que no puede quedar sin castigo. Las palabras con que el rey cierra el drama son significativas por sí mismas:

Pues no puede averiguarse
el suceso por escrito,
aunque fue grave el delito,
por fuerza ha de perdonarse.

4.º En la escena del tormento Lope ha elegido para representar al pueblo a un viejo, un niño, una mujer y a Mengo, hombre gordo y cobardón, es decir, a los más débiles. Esa selección potencia al máximo el heroísmo del pueblo. Ese heroísmo es el que, en definitiva, le salva. Uno de los mejores aciertos de construcción del drama es, justamente, el haber puesto una a continuación de otra la escena de la venganza y la escena del tormento. El pueblo que ha sabido unirse para la realización de la venganza, cobra conciencia de esa unidad en la escena del tormento. Ésta, y no la venganza, marca el punto máximo de su heroísmo. La venganza —ya lo hemos visto— constituye un delito para el rey; el heroísmo le redime del castigo. Lope, hombre de su tiempo hasta la médula del alma, no podía escribir, sin más, el drama de la libertad del pueblo, pero sí el drama del heroísmo del pueblo.

El mejor alcalde, el rey

Comienza la obra con la presentación, llena de limpio y luminoso lirismo, de los amores de Sancho y Elvira, dos jóvenes y honrados aldeanos que se aman con amor puro y cuyo idilio transcurre sobre un fondo de paisaje gallego. Reina una intensa armonía entre los corazones de los enamorados y la naturaleza que los sustenta. Niño, el padre de Elvira, grave y digno campesino, autoriza las bodas y aconseja a Sancho que dé parte de su intención a su señor natural, don Tello, para que éste le honre y le dé alguna dote. Don Tello, poderoso infanzón que, retirado en sus tierras, vive entregado al

ejercicio de la caza, como propio de su condición y ánimo esforzado, dota generosamente a Sancho y decide honrar con su presencia las bodas. Pero en cuanto ve a Elvira brota en él súbita la pasión y el deseo de poseerla. Hasta aquí la situación dramática es casi idéntica a la de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Pero a partir de este momento, los personajes van a actuar de modo distinto. Don Tello, más primitivo que el comendador de Ocaña, hará raptar a Elvira y la llevará a su casa. Sancho, acompañado de Nuño, pide a don Tello que le haga justicia, no atreviéndose a acusarlo del rapto. Y don Tello le miente. Descubierta su mentira, monta en cólera y manda matar a palos a los villanos. Sancho marcha a León, donde se encuentra el rey, para pedir justicia. Peribáñez y el pueblo de Fuenteovejuna se atrevieron a más que Sancho. Sancho sabe que, quedándose en la aldea, nada conseguirá. El poder de don Tello pesa más que el de los dos comendadores. Lope establece aquí la relación pueblo-nobleza según el esquema pobre-poderoso. El pobre nada puede por sí mismo contra el poderoso. Su dependencia y su impotencia son absolutas. Sólo le cabe una salida: apelar ante la justicia del rey. La exaltación del rey es en este drama superlativa, en relación con los dos anteriores. El rey, en efecto, atiende al villano que, como Peribáñez, no es cualquier villano. Sancho se presenta ante el monarca diciendo:

Señor, yo soy hidalgo,
aunque pobre.

Don Tello participa, a la vez, de la naturaleza del comendador de Ocaña y del comendador de Fuenteovejuna. Las palabras de Sancho al rey no pueden ser más claras:

Pido justicia de quien
en su poder confiado
a mi mujer me ha quitado,
y me quitara también
la vida si no me huyera.

dice, y añade:

El pone y él quita leyes;
que éstas son las condiciones
de soberbios infanzones
que están lejos de las leyes.

El rey le entrega una carta para don Tello, pero éste se niega a obedecer las órdenes reales. La acción cobra, a partir de este mo-

mento, un sentido ausente en los otros dos dramas. Don Tello ya no es culpable solamente de usar injustamente el poder, sino que se hace culpable de desobediencia al rey. Esta desobediencia, y no solamente el uso injusto del poder, es la que mueve al monarca a hacer justicia por sí mismo. Y su justicia será terrible. Elvira, entre tanto, ha sido brutalmente forzada por don Tello. El rey, después de desposar al noble con la ultrajada aldeana, obligándole a dotarla con la mitad de su hacienda, le hará decapitar. Y Elvira, noble y rica, podrá casar con Sancho.

B) La exaltación de la monarquía idealizada y la sublimación de la autoridad real parecen haber sido vividos como un dogma por los súbditos de la monarquía absoluta, donde el rey, encarnación individual del Estado, depositario del poder supremo, estaba situado más allá del bien y del mal. Lope, creador de un teatro nacional, uno de cuyos principios es la fidelidad al rey por encima de toda norma ética y aun en contra de la conciencia individual, sería en esto hombre radicalmente de su tiempo. Como dramaturgo no se permitiría la más mínima actitud de protesta, antes bien escribiría sus dramas desde una postura rígidamente conservadora. El teatro español clásico, ante el tema del rey, procedería siempre de acuerdo con un sistema ideológico inmutable, sin permitirle contradicción ni reserva alguna. En la dramaturgia de Lope aparece una serie extensa de monarcas cuya tipología responde a la idea del príncipe perfecto: son justos, buenos, protectores y honrradores de sus vasallos, preocupados de la felicidad de sus súbditos, imagen de Dios en la tierra, llenos de piedad para con los inocentes, imisericordes con los soberbios, autodomnadores de sus pasiones..., etc. ¿Ocurre alguna vez en este teatro que el rey no responda a la imagen ideal del rey, que el rey no represente a la perfección su papel de rey ideal? Desde luego. Otra serie de dramas, mucho más reducida, hace subir a escena al rey que no se comporta como rey, al rey que usa injustamente de su poder, porque en él puede más su individualidad de hombre que su función de rey. En estos casos, la conducta del rey causa la tragedia del vasallo e incluso su muerte. Y, sin embargo, nadie acusa al rey, ni siquiera sus víctimas. Todos callan y aceptan, todos callan y se resignan. O, más exactamente, la aceptación y la resignación va acompañada de la pública declaración del derecho del rey a *hacer su* gusto, su voluntad, aunque ésta sea contra la ley de Dios y del hombre.

Que no hay más honra, vida ni más leyes
que el gusto y la obediencia de los reyes.

Sin embargo, realmente preocupados por esta absoluta inhibición de la conciencia individual ante el poder político, no podemos menos de preguntarnos: ¿es posible tan absoluta sumisión de la conciencia del dramaturgo? ¿No habrá en estos dramas del poder injusto, cuando es el rey quien lo encarna, algo distinto? ¿La palabra de los personajes será la palabra del dramaturgo? Y si es así, ¿por qué y para qué ha escrito estos dramas donde la figura del rey no aparece a la luz más favorable? Vossler, en su libro *Lope de Vega y su tiempo*, escribía: «Lo ciego del horror ante el rey es exaltado como una fuerza de la Naturaleza»¹⁸.

Veamos qué es lo que ocurre en la tragedia, no valorada hasta ahora como se merece, *El Duque de Visco* (1608-1609)¹⁹.

He aquí el esquema de la acción: El rey don Juan II de Portugal, preocupado por la seguridad del trono, inducido a sospecha por su valido y confidente, manda matar, sin prueba alguna objetiva de culpabilidad, al duque de Guimarán y asesina por su propia mano al también inocente duque de Visco, hermano de la reina y hombre muy amado por el pueblo. Las propias víctimas, que se saben inocentes, si alguna vez incurren en tentación de murmurar de la áspera condición del rey, cortan inmediatamente con sólo decir:

El Rey quiere, el Rey lo manda:
al Rey obediencia.

Cuando son asesinados ni una sola voz se levanta acusadora. En esta tragedia el rey no mata a causa de una pasión, sino por miedo a perder el poder—poder que nadie amenaza— y por simple necesidad de seguridad.

Lope se inspiró, como ha demostrado Menéndez Pelayo, en la *Crónica del rey Don Juan*, escrita en portugués, por el cronista mayor de Portugal Ruy de Pina. La *Crónica*, favorable al rey, muestra que el duque de Guimarán (en la Historia duque de Braganza) y el duque de Visco eran culpables de haber conjurado contra el rey. Por tanto, históricamente, el rey tuvo razones políticas para matar. En la poesía popular las víctimas aparecen como inocentes. Lope, al construir su drama, adopta la misma postura. Y, así, en lugar de escribir un drama en el que el rey asesina a dos hombres por crímenes políticos reales, escribe un drama en el que el rey asesina a dos hombres inocentes. Es decir, que el dramaturgo, durante el proceso creador, cuando estructura la acción y elige que las víctimas sean inocentes y no culpables, cuando hubiera podido hacer justamente lo contrario, nos está significando ya cuál es su postura.

En esa postura inicial y fundamental que origina el drama, y en la acción representada, y no sólo en las palabras de los personajes, está la voz más honda de la conciencia del dramaturgo Lope de Vega. Ningún personaje acusa al rey. Pero es, precisamente, ese silencio universal de los personajes quien acusa, pues no hay que olvidar que el juicio final y definitivo sobre la acción vivida en la escena no corresponde a los personajes, sino al espectador, que sabe que las víctimas son inocentes.

Es demasiado ingenuo identificar la palabra de los personajes con la palabra del dramaturgo, olvidando que éste no sólo crea la palabra del personaje, sino la acción, y que ambas sustentan el universo dramático de cada pieza. Y que es ese universo—construcción total— y no sólo la palabra o la acción quien se impone al espectador. Tener esto en cuenta nos evitaría muchos errores críticos en la interpretación de nuestro teatro clásico. Y muchas acusaciones de conformismo al dramaturgo.

El mismo contraste o desnivel entre acción injusta y palabra sumisa y aceptante de quien padece la injusticia se encuentran también en *La Estrella de Sevilla*. Atribuida a Lope hasta el siglo pasado, varios críticos han negado que sea de Lope. Si el texto que hoy poseemos no es de Lope, parece más que probable que se base en otro perdido de él. Por otra parte, Eduardo Juliá Martínez, con argumentos que nos parecen de peso, resituye a Lope la paternidad de la obra²⁰. Por no parecernos zanjado definitivamente el problema, nos permitimos estudiarla aquí entre los dramas del poder injusto. He aquí el esquema de la acción:

El rey Sancho el Bravo, recibido triunfalmente en Sevilla, ha visto a una dama de extraordinaria belleza. La pasión brota sùbita. La dama, llamada la Estrella de Sevilla, es hermana de Bustos Taverna, y está prometida a Sancho Ortiz de las Roelas, a quien ama y de quien es amada. Bustos y Sancho son amigos. El rey, aconsejado por su confidente, Arias, que ha sobornado a una esclava, criada de Estrella, penetra, de noche, en la casa de Bustos Taverna, creyendo que éste no regresará hasta el alba. Pero Bustos llega en ese momento e impide al rey llegar hasta Estrella. Bustos, que ha reconocido al rey, finge no conocerlo. Discuten, y el rey, temeroso de ser descubierta por los criados que acuden a las voces, huye. Está atrevido porque sabe que Bustos le ha reconocido y, a pesar de ello, le ha hecho frente. Decide vengarse del vasallo, pero en secreto, ya que no hay razón para el castigo público. Encarga esta misión a Sancho Ortiz de las Roelas, ignorando que es el prometido de Estrella y amigo de Bustos. Le ordena matar a un hombre culpable del crimen

¹⁸ *Op. cit.*, pág. 262.
¹⁹ Véase mi edición. Madrid, Alianza Editorial, 1966.

²⁰ Ver su edición de *Obras escogidas dramáticas*, de Lope, en 6 vols., Madrid, 1934-1936, vol. IV, págs. V-XXI.

de lesa majestad. Sancho da palabra al rey de cumplir su mandato sin saber quién es el acusado. Cuando, dada ya su palabra, se entera, se enfrenta con el trágico dilema: obedecer al rey o salvar al amigo, cumplir con lo que considera su deber o con lo que es su gusto. Su concepto del honor y de la obediencia le deciden a matar a Bustos. Los jueces de la ciudad lo condenan a muerte contra el deseo del rey. El rey, que ha silenciado ser el responsable del asesinato de Bustos, confiesa al final haber dado él la orden. Estrella y Sancho, que siguen amándose, renuncian a unirse en matrimonio.

Ni un solo personaje del drama acusa al rey, ni uno solo le culpa, en ninguno de ellos hay asomo alguno de protesta o de crítica. Cuando el rey confiesa ser la causa de esa muerte, el único comentario es éste:

Así

Sevilla se desagravia;
que, pues mandasteis matalle,
sin duda os daría causa.

Ni siguiera Estrella, hermana del asesinado por orden del rey, pronuncia queja alguna. Y Sancho y Estrella se separan, renunciando al amor y a la felicidad, sin resentimiento alguno contra el rey. El único que se atrevió a enfrentarse al rey fue, precisamente, el muerto. Pero fingiendo que no sabía que era el rey. En sus palabras hay, indudablemente, una ironía trágica, envuelta en una lección de qué es ser rey:

Es el rey el que da honor,
tú buscas mi deshonor...
.....
que no es rey quien atropella
los fueros de la opinión....

Los personajes, pues, incluidas las víctimas, cuya vida ha destruido el rey, no protestan. ¿Y el dramaturgo? Al parecer, tampoco. Sin embargo, una cosa es patente: las acciones del rey son injustas. ¿Qué es lo decisivo en la conciencia del dramaturgo: la acción injusta que él ha convertido en drama, en pieza teatral, o la palabra de los personajes? Justamente lo puesto de relieve en el drama ¿no es, acaso, el contraste entre la acción en sí misma y la palabra de los personajes? Porque hay un hecho que no puede pasarlos desapercibido: las palabras antes citadas:

que, pues mandasteis matalle,
sin duda os daría causa.

Esas palabras las dice un personaje del drama, pero las escuchan no sólo los otros personajes, sino el público, que *si sabe*, porque ha asistido al desarrollo de la acción, que *Bustos Taverna no dio causa*. Naturalmente, es aventurado afirmar con absoluta certeza cuáles serían los sentimientos del público, pero sí es lícito presumir que al espectador no le escapaba, sentimentalmente, el contraste entre la acción y la palabra. ¿Podemos asegurar que al dramaturgo sí le escapaba? Yo no lo creo.

Mirada así, esta tragedia tiene en nuestro tiempo —hoy mismo— una gran actualidad, con sólo vestir personajes y conflicto con nuestra ropa. ¿Quién no reconocería en ella la tragedia del poder injusto, y en la palabra de los personajes la palabra del hombre que todo lo acepta y todo lo justifica? ¿Cuál sería la reacción del espectador? Que cada lector responda.

Un drama de honor

En los dramas anteriores hemos podido ver el honor, en su aspecto más universal, funcionando vitalmente en unos personajes individualizados e integrados en situaciones de la vida concreta o en un personaje colectivo. El honor-virtud, consecuencia del valor infinto de la persona, «patrimonio del alma», identificado en su raíz ontológica con la dignidad personal, mueve a unos hombres del pueblo o al pueblo como colectividad, a la realización de acciones que los alzan, dramáticamente, al plano del heroísmo. Estructurado en su conciencia honrosa el villano se convierte, por primera vez en la historia del teatro europeo, en héroe, con igual categoría dramática que el personaje de noble sangre e ilustre nacimiento, único héroe hasta entonces admitido en el teatro. A través de este sentimiento de la honra, adscrito al núcleo más íntimo de la persona, Lope de Vega no sólo nos da una imagen noble del hombre, espiritualmente valiosa, más allá de toda condición social, sino una nueva imagen *teatral* del hombre. Esta dramatización de los «casos de la honra» significa, pues, una exaltación del hombre común como persona y como personaje. Que la personalidad humana, que el sentimiento personal de sí mismo, adquiriera máxima intensidad en su formulación, es fruto natural del Renacimiento. Lope de Vega está a la altura de su tiempo. Su imagen del hombre es la imagen vigente del hombre. Lo que, en cambio, no estaba vigente, lo radicalmente original e inédito es —repito— la imagen teatral del hombre del pueblo en Lope. En este sentido, Lope, como dramaturgo, es mucho más revolucionario e innovador que Shakespeare o Corneille. Peri-

báñez y el pueblo de Fuenteovejuna son los verdaderos *nuevos* héroes del teatro renacentista.

Pero al lado de este aspecto del honor, que mira a lo más íntimo del alma, existe otro aspecto, el social, que lo hace depender de la opinión. Esta segunda dimensión del honor, «orientado hacia la transcendencia social de la opinión» (Américo Castro) está sustentada por el hombre de Corte, por el caballero cortesano. Una espesa red de normas condicionan y rigen su vida en sociedad. Estos dramas son, justamente, los más difíciles de entender para nosotros, dada la falta de vigencia del sistema ideológico y de la sensibilidad para lo social que sustentan tales dramas. Los «casos de honra» en ellos dramatizados que, según Lope, movían con fuerza a toda gente, hoy no mueven a nadie o mueven de diferente manera. Para apreciar en toda su grandeza la fuerza o intensidad dramática de estas obras hay que aceptar, según escribía Menéndez Pidal «las premisas que el honor supone», premisas ya tratadas en la primera parte de este capítulo.

Lope, en este tipo de dramas en que la acción humana no brota espontáneamente de la persona, por necesidad de su íntima naturaleza, sino de unas leyes impuestas desde fuera, aunque aceptadas, por así decirlo, como segunda naturaleza, se mueve con menos soltura o, al menos, con menos capacidad para hacer verdad dramática con-flicto y personajes. Mientras la acción transcurre en el ámbito de la vida concreta y los personajes se mueven en la esfera de los sentimientos naturales, mientras los personajes, unos frente a otros o unos junto a otros, hacen y deshacen sus vidas sustentados en lo que son, irreducibles y desnudos en su pura individualidad, el conflicto dramático se nos impone con la fuerza de la verdad, pero cuando acción, pasiones y personajes son puestas en lo que yo llamaría la órbita del vivir convencional, el conflicto se mecaniza. Esta mecanización del conflicto convierte *ipso facto*, al personaje de persona dramática en figura teatral. En lugar de representarse a sí mismo, representa su papel. Ese papel es, justamente, el que le impone el código del honor. Tiene que comportarse como los demás esperan que se comporte. Puede producirse entonces una situación dramáticamente interesante: el combate, en el interior del personaje, entre su ser individual y su ser social, entre lo que es como persona y lo que debe ser como figura. Vida íntima, con toda su constelación de sentimientos, y teatro social, con toda su constelación de ideas, se enfrentan conflictivamente. Siempre la figura que debe representar su papel en el teatro de la sociedad vence a la persona. El sentimiento debe retroceder ante la idea. Estas situaciones adquieren su mejor formulación dramática en Calderón, aunque ya estén en Lope. En los dramas del honor conyugal mancillado, de Lope, la venganza del marido está motivada por una situación real de adulterio consumado;

en los dramas de Calderón no es necesario el adulterio, basta con la simple sospecha. La esposa en Lope es, excepto en *La bella Estefanía*, culpable; en Calderón puede ser inocente, ya veremos por qué.

Entre los dramas del honor conyugal de Lope hemos elegido una de sus obras maestras, que es, además, una de las grandes creaciones del teatro español: *El castigo sin venganza*. Lope la escribió en 1631, a los sesenta y nueve años de edad. Pocas obras suyas están tan cuidadosamente escritas, tan bien estructuradas como esta espléndida tragedia.

El duque de Ferrara, hombre que ha vivido como un libertino, ha decidido, para contentar a sus vasallos, casarse. La mujer elegida es Casandra, hija del duque de Mantua. Envía a buscarla al conde Federico, hijo suyo natural, que, defraudado en su esperanza de heredar al duque, no siente simpatía alguna por su futura madrastra. Antes de llegar a Mantua, junto a un río, salva a una dama. La dama resulta ser Casandra. Entre los dos, jóvenes y hermosos, se establece una corriente de simpatía. Celebradas las bodas, el duque, abandonando a su esposa, se entrega a sus acostumbrados placeres. Casandra se siente ofendida de la conducta de su marido. La inicial simpatía entre Federico y Casandra va convirtiéndose en pasión amorosa. Cuando ambos toman conciencia de ese amor que ha ido apoderándose de ellos, deciden huir uno del otro. El duque parte a Roma para servir al Papa en la guerra. Durante esa ausencia de cuatro meses Casandra y Federico, que no han podido resistir a su pasión, viven como amantes. Vuelve el duque, moralmente cambiado, arrepentido de su vida libertina y dispuesto a entregarse entero a Casandra. Un anónimo le denuncia los amores de su esposa y de su hijo. El adulterio es juzgado por el duque como un castigo del cielo por sus muchos pecados. El honor le exige matar a los adúlteros, sin hacer pública la afrenta. No matará para vengarse como marido, sino para castigar como padre. Las leyes del honor quedarán satisfechas porque la sangre de los culpables será derramada, aunque no por la mano del duque.

..... Cielos,
hoy se ha de ver en mi casa
no más que vuestro castigo;
alzad la divina vara.
No es venganza de mí agravio;
que yo no quiero tomarla
en vuestra ofensa, y de un hijo
ya fuera bárbara hazaña.
Este ha de ser un castigo
vuestro no más, porque valga
para que perdone el Cielo

el rigor por la templanza.
Seré padre y no marido,
dando la justicia santa
a un pecado sin vergüenza.
Esto disponen las leyes
del honor, y que no haya
publicidad en mi afrenta
con que se doble mi infamia.

Inmediatamente después de estas palabras, el duque cuenta cómo Casandra, al saber por su propio marido que el adulterio ha sido descubierto, se ha desmayado, y está, en la habitación inmediata, atada de pies y manos, cubierta con un tafetán y amordazada. A su hijo Federico le dice que aquel bulo es el de un traidor de Ferrara conjurado para quitarle la vida, y le manda que le mate sin descubrirle la cara. Federico obedece y cuando sale, tinta la espada en la sangre de Casandra, cuya identidad ha descubierto después de haberla matado, el duque, que ante su guardia y sus vasallos lo ha acusado de haber asesinado a su madrastra:

no mas
de que porque fue su madrastra,
y le dijo que tenía
mejor hijo en sus entrañas
para heredarme.

manda matarle.

El «caso de honra» que Lope presenta en esta tragedia española no es, precisamente, el más frecuente en este tipo de dramas. El adulterio cometido por la madrastra y su ahnado es bastante excepcional. El tema del amor incestuoso de la madrastra por su ente-nado había sido tratado por Eurípides y Séneca en la antigüedad, pero en ellos sólo la madrastra, Fedra, es culpable. También la literatura antigua había presentado el tema del hijastro enamorado de su madrastra en la historia de Antíoco, que Lope utiliza en una escena de su drama. La fuente de Lope es una novela de Bandello²¹. Lo peculiar de Lope es hacer compartir el amor incestuoso a la madrastra y al hijastro. Hay un exquisito cuidado en motivar el nacimiento, crecimiento y triunfo de la pasión. El contenido de los dos primeros actos y de casi todo el tercero lo constituye la pasión de Casandra y de Federico. Paso a paso conduce a los amantes al adulterio, sin que falte o sobre ninguna escena, sin que la acción corra precipitada.

²¹ Ver Menéndez Pidal, «El castigo sin venganza. Un oscuro problema del honor», en *E. P. Las Casas y Vitoria con otros temas de los siglos XVI y XVIII*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1958, págs. 123-152.

Lope, esta vez, se ha demorado en presentarnos el proceso de una pasión amorosa. Nos importa analizar aquí la solución del conflicto y centrar nuestra atención en el tercer personaje: el marido ofendido. La ley del honor le exige matar a los culpables, dando secreta venganza a secreto agravio. Vengarse en el hijo le parece «bárbara hazaña». Por otra parte, no sólo él, padre y marido, ha sido ofendido, sino el cielo. ¿Cómo vengar el honor agraviado sin vengarse del hijo y sin ofender al cielo? Notemos que lo que le angustia no es matar a la esposa, sino matar al hijo. Es entonces cuando pronuncia las palabras arriba transcritas.

Menéndez Pidal, en el estudio citado, después de criticar las interpretaciones que Vossler y Meier dan al desenlace, acepta, en parte, la de Consiglio y la completa, escribiendo: «El duque, después de su victoria, renovado en su ética, vuelto un hombre virtuoso, quiere castigar como juez y no como parte interesada: así Casandra muere a manos de su propio amante y no por la culpa verdadera, que permanecerá oculta (...). El duque castiga en nombre del estado de que es señor. El castigo, al suplantarse a la venganza, acepta de ésta su más esencial modalidad, la de dejar en secreto el agravio, publicando una falsa culpa, merecedora del público castigo; pero la venganza no existe, pues no es tomada por propia mano.» Para Menéndez Pidal es necesario no perder de vista que «Lope estructura el desenlace de su tragedia teniendo en cuenta el formalismo que regía la venganza medieval»²².

Ahora bien, si al historiador y al crítico le importa la interpretación histórica del desenlace, al espectador de la tragedia le importa mucho menos esa interpretación que el desenlace en sí y su intensidad trágica. El duque, encerrado en la soledad de su conciencia, se debate intentando conciliar la ley del honor, la ley natural y la ley divina, presa su alma de contrarias exigencias. Excitado hasta el paroxismo por la ofensa recibida, conteniendo en él el deseo de venganza, el amor al hijo, el miedo a hacer pública su deshonra, la voluntad de castigar, queriendo, todo a un tiempo y de una vez, actuar como juez, como padre y como marido. Llegará, justamente, a la más trágica de las soluciones: que Federico mate a Casandra, que sea el asesino de la mujer que ama y que muera por tal asesinato. ¿Castigo sin venganza? Sí, pero para el mundo, es decir, para los demás personajes, los que hablan y los que permanecen invisibles, y para el duque. Pero de ninguna manera para el espectador. Castigo sin venganza para los testigos que actúan dentro del mundo del drama, pero no para el espectador de ese mundo. No para el espectador que asiste al cumplimiento de los asesinatos, que ve pe-

recer a los culpables y que sabe que sólo el duque es responsable de esas muertes. La muerte de Federico y Casandra, castigo sin venganza para el duque y su mundo, es para el espectador la más terrible de las venganzas.

El juego del amor y de la muerte

Entre 1620 y 1625 debió de escribir Lope *El Caballero de Olmedo*. Como en *Peribáñez*, la fuente generadora del drama es un breve cantarillo:

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

Bastan esos cuatro versos para que la imaginación creadora del dramaturgo se dispare. Su libertad para inventar la acción es máxima. Esos versos sólo condicionan el fin del caballero. De antemano, antes de que exista como personaje dramático, su fin está determinado. El caballero de Olmedo nace para morir. Esa presencia anticipada de la muerte rige inexorablemente el destino del caballero. La muerte le espera y nada podrá impedir la cita. En la génesis y elaboración artística de este drama del amor truncado, la noticia de la muerte del héroe presidirá la estructura de la pieza teatral. Los dos primeros actos son un canto al amor, pero un amor en cuyo interior, como secreta almendra, residirá la muerte. Alonso Manrique, el caballero de Olmedo, llevará en el alma, como un presentimiento, que tinte de honda melancolía sus palabras de amor, la escondida muerte. Cuando hable a Inés, o cuando consigo mismo monólogo, aun siendo la certidumbre del amor correspondido la fuente de su palabra, siempre en ella vida y muerte aparecerán unidas. En medio de la alegría y del gozo del amor triunfante será la tristeza el tono fundamental del alma del caballero. Tristeza que no nace de celos, porque el caballero está seguro del amor de Inés. Las imágenes que le atormentan son «sólo un ejercicio triste del alma». A medida que el amor de Alonso e Inés se hace más firme, el alma del caballero desfla mayor tristeza. La obra comienza con un «allegro». Ninguna queja puede tener Alonso Manrique; pues apenas nace en él el amor nace también en Inés. Las etapas del galanteo y de la conquista son brevísimas. Del ver se pasa al amar, como si el tiempo apremiase a los amantes. Fabia, la alcahueta, imagen de Celestina, voluntariamente querida por Lope, no necesita desplegar su arte ni arriesgar en nada su persona, para concertar la primera cita

de los amantes. Diríase que todo está ya a punto y que no es necesario el arte de seducción de Fabia, cuya filosofía del placer es una réplica, en miniatura, o, mejor, estilizada de la de Celestina. ¿Qué obstáculo se opone, pues, a la unión plena de los amantes? En realidad, ninguno; porque don Rodrigo, enamorado desdeñado por Inés, aun antes de que aparezca el caballero de Olmedo, no tiene posibilidad alguna de triunfar. Cuando se compara a sí mismo con don Alonso reconoce su propia inferioridad. Imposible igualar su fama. Lope prestigia al máximo la figura del héroe mediante la alabanza de su fama²³ hecha por boca del rival que, pese a su resentimiento y a su envidia, no puede menos de publicar la verdad. Verdad que llega a su punto cumbre en la escena de las fiestas de mayo, en Medina, presididas por el rey. Es en ellas donde don Alonso alcanza el cenit de su fama y la aclamación pública de su valor, corroborada por el rey. En esa fiesta el caballero de Olmedo salva de la muerte a su rival, a punto de perecer entre las astas de un toro. Ese momento de máxima gloria humana es el que Lope elige como último en la vida del caballero. A la escena de la exaltación del héroe seguirán, en rápida sucesión, las que le conducirán a la muerte. Don Alonso se despide de Inés para volver a Olmedo, donde sus padres le esperan. Sus palabras de despedida tienen ya el acento de un adiós definitivo, que Lope acentúa con la glosa de aquella copla que Cervantes utilizara en su dedicatoria del *Pérsiles* para despedirse de la vida. En ellas el amor y la muerte parecen laborar juntos en un juego alternado de sentidos. Es el amor quien las hace brotar de la boca del caballero y es la muerte quien las hace sonar misteriosamente. En la cima de su gloria don Alonso ha descendido, alma valenturo, a la sima de su tristeza. En este juego del amor y la muerte va tomando forma corpórea el misterio. Apenas don Alonso parte de la reja de Inés una sombra se le pone delante. Es la primera señal, la primera advertencia para desviar el destino del héroe. Con ella comienza la presencia del misterio que, hasta el fin, crecientemente en intensidad dramática y en fuerza poética, cercará la persona del caballero. La intervención de lo sobrenatural y ultraterreno, que Lope había utilizado en muchas de sus piezas teatrales, no siempre honra el mismo acierto, alcanza aquí como también en *El duque de Miro* o en *El Rey Don Pedro en Madrid*, una intensidad y eficacia dramática insuperables. En medio del campo, en el camino entre Medina y Olmedo, que tantas veces había recorrido don Alonso empujado por el amor y que recorre ahora empujado por la muerte, el misterio vuelve a corporeizarse, no ya en una sombra, sino en un labrador, que es primero una voz en la noche. Voz que canta la

²³ Ver Alfredo Lafevvre, *La fama en el teatro de Lope de Vega*, Madrid, 1962.

copla que dio nacimiento al drama, y que advierte nuevamente al caballero:

la gala de Medina,
la flor de Olmedo.
Sombras le avisaron
que no saliese,
y le aconsejaron
que no se fuese
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

Desaparecido el misterioso labrador queda solo don Alonso. Ese instante de soledad en que el caballero, rodeado de noche, medita en el sentido de la canción, y duda si seguir o volver, es el instante decisivo. Está a mitad de camino entre Medina y Olmedo, a mitad de camino entre el amor y la muerte. Hasta el último momento Lope mantiene en suspenso el cumplimiento del destino del héroe, como si quisiera conceder a éste un último segundo de libertad ante la muerte. ¿Qué le decide a seguir? Esto:

¿qué han de decir si me vuelvo?

Y avanza hacia su muerte. La escena del crimen es rápida. Los asesinos hacía rato que le estaban esperando. Tello, citado y confidente del caballero, llega a tiempo de velos huir. Lope cierra su tragedia con una escena de contrapunto, de gran fuerza dramática. Inés, ignorante de la muerte del caballero, se siente llena de felicidad porque ha obtenido de su padre el beneplácito para que se una en matrimonio a don Alonso. La dicha, pues, la realización plena del amor es posible, está al alcance de la mano. En el ánimo del espectador, en cambio, donde se funden la imagen de la felicidad vivida por Inés y la imagen del trágico fin del caballero, brota una honda melancolía. La conciencia de la imposibilidad real de una felicidad tan posible intensifica hasta el fin el trágico destino del héroe. Y como en todas las grandes creaciones de Lope la justicia se cumple antes de que el telón caiga definitivamente. Los asesinos pagarán por su crimen.

vida del amor

grupo muy abundante de comedias de Lope, al que se ha ido con los nombres de comedia de costumbres, de capa y espada, de enredo, nacen con el solo designio de poner en escena, en espejo, la vida superficial de la villa y corte. Lope, hombre de lírica nostálgica de campo y aldea, se propone divertir a la gente de la ciudad con el espectáculo de lo que pasa en las plazas, paseos, casas de Madrid. Precisamente de lo que pasa en la vida como pura fluencia, afirmándose a sí misma en el teatro. El motor dramático de todas estas piezas es el amor. El amor ha señalado los mil y un aspectos del amor en el teatro de Lope. poniendo de relieve la riqueza del *ars amandi* lopesco. Denis Gougeon, que ha escrito un sabroso libro sobre *El amor y el arte de amar*, hubiera encontrado en Lope un testigo de excepción para la vida del amor en la España del siglo XVII. Toda la mitología del amor y convertida en drama en el inmenso repertorio teatral del Lope español. Desde el amor como divinidad eternamente venerada, cuyo culto nadie se sustrae, hasta el amor como realidad humana, pasando por el amor como maestro de engaños y el amor como fuente de gozo y transfiguración o fuente de tortura y de locura, la teoría neoplatónica del amor a la teoría más radicalmente humana del amor, toda la compleja y contradictoria realidad del amor está presente —con presencia vital— en la dramaturgia de Lope. Muchas piezas, que forman un cosmos completo, suministran al sociólogo, al psicólogo, al historiador, al crítico literario, y al filósofo, la obra de un solo hombre, parece la obra de toda una cultura.

El amor, sus principios y su dialéctica en el teatro de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, XVI, 1944, págs. 9-40.

gonista de todas estas piezas no es ni la mujer ni el hombre, sino la pareja. La pareja humana que vive todas las aventuras posibles en un mundo rico de fiestas, canciones, modas, costumbres, paisajes, devociones, ensueños, juramentos, astucias, creencias, supersticiones, duelos, burlas... Un mundo donde todo acaba bien, porque tal es la voluntad de su creador. Voluntad puesta al servicio de la Ilustración, que, sin evadirse de la esencia problemática del vivir del hombre, captado en su inmediatez, mediante el reflejo estético de la realidad cotidiana, descubre todas las salidas que el ser humano, apresado en su tiempo, tiene hacia el reino de la felicidad. En cada comedia Lope, insaciablemente, nos hace ver lo que de radical encrucijada tiene todo destino humano. Karl Vossler, en su ya citado libro sobre Lope, escribía en la última página:

Sólo es comedia todo, ciertamente, y luego poético, mas cuando el juego se convierte en auténtica poesía, adquiere su grave, su honda y eterna significación (...). Si todo este arte escénico produce el efecto de un sueño febril, si transmite un pulsar prepotente y tumultuoso —recio gozar del mundo, impulso de vigencia y agudizado deleite de los sentidos— va todo ello, sin embargo, acompañado de un vigilante y ténico sentido de tránsito y de fin. Dejamos la comedia con un cierto aturdimiento y a la vez con la firme decisión del viajero que, después de un trago de buen vino, salta forralceado sobre el corcel y cabalga rostro a la aventura de la vida ignota. Lope no educa: da alas.

Puestas sus criaturas en la encrucijada, Lope les hace dar la espaldada al camino oscuro, a todos los caminos oscuros que conducen hacia el dolor y la muerte, y los lanza a galope tendido hacia el fantástico reino de la eterna primavera. ¿Evasión? ¿Mentira? Alguien más radical: mito. La comedia del amor de Lope es la más prodigiosa recreación del mito del paraíso perdido, que no está más acá ni más allá del hombre, sino justo donde el amor lo inventa: en el reino de la poesía. En *El laberinto de Creta*, comedia mitológica de Lope, Ariadna, expresándose con palabras del Romancero, canta estos versos:

Soñaba que un pardo azor
una paloma sacaba
del nido en que yo dormía,
y que del mar por las aguas
a la margen de otro puerto
se la llevaba en las alas.

La comedia del amor de Lope de Vega nos lleva siempre, en sus alas, a la margen de ese otro puerto.

CICLO LOPE DE VEGA

Guillén de Castro

Durante los quince últimos años del siglo XVI, Valencia, ciudad rica tradición teatral, contó con un pequeño grupo de dramaturgos que, sin romper del todo con el teatro de sus compatriotas Rey Arrieta y Virués, pero impulsados por una ansia de renovación que los llevaba a desbordar las formas dramáticas típicas del siglo XVI, recorrían, paralelamente a Lope de Vega, las primeras etapas del camino que conducía al drama nacional²⁵. La estancia de Guillén de Castro en Valencia, durante el periodo de su destierro, fue decisiva en la evolución de su propia dramaturgia e importante para los valencianos. Lope debió de sentirse aguijonado por las nuevas formas teatrales y disfrutar, sin duda, del clima de entusiasmo por el teatro que reinaba en Valencia, donde funcionaba la Academia de los Turnos, que reunía en animada tertulia literaria a los mejores autores de la ciudad. En ese grupo se formó, destacando muy por encima de los demás, Guillén de Castro, gran admirador del arte dramático de Lope de Vega, a quien dedicó la *Parte primera de sus comedias* (1618). Lope le correspondió siempre con su estimación, dedicando al valenciano *Las almenas de Toro*, con indudable intención de homenaje al creador de *Las mocedades del Cid*. Castro no es sino un discípulo de Lope, cada cual con su personalidad y su genio específicos, Mira Amescua o Tirso de Molina, por ejemplo. Es, más bien, un discípulo que, con una obra ya iniciada, perfecciona su incipiente arte fecundándolo con el ejemplo del estilo dramático de Lope. Castro, no parte de Lope, como quien parte del punto cero, sino sigue a Lope cuando ya lleva recorrida una etapa del camino. Este parece importante para entender ciertos aspectos de su obra. El primero de ellos, señalado por varios críticos, es el tratamiento de la figura del donaire. En varias piezas teatrales de Castro el donaire no interviene en toda la obra, sino sólo en alguna escena, un momento muy secundario. O, dicho más exactamente, quien interviene es el gracioso, sino un personaje episódico con algo de gracia. Podría suprimirse tal personaje y no se resentiría para nada la estructura de la pieza. Incluso cuando el gracioso aparece como tal,

²⁵ Ver Rinaldo Frolti, *Lope de Vega y la formación de la Comedia*, Salamanca, 1973; John G. Weiger, *The Valencian Dramatist of Spain's Golden Age*, Twayne, 1976. Del mismo autor, *Hacia la comedia: de los valencianos*, Madrid, 1978.