

# LOS GENEROS EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA: EL RUMOR DE LAS DIFERENCIAS.

En I.Arellano, V.García Ruiz y M.Vitse eds. *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*. Kassel. Edition Reichenberger. 1994, 235-250.

Mediados los años 70 se iniciaba en el autosatisfecho proliferar de la Teoría literaria la llamada crisis de la literariedad, que no era sino el nombre elegido para la crisis del paradigma formalista-estructuralista dominante desde los lejanos años de la Vanguardia y el final de la Gran Guerra. Si el paradigma formalista-estructuralista había sido hostil a la historia, la crisis de la literariedad abría nuevas perspectivas y parecía devolver a los historiadores la esperanza de un futuro menos marginal. Buena parte de las nuevas corrientes postestructuralistas se orientaron de nuevo hacia la historia. Pero no lo hicieron ni por los mismos caminos ni, desde luego, con el mismo espíritu de la vieja historia positivista del XIX: en su viaje a través de los cincuenta años largos de predominio formalista, los teóricos de la literatura y del lenguaje descubrieron a un nuevo protagonista, el lector, y a partir de este descubrimiento fueron dejando por el camino la fe que los positivistas tuvieron en la verdad histórica única, objetiva, facticia. Desde la perspectiva de la teoría de la recepción, por citar tan sólo un ejemplo de las nuevas orientaciones, los textos literarios vuelven a reintegrarse en la historia, pero lo hacen impulsados por un lector no menos histórico que el propio texto. Para este punto de vista la época desde la que el historiador juzga pasa a ser un factor decisivo de la interpretación. La nueva historicidad apunta por consiguiente sus proyectiles sobre dos enemigos definidos con igual relieve: el sincronismo ahistórico de los formalistas, por un lado, el diacronismo ingenuo de los positivistas, por el otro. La historia literaria incorpora así la conciencia de su propia provisionalidad, o dicho con palabras de Karl George Faber (1971, 39): cada generación está obligada a reescribir la historia. O si se prefiere: cada generación está obligada a hacer de la historia literaria *su propia* historia literaria.

Y viene esto a cuento porque la historia del teatro español ha permanecido demasiado tiempo inamovible, sustentada sobre creencias que se asientan en el Romanticismo, se ratifican en la Restauración, se aceptan, se desarrollan y se potencian con el regeneracionismo noventayochista-novecentista, y hasta las mismas Vanguardias las respetan.

La imagen del teatro de Lope de Vega que la historia literaria nos ha legado ha adolecido, a mi modo de ver, de un exceso de quietismo, y es ese mismo exceso el que ha engendrado un nuevo exceso, esta vez de unilateralidad. A Lope se le ha interpretado fundamentalmente como el creador del teatro nacional, y por tanto todos aquellos rasgos y obras que no se dejaban encerrar en la imagen que sobre el teatro nacional habían forjado los teóricos alemanes (muy especialmente A.W. y F. Schlegel) y los historiadores románticos españoles que adoptaron sus tesis, han sido sistemáticamente excluidos. Asombra comprobar que en una producción tan vasta como la de Lope, la bibliografía crítica se acumula una y otra vez sobre las mismas obras, y que la selección de esas obras recae en gran medida sobre las doscientas que ya seleccionara Menéndez y Pelayo, y cuyo grupo más coherente y numeroso (el 50%) es el basado en las "Crónicas y Leyendas españolas"<sup>1</sup>. No he realizado un estudio estadístico de citas bibliográficas -y espero no llegar nunca a estar tan aburrido como para hacerlo- pero estoy plenamente convencido de que las obras editadas por Menéndez y Pelayo han gozado de un mucho mayor éxito entre eruditos y directores de teatro que las que se editaron bajo la coordinación de D. Emilio Cotarelo y Mori, de entre las cuales sólo las que editara previamente Hartzenbusch gozaron de una popularidad equiparable. Interpretaciones enteras del universo dramático de Lope de Vega, y alguna de las más relevantes, por cierto, olvidan por sistema las 258 obras, en trece volúmenes, de la llamada Nueva Edición de la Academia. He aquí como, casi sin darnos cuenta, la selección -determinada por las circunstancias- y el pensamiento de D. Marcelino se han transmitido a la crítica del siglo XX. Curiosamente -y no deja de tener su lado cómico- buena parte de la crítica progresista del XX, incluida la de orientación sociologista, reposa la frente sobre los mismos gustos temáticos y sobre el mismo repertorio de obras que la crítica tradicionalista, neocatólica e ideológicamente conservadora del siglo XIX.

Y sin embargo, a medida que uno deja esparcir sus lecturas a lo largo y a lo ancho de la producción dramática del Fénix, a medida que uno abre el abanico -y también la jaula- de las obras más citadas por historiadores y críticos, a medida que uno se interna en los géneros no canónicos, la impresión de polifonía -para decirlo con Bajtín- va socavando esa interpretación totalitaria, unívoca, ideologizada, de un Lope popular y españolísimo, genial creador de un sistema teatral sustentado sobre la propaganda de la monarquía absoluta, de la primogenitura de la gran nobleza, del imperio de la ortodoxia católica, y entregado con ardor militante a adoctrinar a un supuestamente homogéneo e interclasista pueblo español de los corrales con ejemplares casos de honra y leyendas míticas heredadas de la épica y del romancero. Ese Lope, martillo de infieles, rebeldes y heterodoxos, poco tendría que comunicarnos a nosotros, espectadores al filo del segundo milenio. Para el público letrado de finales del siglo XX Lope tenía otras cosas que decir, y a fe que las dijo.

Para escuchar todas estas cosas que el teatro de Lope, y en general el teatro español del siglo XVII, tiene que decirnos a nosotros, basta con dejar aflorar la pluralidad ideológica y artística de ese vasto continente dramático, y comprobar entonces que cada una de las tesis de la interpretación casticista-popularista-nacionalista, transmitida por Menéndez y Pelayo, alimentada en el Centro de Estudios Históricos, y ratificada por la interpretación progresista-sociologista, cada una de estas tesis, digo, puede ser replicada desde el interior mismo de la producción dramática de Lope y de sus compañeros de viaje, y así ha comenzado a suceder en algunas de las propuestas epistemológicamente innovadoras de los últimos treinta años<sup>2</sup>. La única condición necesaria consiste en que quien ejerce la lectura esté dispuesto a acaptar lo que las interpretaciones todavía dominantes en la historiografía teatral española no quisieron captar: el rumor de las diferencias.

A mi modo de ver las cosas tres son los lugares de privilegio desde los cuales puede captarse este rumor. En el primero quien tiene la palabra es la biografía moral

---

1. Excluyo de este cómputo los Autos, Coloquios y Loas de los tres primeros volúmenes. De las 203 piezas restantes, 99 corresponden a "Crónicas y leyendas dramáticas de España".

2. Para una revisión de las aportaciones teóricas a la interpretación de la comedia nueva desde los años 60 vid. M. Vitse, "La poética de la comedia. Estado de la cuestión" y J. Oleza, "El nacimiento de la comedia. Estado de la cuestión", en J. Canavaggio, ed. *La comedia*. Seminario de investigación del curso 1991-1992 en la Casa de Velázquez, Madrid (en prensa).

del propio Lope, o del autor que se trate: no es ni mucho menos lo mismo el joven Lope que el del ciclo de senectud, y entre ambos se extiende un número suficiente de años como para poner bajo sospecha su uniformidad. El segundo lugar de privilegio viene dado por las múltiples encrucijadas de una producción orientada filosóficamente por una argumentación casuística, orientación que provoca que unas obras actúen de contrapeso de otras, de manera que lo afirmado en muchos de los considerados casos canónicos es puesto en cuestión, discutido, contestado o negado en otros tantos casos, canónicos o no. Adentrarse en el laberinto que los distintos casos trazan obliga a explorar la conexión de esta casuística teatral con las claves del pensamiento filosófico barroco que le subyace.

El tercero de los lugares de privilegio lo constituyen los géneros teatrales. Lo que afirman los dramas históricos puede ser contestado desde los dramas más legendarios que históricos o más de historia antigua o de historia extranjera; la comedia palatina tiene una libertad imaginativa capaz de todas las sorpresas; hay una comedia pura, de carácter urbano, en la que quedan en suspenso muchos de los principios morales de las tragicomedias de la honra, etc. etc.

En un trabajo mío de 1981 mostraba mi convicción de que en último extremo la pluralidad de géneros explorados por el primer Lope de Vega podía agruparse en dos macrogéneros, desde el punto de vista funcional: las comedias y los dramas:

"Ambos géneros son alternativos no sólo respecto a la propuesta espectacular que ponen en marcha sino también, y sobre todo, en su actitud respecto al público que convocan. El drama se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes. Al drama le es confiada, en la división de trabajo que se impone la institución teatral barroca, la misión trascendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico [...] A la comedia, por el contrario, se le confía una misión esencialmente lúdica. La comedia es el territorio del juego [...] La comedia se abre al azar (que puede conducir a todos los deslices), a la imaginación, a las insospechadas potencialidades del enredo. La comedia es también el reino de la

máscara, de las identidades ocultas, de los amores secretos, de los travestismos, de los embozos y de las nocturnidades."<sup>3</sup>

Entonces utilicé la palabra drama porque, además de ser palabra conocida y utilizada en la época<sup>4</sup>, me parecía que venía a subsumir la diferencia tantas veces establecida por los propios contemporáneos y por la crítica posterior entre tragedia y tragicomedia. Estoy muy lejos hoy, como entonces, de negar la diferencia entre estos dos géneros en la *comedia nueva*, y mucho más lejos todavía de menospreciar, u olvidar, la extraordinaria aportación que en la historia del teatro europeo supuso la apuesta por la tragicomedia, género que se quiso a sí mismo el signo de la emancipación frente a la preceptiva clásica, o como ha recordado recientemente Marc Vitse, el gesto de modernización con que la *comedia nueva* quiso abrirse camino en la historia cultural de Occidente<sup>5</sup>. Si sigo utilizando la palabra *drama* es porque a pesar del carácter hegemónico de la tragicomedia sobre la tragedia más o menos pura, tanto en el arte poética como en la práctica teatral de Lope, siguen a pesar de todo existiendo tragedias, y tragedias muy importantes, desde el principio hasta el final de su producción, tragedias como *El casamiento en la muerte*, *El marqués de Mantua*, *La locura por la honra*, *La estrella de Sevilla* o *El castigo sin venganza*, y porque la tragicomedia invade mucho más el territorio de la tragedia que el de la comedia. En principio la tragicomedia, si hemos de hacer caso del ingenio de Lope en el *Arte nuevo* o de otros testimonios contemporáneos, es un compuesto de comedia y de tragedia, potencialmente a partes iguales. Sin embargo, ya desde sus orígenes mismos, establecidos de un solo golpe fundacional por Fernando de Rojas, la tragicomedia española fue tragedia con episodios o personajes de comedia. En el Renacimiento, Torres Naharro elaboró una fórmula de comedia que, replicando a la de Rojas, necesitaba del riesgo trágico para arrojar una sombra momentánea sobre un mundo esencialmente de comedia: en *Seraphina*, en *Ymeneo*, en *Calamita* o en *Aquilana*, la muerte llega a amenazar el destino de los protagonistas, pero en todas ellas el riesgo

---

3. "La propuesta teatral del primer Lope", *Cuadernos de Filología* III, 1-2, reproducido en J. Oleza, ed. *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*. London. Tamesis Books. 1986, 251-308.

4. Vid. M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. London. Tamesis Books, 1974.

5. "El teatro en el siglo XVII", cap. de la *Historia del teatro en España*, coordinada por J.M. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1984.

trágico se convoca para poder disolverlo y el gesto triunfante de la comedia se afirma precisamente en su neutralización de la tragedia. La comedia española fue esencialmente comedia con sombras de tragedia durante todo el Renacimiento, para recuperar con Tárrega y Lope el gesto de Rojas, la tragedia con alegrías de comedia. La tragicomedia de Lope no es un híbrido equipolente, no juega a la vez y por igual en el campo de la comedia y en el de la tragedia. La comedia renacentista tuvo por antagonista a la tragedia pura, sobre todo a finales de siglo. La tragicomedia barroca encuentra su antagonista, sin embargo, en la comedia pura. Es así como las expectativas del espectador teatral se distribuyen desigualmente en uno y otro siglo: entre tragedia y comedia en el XVI, entre tragicomedia y comedia, en el XVII. Quiere ello decir que la tragicomedia ocupa buena parte del espacio y de las funciones que la preceptiva destinaba a la tragedia, pero una mínima parte de las reservadas para la comedia. La tragicomedia desplazó la necesidad de la tragedia gracias a asumir en buena medida su función respecto al público, gracias a su decidida asimilación de una morfología de aparato y de una estrategia ejemplarizadora, pero por ello mismo no desplazó la necesidad de la comedia. La tragicomedia pasó a ejercer, en definitiva, la modalidad moderna de la tragedia. Una modalidad, todo hay que decirlo, que permitió la existencia de otras modalidades, aunque lo hizo a costa de reducir su demanda entre el público a ocasiones y circunstancias excepcionalmente graves.

Por ello, y siendo muy consciente de que el término *drama* es un término mucho más instrumental -propio del metalenguaje crítico- que epocal, continuó utilizándolo en la medida en que me permite reintegrar las funciones teatrales de la tragicomedia y de la tragedia en una sola, la función moralizadora, la que desempeña el lado más útil que deleitoso en el teatro de la época de Lope, sin por otra parte confundirlas, cosa que sucedería en el caso de extender el término tragicomedia sobre tragedias y tragicomedias.

El drama y la comedia, los dos macrogéneros de la práctica escénica en la época de Lope, se manifiestan por medio de una gran variedad de géneros: las comedias pastoriles, las mitológicas, las palatinas, las urbanas de capa y espada, los dramas privados de la honra, los dramas históricos de la honra, los dramas de hechos famosos, etc. Estos géneros eran perfectamente identificables por el espectador barroco, quien como el espectador moderno discernía el tipo de espectáculo al que

deseaba asistir<sup>6</sup> y lo discernía por lo menos al mismo nivel que discernía los representantes y tal vez con mayor relieve que al propio poeta, como parecen indicar los carteles supervivientes y los contratos de compañías. A medida que me he ido internando en estos géneros he podido comprobar la relevancia -para el historiador del teatro- de formaciones más pequeñas que los géneros, de agrupaciones de obras que aparecen en un momento dado de la obra de Lope o de sus contemporáneos y que luego desaparecen o no, de redes de piezas que exploran un determinado conflicto y las posibles -y variadas- respuestas al mismo, por debajo incluso de los géneros, pues piezas de un mismo grupo atraviesan las fronteras de los géneros y reciben tratamientos diversos según el marco genérico en que se inscriban. Podríamos denominarlos microgéneros y reconocer de inmediato que hoy por hoy no es posible trazar un catálogo completo de los mismos ni establecer las condiciones y restricciones de su constitución. Algunos de estos microgéneros han sido estudiados por la crítica : tal es el caso de los reconocidísimos dramas de la honra del villano digno o labrador honrado, de las mucho menos delineadas comedias a la manera de la "commedia dell'arte", y agrupándolas por temas, por fuentes, o por condiciones de producción se ha hablado de las comedias ariostescas, de las comedias de bandoleros, de las comedias genealógicas, de los dramas del tiranicidio, y yo mismo hablé de las comedias picarescas. De los muy diferentes criterios que han orientado estas agrupaciones creo yo que puede ser derivado un denominador común -desde una perspectiva ni formalista ni hidráulica-, que permitiría reservar el concepto de microgénero para aquel conjunto de obras que explora un mismo conflicto central, en un mismo nivel social de personajes, aunque sea desde los condicionamientos de distintos y aun contrapuestos géneros dramáticos.

Uno de estos previsibles microgéneros ha resultado históricamente decisivo para la elaboración de interpretaciones globales de la *comedia nueva*. : el de las piezas que plantean los abusos anorosos del Rey o del Príncipe. En él me gustaría detenerme en las líneas que siguen.

Según un consenso muy generalizado entre los historiadores del teatro español el derecho a la honra del vasallo no reconoce más límite que el de la voluntad real, situada más allá de toda legislación humana. Se recuerda entonces aquellos versos de

---

<sup>6</sup>. Aún hoy las carteleras cinematográficas identifican el "género" de los filmes que anuncian para ayudar a decidirse al espectador: comedia de humor, drama sentimental,

Juan Ruiz de Alarcón, en *Ganar amigos*, de acuerdo con los cuales no hay ley que obligue al Rey, / porque es autor de las leyes, o aquellos otros de Calderón, en *Saber del mal y del bien*, que regulan que *nadie ha de juzgar / a los reyes sino Dios*, o aquella expresión que dicha por un personaje se suele atribuir al propio Lope de Vega en *El rey Don Pedro en Madrid : son divinidad los reyes*, y aún extremando más la cosa, para no dejar rendija alguna al derecho de resistencia: *que es deidad el rey más malo/ en que Dios se ha de adorar*. J.A.Maravall, uno de los más coherentes defensores del modelo, se sorprende de encontrar en el teatro lo que no encuentra en la novela ni mucho menos en los moralistas y escritores políticos de la época. Esta divinización del rey, sea cual sea su conducta, contradice multitud de páginas de Mariana, de Molina, de Suárez, de Rodrigo de Arriaga, etc. En el teatro "la venganza contra el rey, por ofensas que éste haya cometido contra el honor del vasallo, no es legítima, porque siendo el honor un principio en defensa del orden social establecido y uno de los valores que en éste se integran, la acción vindicativa o de resistencia contra el rey vendría a ser un ataque contra el orden social mismo, en su punto de apoyo más fundamental, y por tanto más grave que la ofensa por aquél cometida."<sup>7</sup> Y Ramón Menéndez Pidal, exactamente en la misma línea de argumentación, aduce la doctrina expuesta por Jerónimo de Carranza en su *Destreza de las armas* (1571): el ofendido no puede matar al ofensor cuando éste es una "persona universal, necesaria a la comunidad o ejército, como el rey o el capitán" y razona el maestro de la épica la consecuentemente necesaria subordinación de la dignidad individual al bien común.

Este planteamiento tiene por consecuencia convertir en centrales, dentro del modelo canónico del teatro barroco, aquellas obras en las que el rey atenta contra la dignidad, esto es, contra la honra de uno de sus vasallos, y el desenlace exige buscar en el reparto algún culpable que no sea el rey, y castigarlo ejemplarmente. Escribe J.A. Maravall:

"Hasta en patentes casos de tiranía por parte de un príncipe soberano, es "obligación de la ley" respetarle, sostiene Rojas Zorrilla, y en un supuesto tal, su solución es que para salvar el honor no puede hacerse otra cosa que eliminar a aquella persona -esposa, hija, hermana, etc- que viene a ser causa involuntaria de la ofensa, aunque ella sea inocente y se encuentre sin la menor culpa; o bien eliminarse uno

---

comedia de aventuras...

<sup>7</sup>. J.A.Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca* . Madrid, 1972.

mismo, después de lo cual la realeza se reconocerá intacta e inmaculada, porque inhumanamente está por encima de la ofensa. Tal es la tesis, tan brutal como significativa, de *También la afrenta es veneno*, drama escrito en colaboración por Vélez de Guevara, Coello y Rojas Zorrilla. Lope, en *La estrella de Sevilla* o en *El duque de Viseo*, desarrolla doctrinalmente la misma concepción de la cruel grandeza del absolutismo monárquico que, como observa Vossler, no permite ninguna rebeldía, ni la menor protesta de la libertad contra la injusta acción del rey. Añadiremos, como un comprobante más, que también Moreto hace suya tal doctrina. También él nos dice que ante la ofensa del rey no cabe resistencia: sólo cabe, por librarse de ella y salvar el honor, suprimir, por inocente que sea, la causa ocasional que le hace al rey incurrir en tiranía. No otra es la tesis de *Primero es la honra*: "que es mi rey el que me ofende/ y es su deidad soberana."<sup>8</sup>

Otras obras, dentro de este mismo esquema, serían supuestamente *Los pechos privilegiados* de Alarcón o *La locura por la honra* de Lope, pieza ésta última en la que el marido deshonrado, una vez ha matado a la esposa adúltera, perdona la vida, en nombre de la patria, al adúltero, que es el heredero del trono, pues:

*más vale, aunque caballero  
soy de tan alto valor,  
que yo viva sin honor  
que Francia sin heredero.*

Muy consecuente con ello, y para no tener que soportar vivir con deshonra, decide volverse loco. Menos mal que al final el rey, que es nada menos que el gran Carlomagno, casará al delfín adúltero con la hermana del agraviado y a éste con la infanta D<sup>a</sup> Blanca, hermana del delfín, compensación más que suficiente para que el conde Floraberto repare con creces su honor perdido. Todo se arregla, pues, menos la adúltera sacrificada, que no hubo quien la reparara.

Hasta aquí la exposición de una tesis bien arraigada en nuestra historia de la literatura, de la que se podrían seguir aduciendo citas y ejemplos epigonales. pero con los datos, baste. Permítanme ahora poner en duda -sólo en duda, o sólo por el momento- algunas -no muchas y no del todo- cosas.

Dejemos de lado, por el momento, aquellas obras que no son de Lope ni están en su línea. Indiscutiblemente sería la hermosa tragedia de *La locura por la honra* la

---

<sup>8</sup>. J.A.Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, 270.

obra que mejor sostendría la tesis citada, pero una vez afirmada tendríamos que ponerla en cuestión al analizar otra obra de idéntico planteamiento, la también trágica *El marqués de Mantua*, verdadero contracaso de *La locura por la honra*, y tan es así que los personajes son los mismos y sacados del mismo sitio, los romances carolingios: en una y otra obra nos encontramos a Carlomagno y a su delfín Carloto, y en una y otra obra Carloto atenta contra el honor de un noble vasallo del rey, a cuya esposa desea y asedia, ayudándose de la complicidad de una dama cortesana. En *La locura por la honra* la esposa consiente el asedio y deja entrar al delfín en su alcoba, en *El marqués de Mantua* la esposa resiste y entonces el delfín decide eliminar al marido para eliminar obstáculos. En *La locura por la honra* el conde Floraberto, receloso del delfín, regresa de improviso de una cacería a su casa y sorprende al delfín indefenso, adelantándose a sus planes. En *El marqués de Mantua* es el delfín quien se adelanta a los planes del marido, lo atrae a una cacería y lo asesina. Es como si Carloto, entre una y otra comedia, hubiese aprendido la lección y no quisiera cometer en *El marqués de Mantua* las imprevisiones que cometió en *La locura por la honra*. Pero si en *La locura por la honra* escapa del castigo por la mediación del propio ultrajado, que calma la cólera del Rey contra su único hijo varón y heredero de la corona, en *El marqués de Mantua* Carloto es denunciado ante Carlomagno por la viuda y por su tío, el Marqués, y Carlomagno hace prender y ejecutar al heredero, a pesar de la oposición nada menos que del paladín Roldán, que es enviado al destierro por protestar. Aquí la demanda de Sevilla y del Marqués de Mantua se imponen sobre el tan cacareado principio del bien común representado por el heredero: la impresionante escena final consagra la venganza de la sangre agredida y evoca a *La Celestina*: el traidor Galalón, que huía, se ha despeñado de una alta galería y yace difunto en el patio<sup>9</sup>. Carloto es degollado. El emperador hace mostrar su cuerpo a los espectadores. Antes de morir, Carloto ha declamado unas bien significativas palabras:

*dijo: ¡Oh vanidad del mundo!*  
*Rey nací: yo vi mis pies*  
*pisando a otros cuellos muchos,*  
*y agora sujeto el mío*  
*a un villano acero agudo.*

---

<sup>9</sup>. También en *La locura por la honra* Isabela, que ha servido de tercera en el adulterio, es echada por una galería abajo, dejando en el suelo "sesos y sangre

Así fue como se cortó la brillante carrera amorosa del delfín de Francia. Alguien podría replicar que por muy heredero del trono que fuese Carloto, el verdadero principio de la autoridad y del bien común lo representaba el emperador. De acuerdo: aun así el emperador prefiere arriesgar la continuidad de la corona, y por tanto el supremo bien público, según la teoría Menéndez Pidal-Maravall, antes que cometer una injusticia con un vasallo suyo.

Pero continuemos.

El marqués de Mantua es una tragedia, una hermosísima tragedia, y tragedia y hermosa lo es *La estrella de Sevilla*, sea o no de Lope<sup>10</sup>, que para nuestra argumentación es lo mismo, puesto que se encuentra de lleno en la línea de esta etapa de consolidación (tras la de la fundación) de la *comedia nueva*, hegemonizada por Lope.

Dejemos por el momento al margen mi total insatisfacción ante la interpretación de *La estrella de Sevilla* como obra destinada a reafirmar la autoridad de la monarquía por encima y a pesar de sus propios desafueros. Creo que ésta es una de esas obras decisivas de nuestro teatro que está necesitada de una urgente revisión crítica. Si hay drama en nuestro siglo XVII que perpetre sobre la escena un linchamiento moral del monarca - ¿y qué otra clase de linchamiento se le podría pedir a un dramaturgo? - es éste, que no sólo explora las posibilidades de desobediencia, de insumisión y aun de rebelión individual frente al poder tiránico, sino que plantea directamente la desautorización de ese poder por toda una ciudad, representada por sus nobles pero también -y sobre todo- por sus instituciones. Pero dejemos el tema tal y como había anunciado, al menos por el momento. En esta ocasión me importa más la exposición de contracasos que la discusión de la interpretación tradicional de este característico texto dramático.

Un contracaso bien conocido desde antiguo, desde el propio Menéndez Pelayo, y replanteado por S. Leavitt<sup>11</sup>, es el de *La niña de plata*, cuyo paralelismo con *La estrella* ha sido recientemente recordado, aunque desde una perspectiva diferente, por

---

esparcidos"

<sup>10</sup>. A la ya muy larga y tradicional disputa sobre la autoría de esta obra, cuyos últimos estados de la cuestión trazaron S.E.Leavitt y Morley y Bruerton, hay que añadir ahora la revisión global del tema por A. Rodríguez López-Vázquez y su decidida apuesta por la autoría de Claramonte, en su edición de la obra, Madrid, Cátedra, 1991.

A. Rodríguez López-Vázquez<sup>12</sup>. Pero otro contracaso mucho más evidente, y sin embargo no considerado como tal por la literatura crítica, lo constituye *El lacayo fingido*, pieza de hacia 1600. Aquí es el rey de Francia, y no el rey de Castilla y León, Sancho el Bravo, como en *La estrella de Sevilla*, el que anda locamente enamorado de Rosarda, una dama de su corte que está comprometida a casarse con el duque Rosimundo, como Estrella estaba comprometida con D. Sancho Ortiz de las Roelas. Si Estrella tenía un hermano, D. Busto Tabera, quien

*Como hermano me amparó  
y como a padre le tuve:  
la obediencia y el respeto  
en sus mandamientos puse . (543,a)*<sup>13</sup>

Rosarda tiene un tío, el Marqués, y ya se sabe que en la comedia barroca un tío vale tanto como un hermano, o casi, en cuanto a guardar el honor familiar se refiere.

Si el rey, en *La estrella de Sevilla*, viene a frustrar los planes matrimoniales de Estrella y Sancho Ortiz, el rey, en *El lacayo fingido*, espera al día antes de la boda de Rosarda para provocar un incendio en su casa y aprovechar la confusión subsiguiente para hacer raptar a la joven.

Y si en *La estrella de Sevilla* el rey utiliza a Sancho Ortiz, el amante de la joven protagonista, para matar al hermano de ésta, Busto Tabera, su futuro cuñado, impidiendo así, de paso, la boda del ejecutor con su amada, en *El lacayo fingido* el rey utiliza a Leonardo, el verdadero amante de Rosarda, de quien es correspondido, para raptarla, interponiéndose de igual manera en los amores y utilizando como cómplice y como instrumento de su acción criminal al amante de la dama.

El conflicto interior de Leonardo, entre su amor y la lealtad al monarca es potencialmente el mismo que el de Sancho Ortiz, escindido entre el honor, que le obliga a obedecer a su rey, y el amor que le empuja a desobedecerlo:

*Mas no puedo con mi honor  
cumplir, si a mi amor acudo. (539a)*

---

11. S.E.Leavitt, *La estrella de Sevilla and Claramonte*, Cambridge University Press, 1931,

12. A. de Claramonte, *La estrella de Sevilla*, ed. de A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1991.

13. Citamos por la edición de *Obras escogidas de Lope Félix de Vega Carpio*, a cargo de F.C.Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, t.I, 1946.

Leonardo se queja

*porque el Rey  
que en tus amores prosigue  
y sin ley su gusto sigue,  
porque un rey puede sin ley.*<sup>14</sup>

de un modo muy parecido a como lo hace Sancho Ortiz:

*Pues, ¿qué debo obedecer?  
La ley que fuere primero.  
Mas no hay ley que a aquesto obligue.  
Mas sí hay: que aunque injusto el rey,  
es obedecerle ley:  
a él Dios después le castigue.* (539b)

Rosarda incita a Leonardo a huir juntos, le llama cobarde, le reclama su dignidad de hombre y de noble, pero es inútil. Leonardo obedece al rey y le entrega a su amada, como obedece Sancho Ortiz a su rey y mata a Busto Tabera, su hermano:

*He muerto a mi hermano.  
Soy un Caín sevillano,  
que vengativo y cruel,  
maté a un inocente Abel.* (540b)

Rosarda protesta en nombre de su honra, de que es celador su tío:

*No es hombre el marqués, mi tío,  
con quien se puede esto hacer.*

Como no era hombre Busto Tabera, celosísimo lince de su honor, para que el rey pudiera seducirlo con mercedes, sobornarlo con cargos, burlarlo con nocturnidad.

Pero si el rey D. Sancho el Bravo, en *La estrella de Sevilla*, está convencido de que *Dios hace los reyes* (550a), y de que -según apresurada consecuencia- *nadie en los reyes manda* (549b), por lo que la palabra del rey *se hace entre sus labios ley / y a la ley todo se humilla* (548a), el rey de *El lacayo fingido* no se queda corto en enunciar su propia prepotencia:

*Ningún respeto ha de haber  
donde hubiere gusto mío.*

---

<sup>14</sup>. Cito por la edición de Cotarelo, NRAE, Madrid, t. VII, 1930,

A partir de este momento a Leonardo no le queda otro remedio que rezar a algún santo patrono abogado de los imposibles para que el rey no fuerce a Rosarda, a quien tiene en su poder, al tiempo que se esfuerza en colaborar inicua y obedientemente en sus planes. De esta manera hará creer al marqués que ha sido el novio -el duque- quien ha raptado a su hija para poder gozarla sin necesidad de casarse, y al novio -el duque- de que ha sido el tío -el marqués- quien la ha secuestrado para no tenerla que casar con él, con lo cual tío y novio riñen y deciden buscar el desinteresado y justo arbitraje del rey.

Esta comedia, muy divertida, que contiene en su segunda acción un episodio digno de Torres Naharro y de Lope de Rueda, en el que el gracioso hace creer a un alcaide que su mujer ha parido un pollino, circunstancia que el alcaide juzga suficiente para pedir el divorcio, y otro no menos digno del infante D. Juan Manuel y de D. Miguel de Cervantes, según el cual el gracioso y su supuesto padre tejen una tela que sólo pueden ver los que son hijos legítimos de su padre y de su madre, con la consecuencia evidente de que nadie la ve, pero todo el mundo la elogia con verdadero entusiasmo, esta comedia, digo, va intrincando el desacato inicial en un enredo cada vez más complicado: el rey se harta por momentos de que Rosarda, presa, se le resista, pero no por eso ella deja de resistirse, y lo que es peor, con abundancia de versos; la reina viene a enterarse del secuestro y prisión de la dama, pero no por ello organiza una tragedia; el tío y el novio son informados de que es el rey el causante de todo el desaguado y de que ellos han sido vilmente burlados; y el gracioso-graciosa, pues es muchacha disfrazada de varón, acaba por convocar a todo el mundo a las diez en la torre donde está presa Rosarda para que tenga lugar allí el desenlace.

Y allí se presenta también el alcaide, el supuesto "padre" del pollino, que viene vestido con la tela mágica, esto es, desnudo. Será este personaje ridículo el maestro de ceremonias de una asamblea también ridícula, en la que todos los asistentes, desde el mismísimo rey al vizconde más demediado, son objeto de burla y quedan bajo sospecha de no ser lo que creen ser, de ser, en realidad, y todos ellos, *hijos de puta*, como acaba por insinuar el propio alcaide:

*Pues decid, hijo de puta,*

*¿Todos son hijos de puta?*

De manera que a pesar de las protestas del marqués, el tío, que exclama:

*¡No hagamos cosa de risa*

*las cosas de calidad!*

la comedia acaba con una boda múltiple y con el rey de vuelta al poco codiciado redil de la reina.

Si *La estrella de Sevilla* escenifica la condición tiránica del rey y le contrapone la desautorización moral de toda una ciudad, pero lo hace después de dejar rodar los excesos de la lujuria real hasta el asesinato y la tragedia, *El lacayo fingido*, o su casi paralela *Obras son amores*, mucho más tardía (1613-18), pero que tiene el mismo planteamiento argumental, tratan la prepotencia del rey como desafuero que puede ser superado, neutralizado, gracias a la industria de los súbditos, y en especial de la dama-donaire, Leonora, quien desafía al rey, le vence en ingenio y como consecuencia de ello desarma su poder tiránico, de *rey ruín*, que ha utilizado la violencia y no el derecho y que ha olvidado las leyes en beneficio de sus deseos:

*Allá veréis lo que pasa:*

*hoy ve el rey vuelta<sup>15</sup> su casa*

*desde almenas y cimientos.*

La inteligencia de la dama-donaire convierte en burla lo que llevaba camino de tragedia.

Y es que a los dramas - tragedias o tragicomedias - del poder tiránico, habrá que empezar a contraponer las comedias del poder ridículo, o burlado.

*La estrella de Sevilla* y *El lacayo fingido* son respectivamente la tesis y la antítesis de un conflicto típico dentro de un teatro que, lejos de la uniformidad ideológica que se le supone, se recrea en una dialéctica de múltiples posibilidades.

**JOAN OLEZA**

**Universitat de València**

---

<sup>15</sup>. En el sentido de *revuelta*.