

EL PRIMER LOPE: UN HAZ DE DIFERENCIAS.

Trescientos sesenta y tantos años después de la muerte de Lope sigue siendo muy difícil hacerse una idea cabal del movimiento interior de su obra dramática, de sus discontinuidades entre géneros, de sus giros evolutivos, del rumor en suma de sus muchas diferencias.

En los años 60 se produjeron algunos esfuerzos verdaderamente notables para devolver a la época fundacional de la *Comedia Nueva* su movimiento histórico, las mutaciones que provocó respecto al teatro del XVI, tanto en sus aspectos representacionales (Shergold, 1967), como literarios (Salomon, 1965), y en algún caso muy especial, como el del estudio dedicado en 1977 por Canavaggio a la dramaturgia de Cervantes, en ambos aspectos a la vez. Algunos de estos esfuerzos se dirigieron específicamente a la primera época de Lope y al estudio de su relación con la génesis de la comedia barroca (Froldi, 1968; Weber de Kurlat, 1976), contribuyendo poderosamente a reactivar la interpretación histórica del papel jugado por Lope en el nacimiento de la *Comedia Nueva* o a prefigurar las características de un Lope pre-Lope. Pero estos trabajos, al igual que los que se sucedieron como una oleada de aportaciones en los años 80-90 y que asediaron la primera etapa de la dramaturgia del Fénix desde puntos de vista bien generales (J.Oleza (1981a), M.Sito Alba (1984), J.Varey (1987), M.Vitse (1988), F.Pedraza (1990), M^a .G.Profeti (1992), I.Arellano (1995)), bien específicos (J.Lara Garrido (1989), M.Torres (1990) y (1994), J.Cañas Murillo (1991) y (1995), F.Antonucci (1995), T.Kirschner (1997), I.Arellano (1999), los diversos artículos aparecidos en el *Anuario Lope de Vega*, desde su nº1 en 1996, y las múltiples ediciones de obras del primer Lope, a algunas de las cuales haremos referencia), no incluyeron entre sus objetivos trazar los límites del primer Lope ni aprehender el haz de sus diferencias. Yo mismo, cuando me he ocupado del primer Lope (1981b, 1983, 1994b, 1995^a ...), y hasta hace bien poco (1997b), he dejado de lado el problema de delimitar una frontera verosímil, cosa nada fácil dada la imprecisión con que nos movemos en la cronología dramática, y he preferido hablar siempre del primer Lope antes que del joven Lope, apoyándome en una tradición crítica no siempre confesada que extiende la primera manera de Lope a la lista de aproximadamente doscientas veinte obras que inventarió como suyas en la primera edición de *El peregrino en su patria* (impreso en

1604). Pero en diciembre de 1603, cuando firma la dedicatoria del libro, Lope no era ya un hombre joven, según los parámetros de edad del siglo XVI, pues acababa de cumplir los cuarenta años, y 1603-1604 tampoco parecen años que delimiten nada ni en la biografía ni en la producción dramática.

A las alturas de este cambio de siglo y de milenio, y dadas las numerosas aportaciones documentales o empíricas de estos últimos años, desde las monumentales "Fuentes del teatro español", dirigidas por Varey y Davis, pero en las que han colaborado múltiples estudiosos, al catálogo de la única – e isólitica - colección teatral representativa de esta primera época, la del Conde de Gondomar, por S.Arata (1989), pasando por el descubrimiento del "zibaldone" de S.Bottarga, a partir del cual M^a del Valle Ojeda (2000) puede reconstruir el repertorio de una compañía italiana y el taller de un actor de "comedia del arte", por la preparación ya muy avanzada de una monumental base de datos sobre los actores de la Comedia Nueva, proyecto dirigido por T.Ferrer (1997-98), por la edición de las primeras *Partes* del teatro de Lope por el grupo ProLope, dirigido por A.Blecua y G.Serés, o por la publicación de relaciones y el estudio de la práctica escénica cortesana en la época de Felipe II y Felipe III, por T.Ferrer (1991 y 1993), así como la maduración de la metodología y de las líneas de búsqueda que he venido desarrollando a lo largo de estos años - ya va para veinte - proporcionan las condiciones imprescindibles para la estricta delimitación de una primera manera de hacer teatro, recortada frente a las prácticas escénicas del Quinientos pero también frente a las de otros dramaturgos contemporáneos e incluso, como ya hice en otro lugar (1997b), frente a la etapa inmediatamente siguiente, con la que mantiene diferencias altamente significativas.

La frontera de 1595-96, cuando muerta ya Isabel de Urbina, Lope deja Alba de Tormes y regresa a Madrid, dando fin a su exilio, tiene un sentido biográfico indudable, pero no es nada seguro que clausure ninguna etapa o ciclo de su producción dramática, si tenemos en cuenta que las obras que Morley y Bruerton fechan dentro de esta época no pasan de 14 (frente a las aproximadamente 150 que Rennert le calcula escritas hacia 1600) y cuando después de esta fecha Lope sigue escribiendo obras que tienen un nítido sabor a primera época, como *La francesilla* (1596), *El rufián Castrucho* (1598) o *El Argel fingido* (1599), por poner tan sólo unos ejemplos de obras con fecha segura.

De manera que sigue siendo preferible hablar del primer Lope que del joven Lope o del Lope pre-Lope¹, al menos a efectos de dramaturgia, y extender su manera hasta unos años en que se producen cambios dramáticos sustanciales, cosa que empieza a ocurrir a partir de 1599 -1600, cuando Lope anda ya al final de la treintena. De un lado, se trata también de una frontera biográfica: frente al Lope aventurero, itinerante, insumiso y finalmente fascinado por la corte de los años 80 y 90, el proyecto de vida que Lope se traza en los años finales del Quinientos tiene un perfil muy diverso, como he tratado de demostrar ya (1997b), una frontera por cierto que también se manifiesta nítidamente en su obra no dramática².

Pero es en el terreno del teatro donde el período parece delimitar con mayor precisión su frontera, pues entre la propuesta teatral del primer Lope y la del Lope triunfante de 1609 sería desconsiderar la historia no tener en cuenta un factor decisivo, de efectos duraderos a largo plazo, la suspensión de las representaciones primero en Madrid y de forma transitoria, el 6 de noviembre de 1597, después en toda España y de forma definitiva, por Real disposición del 2 de mayo de 1598. La autorización para que pudieran volver a representarse comedias en los corrales data del 17 de abril de 1599, y se vincula al clima de euforia generado por el acceso al trono de Felipe III y por las dobles bodas reales de Valencia. Pero esta autorización no devolvió las cosas a su estado anterior. La *Comedia Nueva* fue permitida, pero a la vez sometida a un estado de sospecha y controversia, de vigilancia domiciliaria y censura previa, de regulación institucional, que cambiaron las condiciones del período anterior.

El corte que separa el clima irrestricto de la época fundacional de la *Comedia Nueva* de la regulación institucional de su práctica separa netamente, y de forma empírica, la producción dramática de Lope en un antes y un después de la suspensión, con una pausa en la escritura de un año largo - en la que Lope no escribe para los corrales - y un colofón que

¹ Lo que supone la substancialización de un Lope genuino, definitivo, respecto al cual habría un pre y se supone que un post, que serían menos Lopes que el Lope-Lope, idea que estoy muy lejos de compartir.

² A. Carreño (1984) que distingue en la evolución de la poesía de Lope cuatro fases características, asigna a la primera, marcada por los romances moriscos y pastoriles las fechas de 1584 a 1598, y no duda en delimitar la segunda entre 1600 y 1614, con centro en las *Rimas*. Una distinción no menos nítida podría establecerse en la producción no lírica, en la que el período posterior a 1600 se caracteriza por una escritura cada vez más desinteresada en los poemas épico-eruditos de gran aparato o en las piezas de circunstancias cortesanas.

puede situarse en las dobles bodas reales de 1599, con su clima de excepción y de euforia que perpetúan el propio de la primera etapa.

A efectos de la historia de la práctica escénica el primer Lope no debería llevarse más allá de 1598, a efectos de su manera de componer para el teatro podría llevarse hasta el límite final de 1599.

Y en este período la propuesta dramática del primer Lope, en que cuaja el momento de ruptura de la *Comedia Nueva*, tras una larga transición de dos décadas, se verifica más a lomos de comedia que a pechos de tragedia o tragicomedia, y es ésta su primera y más llamativa señal de identidad. Ciertamente que esta distinción sólo puede establecerse una vez reconocida la condición híbrida, monstruosa y quimérica, de la *Comedia Nueva*, quiere decirse que toda ella es por naturaleza tragicómica, y que lo es en la medida en que, vulnerando el código aristotélico, leído por los humanistas, mezcla asuntos graves con personajes bajos o personajes elevados con usos y costumbres contemporáneos, en la medida en que plantea conflictos trágicos (la lucha por el poder, la pérdida de la privanza, la defensa del honor...) de manera cómica y en la vida cotidiana, en que se permite aderezar argumentos de subida tensión dramática con episodios ridículos o viceversa, en que oscila con toda libertad entre la historia (seria) y la fábula (risible), o en que se siente muy dueña de resolver indistintamente, cómica o trágicamente, cualquiera que sea el conflicto representado.

*Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho*
(*Arte Nuevo*, 174-178)

Pero una vez reconocida esta hibridez de base, esta heterodoxia que culminaba todo un siglo de experimentaciones (desde *La Celestina* a Rey de Artieda, pasando por Giraldi - il Cinthio -), la *Comedia Nueva* diversifica sus funciones en dos direcciones alternativas o macrogéneros, antagónicos si se consideran en su actitud respecto al público que convocan: o bien explora las posibilidades de juego a que pueden ser sometidos los límites de la vida en sociedad ("es en vano/ poner a los gustos leyes"), para

regocijo de los espectadores, o bien busca despertar en ellos las enseñanzas convenientes al buen regimiento de los ciudadanos ("los tiempos no guardan ley / la fortuna es desvarío"). La primera abre el territorio de la imaginación y del enredo, del deseo liberado, y constituye lo que entendemos por *comedias* (tragicómicas) de la *Comedia Nueva*. La segunda es el territorio mismo de la ejemplaridad, de la controversia, del adoctrinamiento, también de la interrogación sobre la condición humana, y se acomoda en las *tragedias* (tragicómicas) y en las *tragicomedias* (tragicómicas) de la *Comedia Nueva*, bloque éste último al que me referí ya en (1981b) bajo la etiqueta de *dramas*, para preservar su dualidad y salvar la ambivalencia de la palabra "tragicomedia". Si todas son tragicomedias, unas tiran por lo cómico (*comedias*) al tiempo que otras lo hacen por lo dramático (*tragedias*, y *tragicomedias* en sentido estricto).

Si se saca la cuenta de las obras que con toda seguridad son de Lope y con suficiente certidumbre anteriores a 1599, son bastantes más las comedias (entre pastoriles, palatinas, novelescas, urbanas y picarescas sobrepasan largamente la treintena) que los dramas de un color u otro (una veintena escasa), consideración cuantitativa que si bien no puede ser tomada con valor absoluto, dados el número no despreciable de obras de fecha incierta y la interpretabilidad con que ciertas piezas muy heterogéneas pueden adscribirse a uno u otro campo, al combinarla con esta otra que enuncio ahora, de índole cualitativa, cobra toda su fuerza: los géneros que están llamados a definir el drama del *Arte Nuevo* en su madurez, los *dramas históricos de hechos famosos*, las *comedias de capa y espada* y los *dramas imaginarios del poder y la honra*, que serán los que en buena medida alimenten la imagen de Lope en el futuro - desde el Conde de Shack y Marcelino Menéndez Pelayo hasta casi hoy mismo - no están bien configurados todavía antes de 1599, mientras que los géneros que le prestarán su identidad cómica, las *comedias urbanas* (no todavía codificadas como *de capa y espada*) y las *palatinas*, sobre todo las *palatinas*, están ya en buena medida definidos en 1599, abundan tanto en número como en autoconciencia, y sobre ellos descansa buena parte de la capacidad de despegue del teatro del primer Lope.

Tanto el drama como la comedia, los dos macrogéneros de la práctica escénica en la época de Lope, se manifiestan por medio de una gran variedad de géneros, que debieron ser fácilmente identificables para el espectador barroco, quien como el espectador moderno discernía el tipo de espectáculo al que deseaba asistir y lo discernía por lo menos con el

mismo interés con que discernía entre las diversas compañías o entre los diversos poetas. En el caso de las *comedias* el principio de identificación más obvio es el universo de verosimilitud o de irrealidad en que se sitúa la acción, si bien es preciso constatar una vez más la estrategia fundamentalmente irrealista de todo el teatro barroco, que incluso cuando se acerca a lo cotidiano lo hace más desde la configuración de un ambiente y de unas costumbres que por medio del tratamiento directo de los conflictos sociales o morales contemporáneos. Aun así, las comedias urbanas, las más representativas de esa ambientación cotidiana, aprendida en parte en la comedia y en la "novella" italianas, sitúan al espectador en una geografía urbana reconocible, cuando no familiar (Madrid, Toledo, Valencia, Sevilla...), y entre las costumbres de una clase media caballeresca, cuyas aventuras giran siempre en torno a los conflictos, las fantasías y los equívocos de la seducción amorosa. En el primer Lope pueden encontrarse piezas tan acabadas como *Los locos de Valencia*, *El maestro de danzar*, *El mesón de la corte*, *La francesilla* y, al acabar el período, una obra maestra: *La viuda valenciana*³.

Frente a ellas, las llamadas comedias *palatinas* cuyas coordenadas de espacio y de tiempo se tratan como radicalmente imaginarias (lo sean o no lo sean, pues alguna se localiza en países europeos cercanos), y a cuya acción se le permite la audacia de lo fantástico, tienen como núcleo central un episodio de ocultación de la propia identidad, bien por desconocimiento de la misma, bien por decisión estratégica. Tal vez ello es lo que las acerca más a una sensibilidad postmoderna y atrae hacia ellas la atención actual de los estudiosos⁴. La ocultación de la identidad tiene su origen en una desestabilización del orden justo (social y moral) y sólo se desvelará -tras la intrincada secuencia de aventuras de la identidad oculta- con el restablecimiento de aquel orden. Son comedias, por tanto, que abordan con insolencia, y a veces con dosis insólitas de audacia, la corrupción y los crímenes del poder, las ambiciones y deseos ilegítimos de los tiranos, las pasiones adulterinas de reyes y grandes señores. La máscara permite al protagonista -voluntaria o involuntariamente- explorar *otra* identidad, y con ella, *otra* realidad, *otra* condición social

³ Algunos trabajos relevantes sobre el género, en los últimos años, son los de V.Dixon (1996), o T. Ferrer (1999). I.Arellano (1996) ha estudiado el proceso de conformación de la comedia urbana en el primer Lope y su relación con la comedia de capa y espada.

⁴ Véase la reciente miscelánea crítica de F.Pedraza y R.González Cañal eds. (1996), la aportación de A.Blecua (1991), seguida por la edición de P.Campana (1996), o las puestas al día sobre concepto y principales categorizaciones en M.Vitse (1988) y J.Oleza (1995b),

(la del estudiante "capigorrón", la del peregrino, la del pastor rústico, la del hombre salvaje, la del villano, la del lacayo...) Esta especie de inmersión en el lado oscuro de la vida social facilita a estas comedias la exploración de las desigualdades sociales y sus conflictos, la visión de la corte como un lugar esencialmente corrupto y del monarca como un personaje cotidiano, privado de grandeza y muchas veces de dignidad.

Las comedias *palatinas* operaron como principal fuerza de choque en la ruptura de la *Comedia Nueva* tanto respecto de la práctica escénica erudita como de la cortesana, cuyas convenciones teatrales - en el caso de la primera - y cuyos ritos de celebración - en el de la segunda - atacaron de frente y con una considerable energía transgresora. Ninguna de estas obras obtuvo un eco tan escandaloso, posiblemente, como *Los donaires de Matico*, que tanto irritara a Cervantes, pero ni *Las burlas de amor*, ni *Ursón y Valentín*, ni *El príncipe inocente*, ni *El rey por semejanza* (si es que es de Lope) tienen nada que envidiarle en cuanto a atrevimiento de la imaginación, audacia moral, e irreverencia estética o ideológica. También en este género, y al acabar el período, en la frontera misma de 1599, Lope nos deja otra obra maestra: *El lacayo fingido*⁵.

Pero el primer Lope dispuso su estrategia de géneros con apoyos en los flancos, y así en el de los universos imaginarios, propio de las *palatinas*, situó las literaturizadas y artificiosas *pastoriles*, tan características de la práctica escénica cortesana del Renacimiento como ahora recicladas al formato de la comedia de corral - y con notable afición - por el primer Lope, en sintonía con su poesía de esta época, tan propicia a los romances pastoriles. La mayor parte de las comedias pastoriles son de esta época (*El verdadero amante*, *La pastoral de Jacinto*, *Belardo el furioso*, *Los amores de Albanio...*), aunque la mejor pieza del género sea posterior (*La Arcadia*) y sólo mucho más tarde aplique el género, muy mezclado ya, a la experimentación de espectáculos cortesanos (*La selva sin amor*)⁶.

En el flanco opuesto, en el de los escenarios de la verosimilitud, Lope extrema su exploración de las costumbres contemporáneas por medio de las que llamé en otro lugar

⁵ Sobre *Los donaires*, véase la edición crítica de M.Presoto (1994). Sobre *Ursón y Valentín* la de P.Campana y J.R. Mayol, en la *Parte I* (1997) y el estudio citado de F.Antonucci (1995). Sobre *El lacayo*, J.Oleza (1995b).

⁶ Sobre el género, F.López Estrada (1985) y J.Oleza (1986). Un muy especial espécimen de comedia es el estudiado por R.Froldi (1991). *La pastoral de Jacinto* tiene edición crítica reciente de P.Ambrosi (1997).

comedias *picarescas*⁷, pocas en número, a decir verdad, pero muy agresivas, muy libres de argumento, también muy divertidas: *Las ferias de Madrid*, *El caballero del milagro*, *El rufián Castrucho*, anticipan la que será pieza más popular del género, unos pocos años más tarde, *El anzuelo de Fenisa*.

En la retaguardia de las comedias, dentro ya del campo del drama, hasta el punto de definirse como tragedia en la dedicatoria y como tragicomedia en la despedida de los actores, se encuentra la única experiencia conservada de teatro de encargo para palacio en el primer Lope, la sorprendentemente mitológica *Adonis y Venus* (las comedias mitológicas serán bastante más tardías) una de las obras maestras de esta época, que si bien conserva el universo mitológico de la tradición cortesana y la elevación de la tragedia antigua, tan propia de la práctica escénica erudita, los remodela desde una fórmula escénica extremadamente hibridadora (con su dimensión pastoril y su vertiente cómica), popularizante, llena de audacia y con una compleja escenografía de fasto⁸.

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

Los dramas pesan menos, cuantitativamente, en el primer Lope, aunque son muy significativas sus opciones. De la muy amplia panoplia de subgéneros dramáticos que Lope

⁷ J.Oleza (1991). Ya antes un brillante artículo de R.Froldi (1981) había llamado la atención sobre *Las Ferias de Madrid*. Más recientemente Y.Campbell (1995) la llamaba sobre *El anzuelo de Fenisa*, obra llevada a la escena por la Compañía Nacional de Teatro en 1997, y la RESAD de Madrid dedicaba un curso y ponía en escena *El rufián Castrucho*, con posterior edición en F.Doménech ed. (2000). También *Las Ferias* tiene una reciente edición crítica en la Parte II, por D.Roas (1998).

⁸ Vid. J.Oleza (1983) y, más recientemente, G.Grilli (1999).

llegará a manejar, los que aparecen definidos y utilizados en esta época son pocos. En el área de los dramas imaginarios, por ejemplo, Lope insiste en un subgénero, el caballeresco, de materia literaturizada previamente (Ariosto, los romances del ciclo carolingio...), que se caracteriza por su irrealidad, su índole pseudohistórica y legendaria, su colosalismo, y que da lugar a obras como *Los celos de Rodamonte*, *Las pobrezas de Reinaldos* o *Los palacios de Galiana* pero también a una obra maestra, *El Marqués de Mantua*⁹.

En ese mismo área aparece un subgénero poco frecuente pero muy significativo, por cuanto contribuye a comprender lo que debe Lope al teatro de la década de los 80, y en especial al de los valencianos, tanto como sus puntos de fuga o de ruptura, de creación intensamente personal. En efecto, el primer Lope hace de la comedia *palatina* la punta de lanza de su ruptura con las tradiciones cortesana o erudita del teatro del XVI, pero su estrategia sólo cobra un sentido transgresivo específico cuando se observa que *lo palatino* era, en la década de los 80, materia de drama, no de comedia, y lo era como producto de una revolución anterior iniciada en Italia e importada en España por los dramaturgos valencianos, una revolución que rompía la asociación de la poética clásica entre el drama y la historia, y que asignaba la fantasía al reino de la comedia. En palabras de Juan Martí, el autor de *La segunda parte del Guzmán de Alfarache*, “la tragedia se hunde en la historia, y la comedia es fabulosa”. El propio Lope, en el *Arte Nuevo*, defendió la ligazón que existe entre tragedia e historia: “Por argumento la tragedia tiene/ la historia, y la comedia, el fingimiento” (vv. 111-112). Pero desde Giraldi Cinthio se había puesto en cuestión la dependencia de la tragedia respecto de la historia, o lo que es lo mismo, se reivindicó el derecho de la tragedia a la fantasía. Y los valencianos, pero no Cervantes, habían seguido por este camino, creando un género nuevo, de tragedia cuyo derecho a la fantasía ni siquiera se apoyaba en una materia literaria previamente canonizada (la caballeresca, la pastoril, la mitológica...), que pudiera otorgarle si no la legitimidad de la historia sí la de la leyenda, sino que elegía como escenario una geografía y un tiempo fantásticos: *Atila furioso*, *La cruel Casandra* y *La infelice Marcela*, de Virués, *La duquesa constante*, *La enemiga favorable* y *La perseguida Amaltea*, de Tárrega, *La nuera humilde* y *La venganza*

⁹ Entre los estudios recientes. J.L.Suárez (1999) o la edición de *Los celos de Rodamonte* por S. Maglione (1985)

honrosa, de Aguilar, *El hijo obediente*, de Miguel Beneyto¹⁰, *El amor constante*, *El caballero bobo* y *El conde Alarcos*, del primer Guillén de Castro. En esta serie de obras el universo palatino se presenta bajo un aspecto dramático, ideológicamente y moralmente, en la gran mayoría de los casos ejemplar. Son tragedias puras, tragedias de final feliz o tragicomedias de perspectiva más dramática que cómica, como lo serán algunas obras maestras del género, muy posteriores, como *El castigo sin venganza* o *La vida es sueño*. En el primer Lope de Vega no abundan, en cambio, las tragedias palatinas, ni siquiera las tragicomedias. Conflictos como los de *El casamiento en la muerte*, *El amor desatinado*, *El príncipe despeñado*, *El testimonio vengado*, *La Reina Juana de Nápoles*, etc, que habrían alimentado excelentes tragedias palatinas, buscan fundamento histórico y, al hacerlo, cambian de territorio, se sitúan entre los géneros *a noticia* y frente a los géneros *a fantasía*. Lope, en contraste con los valencianos, desplaza el universo palatino desde el territorio de la tragedia al de la comedia, dirigiendo en consecuencia los conflictos trágicos o altamente dramáticos hacia la materia histórica o hacia la legendaria (dramas caballerescos). Entre las escasas muestras de drama palatino de esta época habría que señalar *Carlos el perseguido*, *Laura perseguida*, *El favor agradecido* o *La fuerza lastimosa*.

Un rasgo notable de la primera manera de Lope es su escasa motivación por la historia, que en cambio será su gran descubrimiento teatral a partir de 1600. En los dramas "historiales" - que en esta época son preferentemente fabulosos - sus inclinaciones buscan la Antigüedad - que descartará años más tarde - en obras como *Las justas de Tebas*, *Roma abrasada*, *El honrado hermano*, o *El esclavo de Roma*. El primer Lope visita poco, en cambio, la historia europea (*La imperial de Otón*) y respecto a la española le atrae sobre todo el subgénero morisco, relacionado con la frontera de Granada, literaturizada ya por el romancero (el joven Lope fue un dedicadísimo y experto poeta de romances moriscos) y por la "novela" o la "crónica" moriscas, que practica en comedias como *Los hechos de Garcilaso...*, *El remedio en la desdicha*, *El cerco de Santa Fe*, *El hijo de Reduán...*, confeccionadas con un corte más novelesco que histórico y según un código muy particular, que si alguna rara vez se extiende a otras obras de moros y cristianos, no moriscas (*El*

¹⁰ Teresa Ferrer (1997) revisa la serie de dramas palatinos de estos dramaturgos valencianos. Yo mismo (1997a) he analizado, a partir de *Carlos el perseguido*, los fundamentos del género en Lope. Este drama lo

padrino desposado, El Alcaide de Madrid...), caracteriza a las moriscas de modo privativo, otorgándoles un sello artificioso y galante¹¹. El primer Lope, por otra parte, se interesó bien poco por la comedia de santos (*San Segundo de Avila* es el único ensayo que conservamos), que llegará a ser tan importante años después (Sirera, 1991), y prestó muy escasa atención a los grandes acontecimientos "recientes" (*El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* o *La tragedia del Rey Don Sebastián*, podrían ser buenas muestras, aunque es posible que ambas sea posteriores a 1599), a la vez que exploraba - con escasa predisposición a repetir - los dramas sobre la España goda (*Vida y muerte del Rey Bamba*) o medieval (*La campana de Aragón* es el caso más claro, pues *El sol parado, El primer Rey de Castilla* o *El padrino desposado* podrían ser posteriores). Por último, y en el ámbito de lo histórico, al primer Lope le interesan más los dramas *de hechos particulares* que el de los *hechos famosos* de la historia: son los primeros dramas de la honra y la venganza, que se desarrollan tanto en un ambiente hispánico (*El gallardo catalán, El vaquero de Moraña...*), como europeo (*La Reina Juana de Nápoles, La condesa Matilde, El amor desatinado*), alcanzando Lope en algunas de ellas una alta calidad dramática: *El casamiento en la muerte, El testimonio vengado, o Los comendadores de Córdoba*¹².

Si se observa detenidamente este conjunto de fórmulas dramáticas es posible detectar no sólo las bases de la evolución posterior - lo que Lope se irá dejando en el camino - sino también las vetas más significativas de su primera manera. En particular el colorido que le proporciona una invención poco dada a dejarse sujetar, tanto en el aspecto teatral como en el ideológico, y que se expande por los géneros más libres de condicionamientos (las comedias palatinas y novelescas, los dramas imaginarios de la honra), se entona en los más literaturizados y artificiosos (las comedias pastoriles, los dramas mitológicos y caballerescos), y llega a impregnar de matices de fábula los más sujetos a verosimilitud (las comedias urbanas y picarescas, los dramas historiales de tipo

editan críticamente S.Iriso y M^a Morrás en *Parte I* (1997).

¹¹ Son bien conocidos los numerosos trabajos de S.Carrasco de Urgoiti sobre el género, de los que destacaremos la actualización de 1996. Hay que añadir la importante puesta al día que supone la edición de *El remedio en la desdicha* por F.López Estrada y M.T. López (1991), y los estudios de fondo, sobre el tema del Islam en el teatro español barroco de A.Mas (1967) y de T.E.Case (1993). Comedias como *El cerco de Santa Fe* o *El hijo de Reduán* han sido editadas por D.Antas y G.Pontón, respectivamente, en la *Parte I* (1997).

¹² Sobre *El casamiento en la muerte*, el trabajo de L.Giuliani especialmente en su edición crítica en la *Parte I* de las *Comedias de Lope de Vega* (1997). Los comendadores es editada por J.E.Laplana Gil en la *Parte II* (1998).

morisco o los de asunto antiguo). Son evidentes por otra parte las líneas de prolongación de las prácticas escénicas anteriores, que Lope asimila: la materia caballeresca, mitológica y pastoril de la tradición cortesana, la urbana y novelesca de la tradición de los actores-autores y de la italianista, los dramas de la honra y de la privanza y las tragedias y tragicomedias palatinas de la tradición erudita. Pero no es menos evidente el designio de amalgama, impulsado desde un afán popularizante, de enlace con el público heterogéneo de los corrales, de asimilación de sus tradiciones literarias más asentadas (Ariosto, la "novella" o el romancero más que las crónicas, en esta etapa) y de sus actitudes ideológicas y morales (la conciencia de nación, pero también la pujanza de un sentimiento muy moderno de libertad y de jugueteo con los límites del orden aceptado). Lope entra a saco en el universo trágico palatino, heredado de los valencianos, marcado con un inequívoco signo culto y clasicista, para reconvertirlo en clave hilarante, de una osadía moral y de una irreverencia estética inauditas, y así nace la comedia palatina, y de la misma manera se apropia de universos especiales tan codificados, tan aparentemente inamovibles como el pastoril, el mitológico y el caballeresco, que tenían cien años de tradición representacional, no para respetarlos sino para alterarlos y revolverlos en la fórmula de una tragicomedia frondosa de enredos, que además cambia el sentido de su espectacularidad, o desordena los mecanismos de la comedia erudita para adaptar el universo de las *novelle* y las comedias burguesas italianas al de la caballería urbana española, desplazando el acento desde la aventura llena de peripecias hacia los usos, costumbres e invenciones amorosas contemporáneas, respetando en cambio la naturaleza de un enredo que consigue con industria y con ingenio - secundados de atrevimiento - en sus mejores trazas.

En el período que se abre a partir de 1599-1600 las cosas comienzan a cambiar. Se prolongan fórmulas anteriores, algunas de las cuales perdurarán hasta el final de su producción casi sin cambios, pero se abandonan otras, declinan o cobran vigor otras tantas, y surgen algunas nuevas de extraordinaria relevancia. Pero esa es otra historia y en la que contamos ahora se nos acabó la cuota de papel.

JOAN OLEZA

Universitat de València

BIBLIOGRAFÍA CITADA.

- Antonucci, F. (1995), *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*. Pamplona-Toulouse. Anejos de Rilce, nº 16.
- Arata, S. (1989), *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*. Pisa.
- Arellano, I. (1996). "Sobre el modelo temprano de la comedia urbana de Lope", en F. Pedraza y R. González Cañal, eds. *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*. Almagro. 37-60. Reproducido en Arellano, I. (1999), *Convención y recepción...Madrid*, Gredos, 76-106.
- Arellano, I. (1999), "Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, Nº 4, 1999, 7-32.
- Arellano, I. (1999), *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid. Cátedra.
- Bleuca, A. (1991), "El bien nacido encubierto, comedia manuscrita atribuida a Lope de Vega", en M. Diago y T. Ferrer eds. (1991), *Comedias y comediantes...* Valencia. Universidad. 119-132.
- Campana, P. ed. (1996), " *El bien nacido encubierto*, comedia atribuida a Lope de Vega. Edición crítica de...", *Anuario Lope de Vega*, Nº 1, 291-414.
- Campbell, Y. (1995), "Picardía y crisis moral en *El anzueto de Fenisa*", en Y. Campbell ed. *El escritor y la escena, III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 155-164.
- Canavaggio, J. (1977), *Cervantes dramaturge. Un théâtre a naître*. Paris. PUF.
- Cañas Murillo, J (1991), *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Cáceres. Universidad de Extremadura.
- Cañas Murillo, J. (1995), "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro", *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, Univ. De Extremadura, 75-95.
- Carreño, A. ed. (1984). *Lope de Vega: Poesía selecta*. Madrid. Cátedra.
- Carrasco de Urgoiti, S. (1996), *El moro retador y el moro amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*. Granada.
- Case. T.E. (1993), *Lope and Islam. Islamic Personages in his Comedias*. Newark, Juan de la Cuesta.
- Davis, Ch. Y Varey, J.E. (1997), *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*. Madrid, Tamesis Books.
- Dixon V. (1996), "Dos comedias 'ejemplares' en la evolución del primer Lope: *La ingratitud vengada* y *El sufrimiento premiado*", en VVAA, *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, Diputación, 191-202.
- Doménech, F. ed. (2000). *Lope de Vega: El rufián Castrucho*. Madrid. RESAD.
- Ferrer Valls, T. (1991), *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador al reinado de Felipe III*. London. Tamesis Books.
- Ferrer Valls, T. (1993), *Nobleza y espectáculo teatral. Estudio y documentos (1535-1621)*. Valencia. Universidad.
- Ferrer Valls, T. (1997), "Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana", *Edad de Oro*, XVI, 137-148.
- Ferrer Valls, T. (1997-98), "Sobre la elaboración de un *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*", *diablotexto*, Nº 4-5, 115-141.

- Ferrer Valls, T. (1999), "*La viuda valenciana* de Lope de Vega o el arte de nadar y guardar la ropa", en *Doce comedias buscan un tablado. Cuadernos de teatro clásico*, 11, 15-30.
- Froldi, R. (1968), *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Salamanca. Anaya (la 1ª ed. en italiano, y más reducida, es de 1962).
- Froldi, R. (1981), "Autobiografismo y literatura en una de las primeras comedias de Lope: el tema de *La Dorotea* y *Las Fiestas de Madrid*", en M. Sito Alba ed. *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*. Roma, 315-324.
- Froldi R. (1991), "*El ganso de oro* de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia", en M. Diago y T. Ferrer eds. (1991), *Comedias y comediantes...* Valencia. Universidad. 133-142.
- Grilli, G. (1999), "Lope de Vega y su fábula de *Adonis y Venus*", *Anuario Lope de Vega*, nº 4, 127-138.
- Kirschner, T. (1997), "Lope-Lope y el primer Lope: *Los hechos de Gracilaso de la Vega y moro Tarfe*", *Edad de Oro*, XVI, 207-220.
- Lara Garrido, J. (1989), "Texto y espacio escénico en Lope de Vega (La primera comedia: 1579-1597)", en A. Egido ed. (1989), *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, UIMP, 91-126.
- López Estrada, F. (1985), "La comedia pastoril en España", en Chiabó M, y Doglio F. Eds. *Orígenes del drama pastorale in Europa*. Viterbo, 235-256.
- López Estrada, F. y López, Mª .T. eds. (1991), *Lope de Vega: El remedio en la desdicha*. Barcelona. PPU.
- Maglione, S. ed. (1985), *Lope de Vega: Los celos de Rodamonte*. UP of America, Lanham.
- Mas, A. (1967), *Les Turcs dans la littérature espagnole du siècle d'or*. Paris, Centre de Recherches Hispaniques.
- Ojeda, Mª del Valle (2000), *El zibaldone de Stefanelo Botarga. Estudio y edición crítica de un manuscrito de Commedia dell'Arte en España*. Tesis de Doctorado de la Universidad de Sevilla, inédita como libro. Pueden encontrarse diversos artículos preparatorios, entre ellos "Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: *el zibaldone* de Stefanello Bottarga", *Criticon*, 63, 1995, 119-138.
- Oleza, J. (1981a), "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", *Cuadernos de Filología* III, 1-2, 152-223, reproducido en J. Oleza ed. (1986), *Teatro y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano*. Valencia, IAM, 1984, 9-42.
- Oleza, J. (1981b), "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", *Cuadernos de Filología* III, 1-2, 153-233, reproducido en J. Oleza ed. (1986), *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*. London, Tamesis Books, 251-308.
- Oleza, J. (1983), "*Adonis y Venus* , una comedia cortesana del primer Lope de Vega", *Cuadernos de Filología*, III-3, 145-168. Reproducido en *Teatro y prácticas escénicas, II*, 309-324.
- Oleza, J. (1986), "La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega", en J. Oleza ed. *Teatro y prácticas escénicas, II*, 325-345.
- Oleza, J. (1991), "La comedia de pícaros de Lope de Vega: una propuesta de subgénero", en M. Diago y T. Ferrer eds. *Comedias y comediantes*. València, Universitat de València, 567-581.
- Oleza, J. (1994a), "Alternativas al gracioso: la dama donaire". *Criticon*. Nº 60, 35-48.
- Oleza, J. (1994b), "Los géneros 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. 235-250.
- Oleza, J. (1995a), "El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión", en J. Cannavaggio ed. *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 181-226.
- Oleza, J. (1995b), "Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, de Lope de Vega, o las armas sutiles de la Comedia", en VVAA, *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos del Teatro Clásico*, Nº 8, 85-119.
- Oleza, J. (1997a), "La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo". *Edad de Oro*, xvi., 235-251.
- Oleza, J. (1997b), "Del primer Lope al Arte Nuevo." En D. Mc Grady ed. *Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Barcelona. Editorial Crítica. I-LV.
- Pedraza, F. (1990), *Lope de Vega*. Barcelona. Teide.
- Pedraza, F. Y González Cañal R. eds. (1996), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*. Almagro.
- Pedraza, F. Y González Cañal R. eds. (1999), *El teatro en tiempos de Felipe II*. Almagro.
- Profeti, M^a. G. (1992), "La obra dramática de Lope de Vega", en *Historia y Crítica de la literatura española*, dirigida por F. Rico, 3/1, ed. por A. Egido, al cuidado de Carlos Vaíllo, 172-209.
- Salomon, N. (1965), *Recherches sur le thème paysan dans "la comedia" au temps de Lope de Vega*. Bordeaux.
- Shergold, N.D. (1967), *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford. Clarendon Press.
- Sirera, J.L. (1991), "Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico", en M. Diago y T. Ferrer eds. *Comedias y comediantes*. València, Universitat de València, 55-78.
- Sito Alba, M. (1984), "El teatro en el siglo XVI", en Díez Borque, J.M. ed. *Historia del teatro en España*, vol. I. Madrid, Taurus, 155-471.
- Suárez, J.L. "Variedad como estructura. La estética lopesca en *Los celos de Rodamonte*", *Anuario Lope de Vega*, nº4, 339-446.
- Torres, M. (1990), "Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope", *Edad de Oro*, IX, 323-334.
- Torres, M. (1994), "El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en *Los muertos vivos de Lope*", *Criticon*, nº 60, 49-60.
- Varey, J. E. (1987), *Cosmovisión y escenografía*. Madrid, Castalia, 1987.
- Vitse, M. (1988), *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol au XVIIe. Siècle*. Toulouse.
- Weber de Kurlat, F. (1976), "Lope-Lope y Lope-prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época", *Segismundo*, XII, 111-131.

*

Lope de Vega: *Comedias de Lope de Vega* (1997 y ss) En las *Partes* que viene publicando el equipo ProLope, dirigido por A. Blecua y G. Serés vienen publicándose, en ediciones críticas y cuidadosamente anotadas, bastantes de las obras citadas aquí. También, y a partir de la reproducción de las primeras ediciones, lo vienen haciendo J. Gómez y P. Cuenca en la colección *Lope de Vega: Comedias* (1993 y ss), de la Fundación Castro-Ediciones Turner. Entre las ediciones sueltas, de carácter crítico, publicadas en los últimos años citaré, por su relación con nuestro tema, y además de las ya citadas:

Los donaires de Matico, ed. de M.Presoto, Kassel, Reichenberger, 1994.
La pastoral de Jacinto, ed. de P.Ambrosi. , Kassel, Reichenberger, 1997.
La Francesilla, ed. de D.McGrady, Charlottesville, 1981.