

LAS COMEDIAS DE PÍCARO DE LOPE DE VEGA: UNA PROPUESTA DE SUBGÉNERO.

En M.Diago y T.Ferrer eds. *Comedias y comediantes*. Valencia. Universitat de València. 1991.165-188.

Debo reconocer una tentación personal, que es sin duda la culpable de este trabajo. Y es que cada día me interesa menos perpetuar el culto a una imagen global de Lope de Vega y más la exploración de sus diferencias y del movimiento de su obra. Me reclama especialmente el ancho mar de la comedia, tal vez aquella que más descolgada ha quedado de la imagen global de Lope y de su arte de hacer -paradójicamente- comedias. A esta perspectiva se incorpora un trabajo como el que hoy presento, centrado en un tipo muy especial de comedias, con coherencia propia, estupendo atractivo estético y escasa atención de historiadores y críticos. Se trata de las comedias que podríamos denominar comedias de pícaros. (1)

Del conjunto posible de estas comedias, todavía por determinar, llama la atención la coherencia de concepción de algunas de ellas, escritas entre 1593 como muy pronto -aunque más probablemente desde 1596- y 1606 como muy tarde. Esto es, entre el regreso de Lope a Madrid tras la estancia en Alba y la muerte de Isabel de Urbina, por un lado, y el inicio del mecenazgo del duque de Sessa, que tanto había de marcar su obra, por el otro. Es una década en la que Lope divide sus afanes entre la esposa Juana de Guardo, y la amante, Micaela de Luján, en un triángulo que más de una vez es un cuadrángulo, por los hipotéticos retornos del marido de ésta, Diego Díaz, desde el lejano Perú, y que a veces es multitud, cuando a Lope le entra la fogosa y reparte juego, como en el caso de aquella misteriosa aventura valenciana, saldada con el nacimiento de un futuro franciscano ilustre, D. Bernardo Pellicer. Es la época ambivalente de la prohibición de representaciones, a la muerte de D^a Catalina, hija de Felipe II, que se extendería entre mayo de 1598 y abril de 1599, y de los magníficos fastos teatrales de las bodas de Felipe III y de Isabel Clara Eugenia en Valencia, en 1599. Y es también la época del cambio de reinado del Felipe prudente al Felipe piadoso y festivo, siempre de la mano de aquel gran empresario de espectáculos y fulgurante prelado que fue el Duque de Lerma.

Estas comedias se sitúan en la Italia dominada por los ejércitos españoles: es la Roma de Castrucho y el Caballero del Milagro, el Nápoles del Caballero de Illescas o el Palermo de Fenisa. El universo dramático está fuertemente emparentado con el de las comedias eruditas italianas, que Lope ha visto representar en España, y es heredero directo del espíritu de las comedias "a noticia" de Torres Naharro, e indirecto -por su más que probable desconocimiento- de la *Lozana andaluza*. Son los ya lejanos tiempos del Emperador y de la Roma papal disoluta, sobre la que cayeron como rayo vengador de la Providencia las hordas del Borbón. Castrucho en persona estaba allí y participó en el Saco, y en él entrevió un futuro de prosperidad y honra rufianesca. Unos años anterior es la acción de *El caballero de Illescas*, quien es testigo de las legendarias vistas pre-matrimoniales de Isabel y de Fernando, y que acude a ese Nápoles renacentista y todavía independiente, pero poderosamente aragonésizado, que historiara Benedetto Croce.

Como en las comedias palatinas, la distancia en años y la ubicación de la intriga en otro país, otorgan a Lope un margen de libertad crítica y de desprejuiciamiento moral que sería imposible en las tragedias y tragicomedias de la honra. Es así como Lope puede hacerse eco de "la otra" imagen de España, la que devolvían desde los territorios ocupados de Italia. A veces esta imagen resulta bastante objetiva, aunque crítica, como en las palabras del conde napolitano de *El caballero de Illescas*:

"Es rica, aunque por las guerras
no están fértiles las tierras
que el mar en su margen baña"(2)

En otras ocasiones el tono crítico de esta misma imagen se hace ridiculizador, como en boca de Fenisa:

"Es toda España montaña
bárbara en ingenio y trato.
¡Mira tú qué policía,
pues de plata que le ofrece
la India, a Italia enriquece,
a Francia y a Berbería!

¿Qué nación sustenta el mundo,
donde no corra por ley
plata y armas de su rey?"(3) (pg. 910)

Y de principio a fin de estas comedias se escucha la sátira de la arrogancia y de la fanfarronería española:

Celia: "¿Qué chusma es ésta? ¿Es gente de provecho?

Fenisa: Soldados y españoles, plumas, galas,
palabras, remoquetes, bernardinas,
arrogancias, bravates y obras malas"(El anzuelo de Fenisa, 896)

Cualquier español desharrapado, lejos de su terruño, se hace pasar por descendiente directo de los godos (*El anzuelo de Fenisa*, I-6 y II-17), cuando no por señor de tierras y vasallos, como aquel Juan Tomás, vecino de Illescas, que en Nápoles se transforma en el señor de Illescas.

"y ya sabéis la presunción que tiene
el villano más vil que de allá viene"(4)

Abundan las escenas escritas parcialmente en italiano, y en las que los italianos expresan todo su odio hacia el ejército de ocupación. Así, en la escena 4 del Acto II de *El anzuelo de Fenisa*, el español Albano habla con Fabio, que aunque es también español se hace pasar por italiano, y éste le echa la siguiente buenaventura:

"¡Guarda! ¿Spagnuolo marrano
¡Cáncaro che venga a tutti
li tradittori spagnuoli,
assassini per tre scuti!"

Pero Fabio no acaba ahí, sino que le canta a Albano esta canzone siciliana:

"Se tutta la Sicilia,
fosse macarrone,
il faro di Messina
vino moscatello,
il monte Mongibello
formaggio grattato,
e tutto lo spagnuolo
fossino amazzato,
¡come trionfaria
lo siciliano!" (pg. 890).

Aunque son más frecuentes aquellas de tono satírico, en que el soldado español responde al figurón que en las comedias italianas bautizaron como *Capitano spagnuolo*, bárbaro y fanfarrón, como el capitán Osorio de *El anzuelo de Fenisa*, o el Juan Tomás de *El caballero de Illescas*. Abunda, eso sí, un antiguo y muy común insulto, aquel que se dice que le dirigió el cardenal della Rovere al cardenal Borja, cuando ambos se disputaban el papado ante el papa agonizante: "marrano". Dice Camilo en *El caballero de Illescas*, aconsejando como sacarle los cuartos a un español:

"Aunque es español marrano,
lo ha de hacer muy bien con vos,
que toca en la vanidad,
y ceremonia y lisonja
le chuparán, como esponja,
dineros y voluntad" (pg. 129)

Tan codificado estaba el comportamiento teatral del español que Lope crea un verbo para expresarlo, así que Celia, cuando se ve venir al gracioso Tristán a lo seductor, le pregunta:

"¿Tú conmigo españolizas?" (*El anzuelo de Fenisa*, I-4)

Hay, es cierto, una imagen más positiva, casi siempre expresada por mujeres, y que manifiesta la admiración ante el valor y la audacia rayana en locura de los españoles:

"Caballero o labrador,
que el uno o que el otro seas;
español, que español solo
tan gran locura emprendiera" (*El caballero de Illescas*, pg. 134)

Lo dice Octavia a Juan de la Tierra, e Isabela exclama, a la vista de la exhibición de espada y mamporros que Luzmán organiza para ella:

"Si su talle me contenta
me mata el verle tan hombre" (*El caballero del Milagro*, pg. 160)

En el fondo es la imagen que los propios españoles querrían dar de sí, como Lope pone en boca nada menos que del rey Fernando de Aragón:

"Lo que no emprende español
ninguna nación lo acaba" (*El caballero de Illescas*, pg. 141).

Aunque en estas comedias las guerras de Flandes o de Italia no son contempladas precisamente de manera triunfalista. Se deja escuchar en ellas una nota insólita de desencanto guerrero, la que constata la doble derrota final de todo soldado, en el campo de batalla y en el retorno a la patria. El villano honrado de Illescas así lo dice, y en su voz resuena todo un sentimiento popular:

"Al partir, gallardo el brío;
tiemble el suelo, el aire asombre,
porque al salir de la tierra
todo es matar y romper

con furia; mas al volver,
vienen mansos de la guerra.
Sale el soldado galán
lleno de plumas y viento,
y al primer alojamiento
soñó que era capitán.
Llega, pelea muy bien,
pasa el frío, el viento fresco,
vuelve con calzón flandesco
por la Francia sin argén.
Trae la pierna por mil cabos
con más plomo y hecha harnero,
que una pierna de carnero
se ve con ajos y clavos.
No tuvo en corte favor
si de allá trujo papeles,
y, envuelto en dos arambeles,
murió en manos de un doctor."

No son extraños por tanto los casos de deserción, como reflexiona el mismo villano, pues esos "pollos maltrapillos", "que suelen decir/ que les asen una pierna/ de un niño, y si no está tierna/ que la pongan a marcir", de pronto, tras la experiencia de la vida de soldado, "siete leguas amanecen/ de la compañía el día/ que dejan la compañía/ y allá en su lugar parecen"(*El caballero de Illescas*, pg. 111). Y su hijo Juan Tomás cumplirá la profecía, y el primer dinero ganado como soldado será la señal misma de su deserción.

Su padre, el villano de Illescas, no se atreve a condenar "a los que a la guerra van", a pesar de ponerles los reparos que hemos visto. El tiene además la dura experiencia del paso de los soldados por las tierras, que todo lo van allanando, como será motivo clásico de los dramas de la honra villana:

"...ha venido un capitán,

y ya sus soldados van
con tanta furia y exceso
que presumen alojarse
por fuerza y sin las boletas."

Propia del denso italianismo de estas comedias es su condición novelesca, que aparece directamente aludida cuando, por ejemplo, los hechos de Luzmán, de *El caballero del milagro*, son aludidos como "novela", o cuando se inspira en un "libro italiano", sin duda una "novella", para *El caballero de Illescas*, o en otra del *Decamerón* para *El anzuelo de Fenisa*. Pero tal vez la herencia italiana más importante en el código teatral de la comedia nueva fuera el de la dama que, enamorada de un galán, que no le hace caso, se disfraza de varón y lo persigue, estorbándole otros amores, hasta acabar por ganárselo de nuevo y pasarlo por la vicaría.

Menéndez Pelayo explicó que "esta forma de enredo picante y resbaladiza - no desconocida en la comedia latina- era ya casi obligada en la comedia italiana del Renacimiento, comenzando por la obscenísima *Calandria* del cardenal Bibbiena (1513), representada en tiempos de León X; de allí pasó a las comedias de Lope de Rueda y sus secuaces, y finalmente entró...en el inmenso río del teatro de Lope de Vega" (*Ensayos...t.III*, pg. 74). Pero, como rectificara Carmen Bravo Villasante, la *Calandria* ejerció su influjo a través de *Gli Ingannati*, la comedia colectiva de la Academia de los *Intronati* de Siena, en la que fragua el esquema definitivo, y sobre la cual hiciera su adaptación de *Los engañados* Lope de Rueda, y aún otra más libre en el *Coloquio de Tymbria*. El recurso fue asimismo frecuente en las *novelle* de Bocaccio y de Bandello, especialmente en la 36 de éste último, réplica novelesca de *Gli Ingannati*, y había aparecido también en una importante escena del *Orlando furioso*, uno de los libros más leídos en la segunda mitad del XVI español.(5)

En todas estas comedias el recurso comporta, como uno de sus datos esenciales, la eclosión en escena de un erotismo ambiguo y andrógino, con escenas que buscan el escándalo y la liberación de instintos profundamente reprimidos no menos que la comicidad, con mujeres que tratan de seducir a otras mujeres, y hombres que acosan sexualmente a otros hombres.

En estas comedias el recurso es constante. En *El anzuelo de Fenisa* constituye la segunda acción, y con unas características de neta provocación al espectador. Fenisa, la cortesana napolitana, se enamora locamente de Dinarda, dama sevillana disfrazada de D. Juan de Lara, e irrumpe en su casa. Le pregunta amablemente Dinarda:

"¿Quieres descansar, y quieres,
por mi vida, colación"

Y contesta Fenisa:

"La que tomara de tí,
en la caja de esa boca"

La escena concluye cuando ambas desaparecen en la supuesta alcoba, a la que Dinarda le invita con estas palabras:

"Entra, dulce prenda mía"(pg. 900)

Pero a Dinarda no la persiguen sólo las mujeres, sino también los hombres, incluidos Bernardo y Fabio, sus amigos, que sospechan que es mujer, pero no están nada seguros. Para averiguarlo Bernardo se finge enfermo y se hace palpar por Dinarda: primero en el pulso, después en la frente, después en el rostro, después...:

"Pónme la mano, así vivas,
sobre el corazón" (pg. 899)

Pero es en *El rufián Castrucho* donde el recurso se explota en todas direcciones, como en un gran estallido de fuegos artificiales. De nuevo la prostituta, aquí Fortuna, se enamora del galán caponcillo, aquí Lucrecia, que además ha cometido la imprudencia de cortejarla virilmente. Fortuna exclama, mirando a Lucrecia:

"qué bien hecho, qué galán".

Algo contesta Lucrecia y entonces observa la asombrada mudez de Fortuna:

Lucrecia.- "¿De qué enmudeces, señora?

Fortuna.- Tu lengua me tiene muda.

Lucrecia.- ¿Pues qué, parécete bien?,
porque haré que te la den,
estas manos en un punto.

Fortuna.- Mejor lo tomara junto."(6)

La escena continúa cogiendo Fortuna las manos de Lucrecia: "Parecen dos azucenas", le dice. Lucrecia incurre entonces en la audacia de declarar que la ama, y Fortuna cierra la escena con una petición directa:

"Bésame para que viva" (pgs. 221-222).

Aquella noche Fortuna escapa de su amante de turno con Lucrecia, se refugian en casa de una "vieja honrada", y allí es donde Lucrecia no puede cumplir:

"Luego los brazos traviosos,
llamándome un ángel bello,
me echó mil veces al cuello,
y pensó comerme a besos" (pg. 225)

Así que Lucrecia tuvo que fingir "cierta ocupación" para dar esquinazo a su ardiente amante y salir escapada.

La mirada costumbrista, tan característica en Lope, se impregna en estas comedias de un realismo cuartelario y rufianesco: soldados de fortuna, que se alistan para escapar del hambre o vivir cómodamente a costa del Rey, y que una vez en el ejército acechan la ocasión de la ganancia fácil en el saqueo, o desertan no menos fácilmente en cuanto las cosas se ponen feas. Algunos se hacen acompañar de mujeres a las que prostituyen y chulean, como Castrucho o el Alvarado de *El caballero de Illescas*, y a otros es más fácil encontrarlos en lupanares o negociando con rufianes y alcahuetas que en los cuarteles. Soldados y juego, todo es uno: escenas de dados y naipes proliferan

. La calle y la noche son el escenario natural de la vida soldadesca, y allí, entre el menudeo de putas, soldados, rufianes y alcahuetas, más de una vez ocurre lo que en *El rufián Castrucho*, II, 22:

Alvaro: "Ah de casa.
Teodora: ¡Agua va!
Alvaro: Desviaos
Héctor: Tarde es ya,
embistióme.
Alvaro: ¡Oh puta vieja!
Héctor: Callad no venga una teja
que el agua limpiarse ha.
Alvaro: Que bellamente huele."(7)

En *El anzueto de Fenisa Tristán* se recrea describiendo el patio de espera de una cortesana, semejante a "una audiencia pública", y comenta con sorna su capacidad para las relaciones públicas y para cobrarse en especie:

"Has de pensar que es alma edificada
a la traza de un grande monasterio
en que hay su dormitorio con sus celdas,
que de una puerta adentro caben todos" (II-8).

En *El rufián Castrucho* asistimos al trabajo de una alcahueta, que pregona a su pupila a un general:

"No tiene diez y seis años
fresca como una camuesa,
ayer la miré en los baños
con una pierna tan gruesa,
y unos pecitos tamaños.
Los pechos son dos manzanas.

Y no hay rosas castellanas
como las mejillas bellas
...
Canta como un Serafín,
habla que no hay más que ver..." (pg. 221).

O que la ilustra para que sepa comportarse ante un cliente de tanto postín:

"Dile que eres más noble que pareces,
no te levantes mucho del asiento,
y si te levantas, no tropieces.
Come algún buen olor para el aliento
...
Y quando llegue la amorosa danza,
allí es el ceño, y el melindre y coco.
No rompa luego en allegando lanzas,
cuéstele su trabajo, sude, llore,
que esto es gustoso, lo que mal se alcanza" (pg.225)

O establece la tarifa: "No me contento con tres mil reales". O le aconseja que se cambie las ligas verdes por las rojas (pg. 227).

El tono realista, urbano y truhanesco de las costumbres se corresponde con los personajes que protagonizan este universo dramático, heredero directo del de *La Celestina*. Véanse en primer término los fanfarrones, nuevos Centurios barrocos, que no faltan en ninguna de estas obras. Fanfarrones cobardes, a la manera del quinientos, como Luzmán o Castrucho, o fanfarrones valientes, como Osorio (*El anzuelo de Fenisa*) o Juan de la Tierra, quien se define a sí mismo de esta manera:

"Un hombre que el mundo admira,
un ministro de la muerte,
un rayo, un tigre, un león

para cuyo corazón
no hay cosa en el mundo fuerte" (pg. 118)

Este bravucón no se matará con mil hombres como amenaza hacer en esta escena, pero sí que descalabrará, a lo largo de la acción, no menos de siete, como él mismo se encarga de recontar (pg. 134).

Y con los fanfarrones, las cortesanas. Son cortesanas de lujo, a veces tanto como Fenisa, que puede aportar al matrimonio una dote de 14.000 ducados (III, 12), y siempre con un aspecto de damas, capaces de inspirar elevados conceptos amorosos en los galanes que las persiguen, y aún de hacer dudar sobre su verdadera condición, como es el caso de Fenisa, que tiene desconcertados al mercader Lucindo y a su criado, buena parte de la obra. Así son, aunque en menor grado, la Octavia y la Beatriz de *El caballero del milagro*, o la jovencísima Fortuna de *El rufián Castrucho*. Sólo la Lisena de *El caballero de Illescas* es de condición más dura, como puta de soldado, y quedan en el fondo las muchas putas de Roma especializadas en españoles, y a las que glosan regocijadamente el alférez y el capitán en el Acto I de *El rufián Castrucho*. quede sin embargo para la memoria la constatación de esos amores fervientes y respetuosos que las cortesanas pueden inspirar en los nobles caballeros hispanos: Fenisa en Albano, Fortuna en el sargento Don Alvaro, o esa

"...mujer que en Milán
le trujo cierto truhán"

a Don Jorge, el alférez, y

"que después que no la ve,
no la hay que gusto le de,
de mil que en el campo hay."

La cortesana de estas comedias es "protegida" y administrada por un rufián (como en el caso de Beatriz por Filiberto, en *El caballero del milagro*, Lisena por Alvarado en *El caballero de Illescas*, o Fortuna por Castrucho). Sólo Fenisa ha llegado a hacerse empresaria de sí misma, y aunque Osorio le dice que en otro tiempo

"Solía ser yo tu galán de esquina,
el bravo de tu puerta y el matante"

ahora ha perdido el puesto. Sin embargo, no son dóciles al rufián, y en cuanto pueden lo cambian por otro mejor. Beatriz cambia a Filiberto por Luzmán, y después lo abandona. Lisena se pasa de Alvarado a Juan Tomás, y Fortuna maniobra para quitarse de encima a Castrucho. Todas ellas tienen el corazón fácil, y se enamoran súbitamente. Algunas de ellas del galán lindo (Fortuna pierde el seso por Lucrecia, Octavia por Luzmán y Fenisa por Dinarda). En cambio, a otras les mueve más el galán arrogante y varonil, y así le dice Lisena a Juan de la Tierra, en plena exhibición de las bravatas de éste:

"Juan Tomás, cuanto más miro
tu brío, talle y valor
más me enciendes en tu amor,
más te quiero y más suspiro."

Por ello le declara:

"y que sólo a un puntapié
estaré yo tan rendida
que lleves el alma asida
por donde el golpe me de" (pg. 119).

Y Beatriz se harta de los empalagos del lindo Luzmán:

"Y yo, de verle tan lindo,
melancolías me dan"

La cortesana tiene un pasado en el que se origina su condición actual. Unas veces fue el ser burlada por un hombre, otras el hambre fue factor decisivo. Dice Teodora:

"Tengo una hija tan bella,
que dejó de ser donzella
por no tener que comer." (pg. 221).

Unas y otras se enzarzan a veces en la lucha por la sobrevivencia. Hay una escena en *El caballero del milagro* que debió ser regocijante para el público. Es una escena típica de desnudamiento en la calle, pero con un tratamiento de reyerta de mujeres que hubiera firmado el Zola de *L'Assommoir*. Luzmán ha regalado a Beatriz un vestido y una cadena, pero Beatriz se tropieza en la calle con Octavia, quien a su vez se lo había regalado a Luzmán. Octavia exclama:

"Espera. ¿Qué ropa es ésta
que tiene aquesta mujer?
¡Por el siglo de mi abuela,
que es la mía!"

Octavia aborda a lo bravo a Beatriz, que le contesta no menos brava, y entonces Octavia intenta desnudarla, pero Beatriz se resiste:

"No me destape en la calle.
¿No ve que parece mal?"

Octavia, con ayuda de Deofrido, le arranca la cadena de oro del cuello, y tira después de sus enaguas. Grita Beatriz:

"¡Que me roban! ¡Que me matan!"

Pero Octavia, ayudada por un Deofrido interesadísimo, va a por el manto y a por la saya. Todo se lo ha de quitar. Amenaza Deofrido:

"Desnúdate ya, llorona,

Que te asentaré los cinco"

Y quiere ir más allá que la propia Octavia:

"No hay en la calle persona.
Si quieres desnudaréla
hasta la camisa".(pg. 162)

Todas ellas, sin embargo, tienen un objetivo claro: casarse. Fortuna aún espera que Castrucho le cumpla la palabra, Octavia es una cortesana enriquecida que esconde su fortuna para el momento de casarse, igual que Fenisa, a quien si finalmente engañan es justamente porque le prometen casarse, como explica Osorio:

"Mira: ninguna cosa estas mujeres
buscan ni intentan, más que el casamiento.
Toca esta tecla, si engañarlas quieres".

Y las causas de ello son tres: "el escarmiento/ de sus livianos gustos y placeres" es la una, "el librarse también de la justicia", es la otra, y la última "el temor que al tiempo tienen, /viendo que ya se acaba la hermosura". (pg. 906).

Junto a los fanfarrones, las cortesanas y las damas de vida ligera (8), hay que constatar el oficio de rufián, pues si Osorio (*El anzuelo de Fenisa*) es un tipo rufianesco, rufianes en un sentido técnico lo son Castrucho (*El rufián...*), Filiberto y Luzmán (*El caballero del milagro*) o Alvarado y Juan Tomás (*El caballero de Illescas*). Es Luzmán quien mejor teoriza la doctrina del perfecto rufián: amarse a sí mismo y exclusivamente, como un nuevo Narciso; despreciar a las mujeres que le aman:

"Yo aborrezco siendo amado
y a quien me adora desprecio."

burlarlas siempre, por principio:

"... como no me amartelo
puedo engañar cuantas miro"

vivir de ellas:

"... mis tributarias son.
¿Ya no has visto que me dan
todo lo que juego y visto?"(pg. 147)

especialmente de las viejas y feas:

"lo que yo te dije ayer,
y lo que Luzmán desea,
es mujer mayor y fea,
mas rica y noble mujer;
que mi intención es pelar
mujeres de esta jaez."(pg. 151)

No comprometer nunca la propia seguridad en reyertas y otras estupideces; antes enredar la espada del enemigo, y adularlo hasta convertirlo en aliado (pg.149)

Aspirar a enriquecerse, ennoblecerse y vivir como un caballero:

"... solamente gusto,
y para serlo muero,
de parecer a todos caballero.
Yo para Rey nací, sino que ha sido
contraria estrella la que no ha querido.
Y no es posible, aunque a maldad responde,
sino que un duque o un conde,
perdóneme mi padre,

amores tuvo con mi hermosa madre"(pg. 165)

Y a retirarse finalmente a su pueblo de origen:

"Allí quiero vivir; allí me parto;
con esto y con mi industria vivir pienso.
Compraré un caballejo y un esclavo,
y procurando alguna mujer rica
para dichoso y santo matrimonio,
podré vivir, sin envidiar al príncipe,
en servicio de Dios, que es lo que importa" (pg.178)

Pero mientras no se llega a ello, se trata de aparentar la condición de gentilhombre y de hidalgo, y de hacerlo creer a todos. Tristán, admirado, traza de Luzmán este admirable retrato:

¡Cosa es de ver la vida de este mozo!
¡Qué ricamente come, viste y gasta!
¡Cómo juega tan pródigo y reparte
lo que tiene entre todos sus amigos,
sin que se le conozcan en su tierra
dos florines de renta o patrimonio!

Lofraso.- Por eso es Caballero de milagro.

.....

Tristán.- Pues verle andar con príncipes y grandes...

Es cosa de locura lo que estiman
que hable, escriba o cuente alguna cosa;
dánle su mesa, asientánle a su lado.
Honralle más que a un igual suyo pueden.
Nunca le faltan cuentos, nuevas, fábulas,
sucesos de Alemania, España y Flandes;

sabe todas las damas de memoria,
hasta las más ocultas alcahuetas;
dice de las que tienen buenas partes,
y las que con secretas faltas viven;
de su salud avisa a sus galanes;
canoniza mujeres por discretas;
la que está en su opinión, la tiene en Roma;
la que llega de fuera, él la registra;
no se hace fiesta donde no se halle,
ni eternamente viste su medida
y todo se le ajusta como propio.
No come cosa que en la plaza compre;
el rey no come con mayor regalo;
es valiente, es galán, es estudiante,
es hijo de quien quiere, y es tan noble,
que a veces tiene don, y a veces título.

Lofraso.- Por eso es Caballero de milagro. (pg. 164)

Tristán viene a definir así un *dandy avant la lettre*, un auténtico *caballero del milagro* (9) del siglo XVII.

A pesar de saber muy bien que:

"Ni es caballero, ni es hidalgo o noble,
sino un villano de una pobre aldea
que está a dos leguas de Toledo" (pg. 178)

Como Juan de la Tierra, el rufián nacido en Illescas. O como Castrucho, que se confiesa:

". . . un muerto
de hambre, cansancio y sed.

Necesidad me ha traydo
a andar en aquestas cosas"(pg.227)

De ahí la animadversión de clase contra los oficiales, una animadversión sorda por reprimida pero no por ello menos eficiente. Así reniega de ellos Castrucho:

"todos estos moçalvitos
que no han pasado fortunas
cogen a un hombre en ayunas,
cuando ellos están ahitos."

Para abrirse paso en su carrera el rufián tropieza a veces con un peligroso competidor: la alcahueta, que aspira como él a vivir de la cortesana como un ejército sobre el terreno conquistado. Aparece junto a Fortuna, a los ojos del enamorado Alvaro, "un fantasma de la noche oscura", a manera de sombra del fondo del retrato sobre el que resalta el ángel claro. Vieja de mal agüero, "es la hembra de mayor interés", que apenas vislumbra a su víctima cuando se lanza sobre ella y la desmiembra, "sacándole el dinero con los sesos de la menor médula de sus huesos". "De día duerme, en viendo que anochece/ sale como murciélago o lechuza". A eso de la medianoche recorre el Real buscando los cuerpos de los ajusticiados. El idioma se llena de esperpento al llegar a los rasgos físicos:

"Flacas las dos inútiles quijadas,
desgarrados los labios de la boca,
altas las negras cejas, y tiznadas,
y en ellas una reverenda toca,
las manos de raíces, y doradas
del oro y plata que recibe y toca,
los pechos hasta el vientre, que hay en ellos
para cuatro corcovas de camellos" (pg. 208)

Y la alusión intertextual implícita hasta ahora se hace explícita cuando el Sargento la llama "aquesta tercera de Calisto".

La vieja celestina tiene todavía vivos los ardores del amor, y en cuanto ve al mozalbete Escobarillo le destila el deseo en las palabras:

"Pero ven acá gallito,
barbirrubio, mozalbito,
¿en mí no podrás tener
cuatro ratos de placer?"

Pero el asco de Escobarillo (¡"Oh muerte del apetito!") no seca su imaginación:

"Ea ya, abracémonos,
que yo apuesto que se haga
algún hijo entre los dos" (pg.212)

Pero es su codicia la que le enfrenta a muerte con el rufián. Toda la intriga del *Rufián Castrucho* es analizable en términos de feroz lucha entre rufián y alcahueta por el control de la cortesana.

Las cuatro comedias citadas comparten una misma lógica argumental y un mismo modelo de espectáculo. El centro de gravedad es el tipo de pícaro/a, precedente del figurón. De los cuatro figurones tres son hombres y rufianes, la otra es mujer y cortesana.

El caballero de Illescas nos cuenta la historia completa del pícaro: se inicia con los orígenes del truhán en un medio rústico, Illescas, prosigue con su ascenso a través de una carrera delictiva, su triunfo en Nápoles gracias a sus engaños, y culmina con su caída, con el regreso a Illescas y con la vuelta a sus orígenes.

De esta trayectoria completa cada una de las otras piezas elabora sólo una fase. A *Castrucho* lo vemos en Italia, sobreviviendo como puede, y la obra acaba con su ascenso a capitán y la boda con Fortuna. Se cumple pues la fase del ascenso, pero no las otras .

El anzuelo de Fenisa y *El caballero del milagro* son las caras masculina y femenina de una misma comedia, y sus protagonistas nos son representados en la etapa del triunfo social de los pícaros.

Pero en ambas comedias los protagonistas serán alcanzados por la resaca de la venganza, y justamente en el momento en que creían llegada la culminación de su éxito. En ambas faltan las etapas de orígenes y ascenso y la comedia se concentra en las del triunfo y la caída, pero a diferencia del de Illescas, ni para Fenisa ni para Luzmán tiene misericordia la Providencia. Es más, en ambas comedias la caída del pícaro es tanto más dura cuanto multiplica sus efectos. En un *crescendo* de fracasos Fenisa pierde su dinero, su marido y sus joyas. El último en hablar, Fabio, le clava la puntilla. Y además en italiano:

"Vattene in forca e t' impicca"(pg. 912).

La razón de esta diferencia de destinos, entre la fortuna final de *El caballero de Illescas* y de *El Rufián Castrucho*, y el infortunio de Fenisa y de *El caballero del milagro*, debe explicarse, a mi entender, por una razón profunda. La obra más temprana es, sin duda, *El rufián Castrucho*, y muestra el género en su momento original: es todavía el primer Lope, un Lope desenfadado, irreverente, de exaltada concepción vitalista, poco sujeto a coartadas moralizadoras, muy cercano al teatro de los actores-autores (10), y a la comedia italiana, e impregnado de un sentido dionisiaco del placer y de la conducta humana. *El Rufián Castrucho* viene a ser así un retoño casi inmediato -a pesar del más de medio siglo transcurrido -de la *Lozana andaluza* o de la *Soldadesca* de Naharro, y debe ser el tipo de pieza cuyas representaciones ponían en pie de guerra a los censores de la comedia. *El caballero del milagro*, aunque cercana en el tiempo a *El rufián Castrucho*, es ya otra cosa: el estilo de la comedia y los personajes que intervienen en ella tienen un registro de mayor dignidad. Sigue tratándose de cortesanas, rufianes, fanfarrones y otras gentes de mal vivir, pero el nivel social en el que se mueven es más elevado. Sin embargo, esta mayor dignidad del mundo representado está poco acentuada y la corrección moral no sobreviene más que en el desenlace mismo, de manera que para la sensibilidad del espectador era probablemente mucho mayor el impacto de la acción, con su irreverencia, que el de la conclusión final, que sobrevinía con el castigo del bellaco a manos de la fortuna y la consiguiente lamentación de desengaño.

"De milagro al fin subí
y por milagro bajé;
grave ejemplo en mí se ve.
¿Qué he de hacer, triste de mí?
¡Ah, humilde fortuna y brava!
A España quiero partirme,
que en Roma podrán decirme:
"Quien mal anda, mal acaba".
Esto es más claro que el sol,
que este fin se me aguardaba,
y aquí, senado, se acaba,
el arrogante español ."

Pero nada en la representación justifica que este fin desastroso le corresponda más a Luzmán que a Castrucho. Como en tantas obras del primer Lope, la justicia poética está aplicada por encima -o por debajo- de la credibilidad: se ejecuta con un golpe de azar enviado por la fortuna. Fue así porque lo mandó Lope, pero pudo ser de cualquier otra manera. La incoherencia desacredita el desenlace.

El Anzuelo de Fenisa , muy cercana a *El caballero del milagro*, recupera el amoralismo de *El rufián Castrucho* : aquí Fenisa es vencida, es cierto, pero esa derrota no conlleva ninguna lección moral. Ha sido una lucha de igual a igual, de astucia contra astucia, y el prudente mercader valenciano ha acabado por derrotar a la vanidosa y autosatisfecha cortesana. No es precisa ninguna intención moralizadora para conseguir un desenlace tan lógico, dadas las premisas del caso. El estilo y los personajes se mueven en el mismo nivel medio, entremezclado de hampa picaresca, del *Caballero del milagro* y de la comedia satírica o trabeata latina, contando incluso aquí con el protagonismo de un mercader, muy raro en la producción teatral de Lope, pero que es sintomático del tono italianizante de una comedia cuya inspiración es novelesca y bocacciana.

Otra cosa es *El caballero de Illescas* . La ascensión de Juan Tomás va acompañada de la conciencia de ese mismo ascenso, como un vivir y un verse vivir al mismo tiempo. En un principio esa conciencia es sorpresa gozosa:

"Pero, ¿qué es esto que siento?"

¿Ayer no era yo un villano,
con una azada en la mano,
armas de mi nacimiento?
¿Quién me ha dado este valor?
¿Ya sé hablar?, ¿ya digo amores?" (pg. 119)

Poco a poco sorpresa y gozo se mudan en reflexión sobre los límites de su aventura vital:

"¿A qué puede más
llegar el valor de un hombre?
Ya he puesto un don a mi nombre." (pg. 123)

Se produce en su conciencia un sutil y doble movimiento. Por un lado se transforma de rústico en caballero, pero por el otro se reafirma en sus orígenes. El ha de ser "un hombre que ha de nacer de sí", por lo que no asume -a diferencia de tantos otros embaucadores de nuestro teatro- adoptar un apellido tan ilustre como falso (Guzmán, Enríquez, Lara, Sandoval, Mendoza...):

"Y así, me quiero llamar
de la tierra en que nací,
y en que he de ser lo que fuí,
que éste es mi propio solar" (pg. 123)

Es cierto que sus éxitos en Italia lo embriagan y llega a creer que quien no asciende es por falta de recursos personales:

"¿Hay tal suceso? Ahora digo
que hombre pobre, y en su tierra,
o ningún valor encierra
o es de su bajeza amigo." (pg. 125)

En esta embriaguez llega a santificar las cuchilladas que le han permitido trepar:

"¡Oh, beatas cuchilladas
que remedian tantas penas!"

Pero a pesar de ello la conciencia de peligro le avisa, y se angustia por la diferencia entre su linaje y su estado:

"¿Ya mayordomo, y lacayo,
y pajes? ¿Qué es esto, Juan?
Mas sujetas siempre están
las altas torres al rayo.
¿Qué intentáis? ¿Qué pretendéis?
¿No érades vos labrador?
¿Quién os mete a ser señor,
que es ciencia que no sabéis?" (pg. 127).

Juan de la Tierra da un paso decisivo en su toma de conciencia cuando formula como fingimiento su propia actitud y se descubre a sí mismo más allá de su máscara:

"¿Hay tal desvanecimiento?
Pero no es desvanecido
hombre que se ha conocido
y que intenta un fingimiento.
Aquel se tiene por loco
que cree que es gran señor
teniendo humilde valor;
pero ¿yo téngome en poco,
sino que voy procurando
ser algo por mí, en efeto?" (pg. 128)

que culmina cuando reconoce en su propio ascenso la vanidad de la suerte humana, el capricho de una ciega fortuna:

"Todo es nada y viento vano.
Con dos bueyes solía ir,
hoy con dos pajes paseo;
éste, sin duda, es rodeo
del nacer para morir."

Aupado en la cresta de la ola y en el momento de su máximo esplendor, Juan de la Tierra no asume como propia su condición de caballero, antes asoma en su conciencia el desengaño barroco:

"La nobleza es la virtud,
todos nacimos de un padre,
es la tierra común madre
de la cuna al ataúd"(pg.128)

Un desengaño que adquiere duros perfiles autocríticos:

"¡Qué fábula representa
el mundo en mi elevación
más ridícula!"(pg.129)

Y que puede expresarse finalmente en un balance de su trayectoria biográfica, una vez que ésta llega a su punto más alto:

"Subí, llegué, toqué. Cometa he sido;
sólo me falta deshacerme luego.
Pero si yo estoy en la región del fuego,
¿qué mucho que de allá salga encendido?"

Por eso, cuando al comienzo del Acto III, sobreviene el desastre, y el barco con el que Juan de la Tierra y Octavia viajaban a España naufraga y arrastra al fondo las riquezas acumuladas en Italia (en una suerte de sutil venganza del destino, pues si un naufragio fue causa de su enriquecimiento otro lo es de su ruina), Juan de la Tierra está moralmente preparado para ello. Confiesa a Octavia todas sus mentiras y recupera su personalidad original de rústico:

"Soy un pobre labrador
sin nobleza y sin hacienda,
no mal nacido ¡por Dios!,
que a los nueve salí fuera."(pg.134)

Incita entonces a su noble y rica mujer a adaptarse a la situación, vuelve a su casa cual nuevo hijo pródigo, y allí se humilla ante el rudo padre y sus lecciones:

"Y tomad en hora mala
la reja que el buey suspira;
ni es para el asno la lira
ni para el pobre la gala.
.....
Quitáos la sucia plumilla,
tomad sombrero de paja,
coma de lo que trabaje ,
buey a quien el yugo humilla.
¡Alto al campo, picarón!"

La caída no puede ser más ejemplar. Bajo el signo de la fortuna y de la audacia un pícaro se ha erigido por un fugaz instante en caballero, pero es sólo para volver derrotado a su condición villana. Y él ha ido tomando conciencia a medida que se descorría el velo de su destino. Esto le hace digno de una justicia poética diferente, y Lope lo ha previsto: en el itinerario de crímenes, bravatas, engaños, aventuras rufianescas y raptos amorosos, que es su vida, una vez ayudó a un caballero desconocido a defenderse de tres soldados que le atacaban, salvándole la vida. Es el

diamante moral en medio de su historial delictivo. Lope ha puesto las bases que pueden justificar el perdón final de su personaje. Ese desconocido caballero era nada menos que Fernando de Aragón, que acudía embozado a una ocasión tan alta como las célebres vistas con Isabel de Castilla. Ocurre ello al final del Acto I. Al final del Acto III, D^a Isabel y D. Fernando, casados ya, visitan Illescas. Allí D. Fernando reconoce a su salvador, pero no puede recompensarle como quisiera porque ha raptado a una mujer y porque no es noble. El Rey lo expresa cristalinamente:

"que me pesa que hombre humilde
con valor tan noble seas,
que te hiciera un gran favor" (pg.143)

Pero la Providencia actúa donde no actuó Fortuna, y en una recuperación del recurso a la anagnórisis (tan poco apropiada para este tipo de comedias de pícaros como constitutiva de las llamadas comedias palatinas) resultará que Juan de la Tierra no es hijo del villano de Illescas, sino sobrino de su presunto suegro y primo, por tanto, de la dama patricia que ha raptado. En medio de la alegría general destaca la del rey D. Fernando:

"A buena dicha he tenido
que tan bien nacido sea
hombre que me dio la vida"

La generosidad de la recompensa ya podéis, pues, imaginarla.

La historia del pícaro, una vez ejemplarizada, invierte su sentido. El pícaro no cambia de condición gracias a su industria y habilidades de pícaro, sino gracias a su conciencia de la vanidad del mundo, gracias a una buena acción capaz de compensar toda una historia de delitos, y gracias a la Providencia, encarnada en tal alta ocasión por el Rey Católico.

Con este giro la comedia picaresca comienza a dejar de serlo. Adquiere un sentido moral en contradicción con las características que había adquirido en las otras piezas. Tal vez sea por influencia de la propia evolución ideológica de Lope, que deja de ser ya el Lope joven. O quizá se trate de las nuevas circunstancias del teatro español que siguen a la suspensión de las representaciones de 1598-1599, y sobre todo al Decreto del Consejo de Castilla de 1600, que tantas

restricciones censorias intentó imponer a la comedia , y que Lope evoca tan astuta como indirectamente en el *Arte nuevo* :

"en la parte satírica no sea
claro ni descubierto, pues que sabe
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia."

Tal vez por ello, digo, se impuso Lope prudencia en el desenfado, buscó maneras más oblicuas, y sobre todo tendió a abandonar un género cuya materia prima eran los engaños y trapacerías de prostitutas, rufianes, soldados y alcahuetas.

En la ejemplarización del género que se produce en *El caballero de Illescas*, hay ya un comienzo de abandono del género.

No es ya una comedia pura, como las otras picarescas, pues se mezclan en ella hechos graves e históricos, personajes reales y reflexiones de profunda índole moral: estamos en pleno territorio de la tragicomedia. La comedia picaresca se deja impregnar por otros géneros: el de capa y espada (11) en el II acto (con las ficciones y engaños de Juan de la Tierra en Nápoles y su cortejo y seducción de Octavia), el de la comedia palatina en el desenlace, y ese Acto III en el que comienza a elaborarse la fórmula de las tragicomedias del honor villano (12), con su trasfondo histórico.

Concluyendo, pues: el subgénero picaresco, no definido en las preceptivas teatrales de la época, puede sin embargo ser propugnado a partir de un código teatral coherente, que tenga en consideración los siguientes rasgos constitutivos: la condición de comedia, tal como es definida por oposición a la tragedia y por diferencia con la tragicomedia en las poéticas barrocas; su vinculación al estilo, personajes y mundo medianos o mediano-bajos, ocupando el espacio social teórico que se dividían los subgéneros latinos de las comedias *trabeatas*, *tabernarias* y *atelanas*; su proximidad al teatro de los actores-autores; la herencia de *La Celestina* y de las comedias "a noticia" de Torres Naharro; el parentesco con las comedias novelescas italianas; la materia picaresca, conformada por fanfarrones, alcahuetas, rufianes, cortesanas y soldados como protagonistas de engaños y trampas que tienen por objetivo la ascensión social del pícaro; el escenario italiano; la impregnación por un costumbrismo urbano, muchas veces satírico, especialmente por lo que se refiere a la imagen de los

españoles en Italia; el contenido amoroso de la intriga, pero en el marco de unas coordenadas de rapiña y de lucha por la existencia. Este subgénero parece constituirse en los últimos años del Lope joven, allá por 1596, cuando vive tan intensamente como ilegalmente sus amores con Camila Lucinda y se mueve entre Madrid, Toledo y Sevilla (13). Cambia por entonces de cabeza la monarquía. El declive parece situarse hacia 1606, justo cuando va a comenzar la absorbente relación con el Duque de Sessa. En estos años el subgénero evoluciona desde la máxima libertad expresiva y temática de *El rufián Castrucho*, hacia una elevación de estilo -aunque no de materia- en *El caballero del milagro* y *El anzueto de Fenisa*, para encaminarse a su disolución -por contaminación con otros subgéneros y por la ejemplarización de la materia pícaro- con *El caballero de Illescas*.

Y aquí se acaba, ilustre senado, esta ponencia. Gracias.

JOAN OLEZA

Universitat de València

NOTAS

(1). Pues de pícaros y de costumbres picarescas tratan, si bien nada tienen que ver estas comedias, en su esquema argumental, con el propio de las novelas picarescas. Por otra parte es infrecuente la utilización de la palabra "pícaro" o "pícaro" en estas comedias, y en algún caso para definir a un personaje. Así, en *El anzueto de Fenisa* (A.III, 18), el gracioso Tristán etiqueta a la astuta Fenisa:

"¡Hola, pícaro gallarda,
quédate adiós!"

(2). *El caballero de Illescas*, en *Obras de Lope de Vega*. Nueva edición de la RAE, tomo IV, Madrid, 1917, pg. 124. Cito siempre por esta edición.

(3). *El anzueto de Fenisa*. Cito por Lope de Vega. *Obras escogidas*. Tomo I. Madrid, Aguilar, 1946, pg. 910.

(4). *El caballero del milagro*. Cito por la edición nueva de la RAE, tomo IV, Madrid, 1917, pg. 149.

(5). Véase C. Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid. Temas. 1976.

(6). *El rufián Castrucho* es el título con que Lope menciona esta comedia en *El peregrino en su patria*, pero al publicarla en la *Parte IV* de sus comedias le cambió el título por otro más "honorable": *El galán Castrucho*. Cito por esta primera edición, aunque puede consultarse también la nueva de la RAE, tomo VI, Madrid, 1928.

(7). Este mismo tipo de escena se repite, por dos veces, en *El caballero del milagro*, pgs. 170 y 1823.

(8). Esa categoría incierta de tantas obras de Lope, y que aquí está bien representada por la Isabela de *El caballero del milagro*, dama casada y rica que le pone a Luzmán casa, criados, caballos y vestidos, además de cubrirlo de lujo, hasta el punto de que el rufián cree llegado el bienaventurado momento del retiro.

(9). Es bien curioso anotar, tras esta descripción, reiterada por el estribillo de Lofraso, que Agustín de Rojas, el actor y escritor de *El viaje entretenido*, era conocido popularmente por este sobrenombre de *Caballero del milagro*, con el que se refiere a sí mismo muchas veces en su libro, y aún lo glosa burlescamente en la Loa 30, donde se caracteriza como embaucador de mujeres, a la manera de Luzmán. *El viaje entretenido* se publicó en 1603, época en la que Lope andaba escribiendo sus comedias de pícaros, si bien *El caballero del milagro* parece anterior (Morley y Bruerton la asignan a 1593, muy anterior en todo caso a la primera lista del *Peregrino*). Véase para la obra de Rojas la edición de J. P. Ressayre, Madrid, Castalia, 1972.

(10). Estas comedias están llenas de "pasos" a la manera de Rueda. Tal vez el más espectacular es la escena de balcón entre la alcahueta Teodora y el rufián Castrucho, que acaba con la paliza del rufián a la alcahueta (Acto II, esc. 24). El mismo Castrucho, como personaje, debió ser pariente cercano de aquella "figura de un rufián cobarde" en que se especializó "Navarro, natural de Toledo", y sucesor de Lope de Rueda, según testimonio de Cervantes en el "Prólogo" a las *Ocho comedias y ocho entremeses*.

(11). Ya en el Acto I hay una prefiguración, pues el padre dice haber entregado a su hijo, junto al azadón y la vendimia, "la capa y la espada", confiando en que pueda conseguir con ellas un futuro de "hacienda y honor".

(12). En efecto: el padre de Juan Tomás deja de ser el rudo e ignorante villano que ha sido durante toda la obra para erigirse de pronto en el labrador honrado, regidor del lugar, distinguido por Concejo y Corregidor con honores y respeto, y empujado a salir de su rincón -humilde pero orgulloso y digno- para servir a los Reyes, convirtiéndose en su interlocutor.

(13). Tal vez no fuera ajena a la escritura de algunas comedias de pícaros la influencia de Mateo Alemán, con quien Lope intima en los años 1602-1603 en esta ciudad. En todo caso el subgénero debió constituirse antes de que se publicara el *Gumán de Alfarache* (1599).

