

8



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO



EL HONOR EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA
UN ANÁLISIS CRÍTICO DE
EL MEJOR ALCALDE, EL REY

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
P R E S E N T A
GEORGINA LAURA JIMÉNEZ INFANTE

ASESORA: SARA RÍOS EVERARDO

MÉXICO, D. F.



2002
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE LINGÜÍSTICA Y TEATRO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



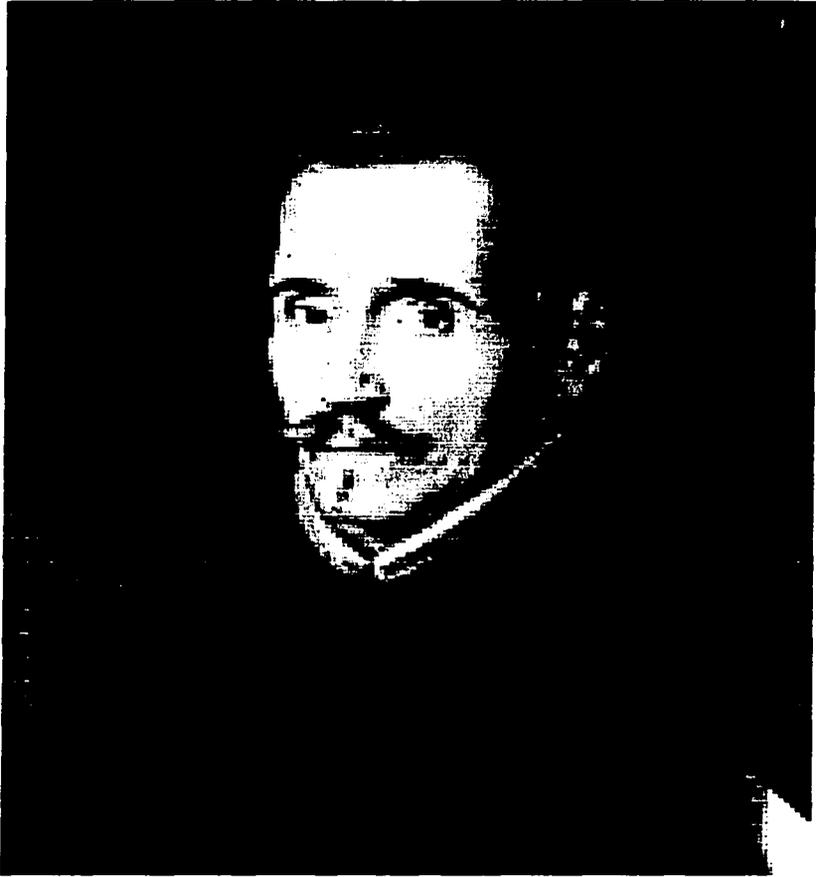
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

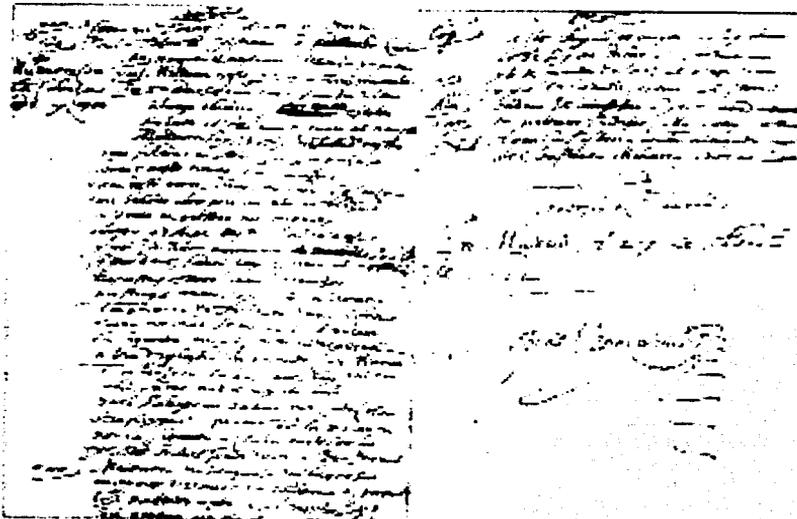
FALL
TENNIS COURT



Félix Lope de Vega Carpio

ÍNDICE

ÍNDICE	1
DEDICATORIAS	2
PRÓLOGO	4
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y SOCIALES DEL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO ESPAÑOLES	8
1.1. LA HISTORIA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII EN ESPAÑA	8
1.2. EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO Y LA SOCIEDAD ESPAÑOLA	27
1.3. EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO Y LA ECONOMÍA ESPAÑOLA	34
1.3.1. LAS CLASES SOCIALES	38
CAPÍTULO II. EL HONOR EN EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO ESPAÑOLES. LOPE DE VEGA Y SU CONCEPTO DEL HONOR.	44
2.1 EL CONCEPTO DEL HONOR	44
2.2. INFLUENCIA DEL CONCEPTO ESPAÑOL DEL HONOR EN EL TEATRO	50
2.3. PARA UNA BIOGRAFÍA DE LOPE	55
2.3.1. <i>EL HOMBRE</i>	55
2.3.2. <i>SU OBRA</i>	59
2.4. EL HONOR EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA.	68
CAPÍTULO III. <i>EL MEJOR ALCALDE, EL REY</i> . ANÁLISIS CRÍTICO	73
3.1. SUMARIO GENERAL Y ESTRUCTURA CICLICA	73
ACTO I	73
ACTO II	73
ACTO III	73
3.2. ANÁLISIS ESCENA POR ESCENA.	74
3.2.1. ACTO I	75
3.2.2. ACTO II	85
3.2.3. ACTO III	91
3.3. TEMAS Y MOTIVOS DE LA OBRA	99
3.4. EL GÉNERO DE LA OBRA	108
3.5. PERSONAJES PRINCIPALES	110
3.6. PERSONAJES SECUNDARIOS	115
3.7. PERSONAJES EPISÓDICOS	116
3.8. LUGAR, TIEMPO Y ACCIÓN	117
3.9. ESTRUCTURA EXTERNA DE <i>EL MEJOR ALCALDE, EL REY</i>	119
3.10. PROPÓSITOS DEL AUTOR	120
3.10.1. <i>EL TEMA DE LA REBELIÓN POPULAR</i>	123
3.11. INTERPRETACION HISTÓRICA Y SOCIAL	125
3.11.1. <i>EL MEJOR ALCALDE, EL REY: ¿HECHO HISTÓRICO?</i>	126
CONCLUSIONES	129
BIBLIOGRAFÍA	134



Manuscrito de Lope con su firma

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DEDICATORIAS

A DIOS:

Gracias Amigo Jesús,
por haberme dado la oportunidad
de vivir, para realizar este gran esfuerzo,
que constituye un escalón más en mi vida.

A MIS PADRES:

Les dedico esta tesis con todo el amor y
con todo el respeto que ustedes me merecen;

PAPÁ: Para un gran hombre
una sola palabra: GRACIAS.
tú fuiste el ejemplo a seguir y
la guía de este trabajo.
Por ti estoy aquí.

MAMÁ: Gracias por todo el
apoyo que me has brindado
en la vida y en el tiempo de
realización de este trabajo.

A MIS HERMANOS:

Por ver una sonrisa en sus labios.

A MIS PROFESORES:

Por la gran enseñanza que me han dado,
lo que me provoca a ser cada día mejor.
Mil gracias por darme tantas cosas positivas
que nunca olvidaré.

A MI ASESORA SARA RÍOS:

De ti aprendí muchas cosas y por ti
escogí este tema. Te agradezco el gran apoyo y
enseñanza que me diste,
fundamentales para realizar esta tesis.

A MI PROFESOR Y AMIGO ANDRÉS CASTILLO:

Fue el pilar que me ayudó
a realizar, a construir un trabajo en que lo fundamental
fue el esfuerzo y lo angular la dedicación.
Gracias profesor por haberlo conocido y, sobre todo,
por haber aprendido tantas cosas de usted.

Laura Jiménez.



Fiestas de Madrid con motivo de la vista del principe de Gales, con un grupo de cómicos a punto de actuar (1623). Grabado alemán anónimo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PRÓLOGO

Que el teatro de habla hispana toma su carácter de los Siglos de Oro españoles, es una verdad que apenas necesita demostración; la constelación de escritores de ese periodo de escasas comparaciones dentro de la historia de la literatura universal, constituye la fuente de la cual puede beber el agua del "cómo hacer" teatro en las letras iberoamericanas, todo aquel que desee dedicar sus horas al quehacer, siempre emocionante y mal pagado, que es el representar la vida y sus infinitos matices en un foro de escasos metros de universo.

Ayer, cuando inicié mis estudios en este difícil arte, soñaba con crear la *obra sine qua non* que revolucionara la forma de expresión del arte mímico y representativo por excelencia; hoy sé que eso es una tarea que deberá culminar, si la logro, este mi transitar por el mundo.

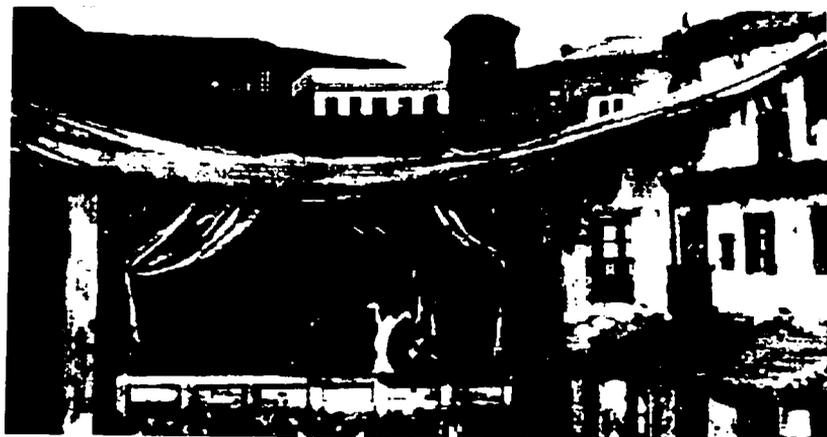
Las razones son obvias para quien ha leído, así sea de reojo, las obras de un Tirso, de un Lope de Rueda, de un Calderón. Su frescura, su apostura, sus soluciones dramáticas, su erudición idiomática, su forma de decir lo mucho en poco, la manera en que arrebatan al público a pesar de los siglos transcurridos, hacen que el nuevo "teatrero" vea que su intento de superación no es tarea de fácil factura.

De todos ellos, el que se ve con más portentosa estatura es, sin duda, Félix Lope de Vega Carpio, "el Fénix de la Lengua", "el Madrileño", "el Monstruo"; la tarea de escribir era para él una segunda naturaleza: cuando se dedicó a la poesía fue un gran poeta, cuando se dedicó al teatro fue El Teatro; se habló como Lope, se vistió como Lope, se pensó como Lope, se vivió como Lope. Pocas veces un hombre llega a convertirse en árbitro de su época como lo hizo él; pocas veces un hombre convierte su accionar en "regla de universal observancia", como nos piden Kant y su imperativo categórico.

Dedicar mi tesis a él y su concepto del honor es apenas una cuestión natural, nacida de la admiración y de la comunidad de fines artísticos; ya que no, eso es obvio, comunidad

de expectativas de logro: él esperó siempre la gloria (se sentía merecedor de ella) y yo, apenas aspiro a vivir del teatro.

Vaya hasta sus ojos este intento de conocer a Lope y su época, a Lope y sus paradigmas, que tanto aportaron al modo de ser español e iberoamericano y que tanto pueden aportar si tan sólo volvemos los ojos a ellos y los actualizamos. Lope salvó su época para la posteridad, cuando las condiciones políticas, económicas y sociales la hacían derrumbarse. Sus ideales, ¿no podrían hacer que se apuntalara nuestra personalidad hispánica en estos momentos de crisis de identidad de nuestras naciones? Quede este pensamiento como objetivo último de esta tesis.



Típico Corral de Comedias del Siglo de Oro

INTRODUCCIÓN

Hablar de Lope de Vega para una gente de teatro o que aspire a hacer del teatro una profesión, un *modus vivendi*, es como hablar de Einstein para un físico o de Beethoven para un músico; esto es, atreverse a desarrollar un análisis crítico de una de las más altas cumbres dentro de su quehacer.

Efectivamente, Lope de Vega es final y principio de dos maneras de entender el teatro: la clásica grecolatina conservada a través de tres mil años de historia occidental, y la nueva forma, revitalizada, reformada, esquematizada y ejemplificada por él mismo.

Es pues un atrevimiento grande de mi parte, aspirante apenas a este hermoso modo de vivir, atreverme a elaborar una tesis sobre uno de los fundamentales principios motivacionales de Lope: el honor; una concepción que, si bien salida de la especial forma de ser de los espartanos principalmente, pasó por el tamiz del ciudadano romano, se reconstituyó con la idiosincrasia del caballero medieval y devino a las características del caballero español, del que es timbre primario de su forma de ser y expresarse.

Lope es un producto de su tiempo y un transformador de su época. Debido a eso, para estudiarlo es necesario proporcionar de inicio una visión panorámica, aunque analítica en cuanto a los motivos de ser, del tiempo que le tocó en suerte a nuestro personaje. La sociedad surgida de la Reconquista española, el descubrimiento de América y la defensa de la fe en la Contrarreforma, deberá desarrollar fatalmente una especial manera de concebir al mundo y las relaciones del individuo con los otros, con los semejantes, que es preciso determinar para entender a Lope y su obra excelsa.

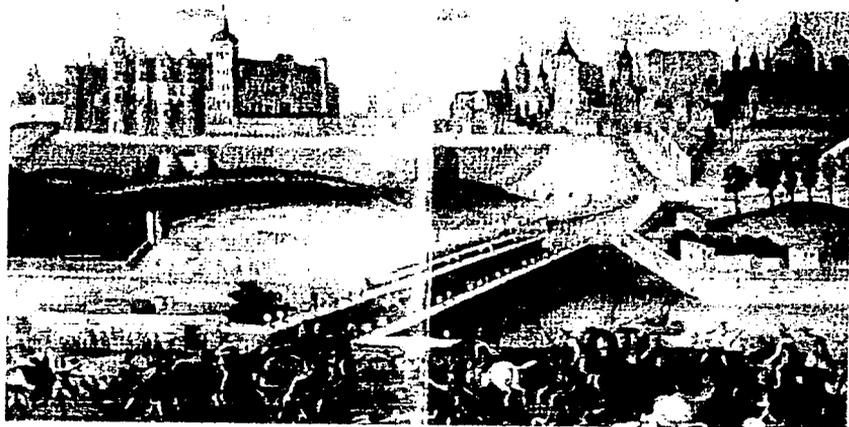
La segunda premisa de mi trabajo es la visión del Teatro de los Siglos de Oro, como fuente de inspiración o contrainspiración de Lope, para pasar a definir la concepción lopian del honor, analizando una de sus obras más conocidas: *El Mejor Alcalde, el Rey*.

A través de esta obra y sus personajes, que muestran los caracteres de todos los días en un asunto también cotidiano desgraciadamente, como lo es el abuso del poderoso y la defensa de la honra del que no lo es, analizaremos la concepción de los sentimientos principales del español de los Siglos de Oro.

Con este análisis, espero lograr dos objetivos fundamentales para mi concepción particular del teatro como quehacer vital:

- Que es éste reflejo de la vida y también transformador de ella, y
- Que Lope, como todos los grandes dramaturgos y los genios en general, no se vuelve obsoleto, no se pierde con el tiempo, sino que se revitaliza con las nuevas formas descubiertas en el devenir de los siglos posteriores a su obra, hallándosele nuevas facetas reactualizadas a los temas fundamentales de sus obras, lo que lo hace permanecer vivo y actual, merecedor de ser siempre repuesto y difundido a las nuevas generaciones. Para que Lope de Vega deje de existir, será necesario que el teatro deje de ser.

Pero, es mejor que veamos si nuestro esfuerzo alcanza o no los fines propuestos...



Alcázar madrileño desde el puente de Segovia

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y SOCIALES DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

1.1. LA HISTORIA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII EN ESPAÑA

Las transformaciones que la sociedad española sufre a finales del siglo XV son de un carácter avasallador. Prácticamente se duerme dominada por los moros y se despierta convertida en la primera nación del mundo. De una lucha realizada con supremo esfuerzo y brutal fiereza contra sus amos de ocho siglos, en la cual los Reyes Católicos empeñan bienes y hombres, pasan a la feliz revelación de todo un mundo inimaginado y lleno de riquezas que es, por la gracia y audacia de un soñador, suyo para ser explotado.

La España de 1492 es, pues, el nuevo rico dentro del concierto de las naciones europeas; como tal va actuar. Aparece otra vez la idea del Destino Manifiesto como sentir de vida social y forma de identificación de un pueblo, tal y como en la Antigüedad se había dado en Israel y en Roma. Razones para este fenómeno había muchas:

- La lucha de los países europeos contra los sarracenos, vivida y revivida durante toda la Edad Media, había ensanchado las perspectivas de las sociedades particularistas del principio del medioevo, creando por aglutinación los nuevos reinos y provocando la movilización social y el auge económico europeo, al promover el comercio y diversificar los productos de consumo.
- Las nuevas ideas sobre el ser humano y su proceso, nacidas por el giro del redescubrimiento de los tesoros culturales de la Antigüedad, crearon el concepto antropocéntrico de la vida humana.
- La división de la cristiandad en varias facciones debido al surgimiento del protestantismo.

- La formación, en fin, del concepto de los estados nacionales, sobre las bases de la disminución del poder nobiliario y el desarrollo de la burocracia y el poder real, utilizando como plataforma la naciente burguesía y el cambio del poder económico hacia las grandes ciudades y centros urbanos, convertidos en cortes.

España va a responder en forma característica a estas condiciones, las cuales examinaremos con más detenimiento:

En el marco del proceso de cambios económicos, sociales y culturales de la Edad Media y principios de la Edad Moderna, obligadamente se dieron también transformaciones de orden político que pretendieron condicionar las organizaciones de gobierno a las características particulares de cada región europea y, desde luego, a la nueva estructura de la sociedad, generando dos fuerzas definitivas: la de las ciudades que lucharon por su independencia y por garantizar su autonomía mediante la creación de instituciones municipales y, por otra parte, la de los monarcas, quienes en virtud de su trato con la burguesía dispusieron de los recursos necesarios para organizar ejércitos permanentes con los cuales pudieron imponer su supremacía a los señores feudales de su reino.

Primeramente, los burgueses y monarcas lucharon para desarraigar a los nobles de sus tierras (donde eran absolutos y tenían por política de poder la servidumbre y el particularismo), hasta transformar a esa vieja nobleza regional en una corte de nobles dependientes de la monarquía; cuando ello se produjo y se logró la consolidación de los estados nacionales, los soberanos tuvieron que sostener nuevas luchas a fin de someter a su autoridad a las ciudades, en donde radicaba el poder de la burguesía a través de los gobiernos municipales, convertidas ahora en rivales de respeto.

La burguesía capitalista castellana alcanzó en la época de los Reyes Católicos, el punto más alto del proceso ascendente iniciado en la Baja Edad Media, para iniciar enseguida un pronunciado y veloz declive que la iba a hundir en la segunda mitad del siglo XVI. Las razones del auge son las de toda la Europa occidental: la tendencia alcista de la coyuntura, el progreso de las comunicaciones

internacionales, la madurez de los instrumentos comerciales, la puesta en circulación de mayores reservas monetarias.¹

En determinados casos, como sucedió en España, los soberanos pudieron mantener el control estatal cediendo algunos derechos a las ciudades. Pero estas situaciones no dejaron satisfechos los apetitos reales y las luchas para someter a las ciudades a la autoridad nacional del monarca continuaron; al triunfo del poder real, el rey se convirtió en el gobernante único del país, con facultades totales para intervenir en todos los aspectos vitales de los distintos sectores sociales.

Los Reyes Católicos, representantes típicos de la monarquía autoritaria en España, procedieron a la sujeción de los estamentos - nobleza, municipios, Iglesia, cortes - al poder real; disminuyeron las facultades de las cortes, sustituidas en lo posible por los consejos, simples órganos consultivos; codificaron las leyes y reorganizaron la Hacienda, las fuerzas militares y la administración de justicia.²

Con ello se alcanzó la forma política llamada absolutismo. En España se llegó a establecer este poder mediante la base teórica del origen divino de los reyes y su descendencia, lo que formó la dinastía como punta social de una pirámide cuyos otros componentes eran una nobleza cortesana, un clero privilegiado y un pueblo llano sin privilegios y sometido a llevar la carga de la sociedad.

Esta situación cambiaría paulatinamente en los distintos reinos que constituían la Península Ibérica. De la posición radical del principio de la conformación de los estados, donde aparecen cinco bloques principales: Portugal, León, Castilla, Aragón y Cataluña, los cuales compartían frecuentemente, aunque no siempre, la lucha contra los sarracenos que mantenían sojuzgada a la mayor parte de la península, las guerras de reconquista y las intestinas entre dichos estados por el poder y las de éstos con las ciudades, surgen una serie de modificaciones donde la burguesía va paulatinamente adquiriendo privilegios

¹ MARTÍNEZ SHAW, Carlos. Nueva Historia de España. Tomo 3. Edit. Descleé de Brouwer. Madrid, 1980. p.404.

² UBIETO, Antonio; Juan REGLÁ, José María JOVER. Introducción a la Historia del España. Edit. Teide. Barcelona, 1963. p. 192.

arrancados al poder real como compensación por los servicios, económicos y materiales, prestados en sus diversas luchas.

Cuando advienen, a Castilla Isabel y a Aragón Fernando, los Reyes Católicos, éstos logran establecer una fuerte alianza basada en las ligas matrimoniales y, por primera vez, se reconoce en el ambiente la posibilidad de un reino español. El equilibrio de fuerzas se inclina por ellos y los diferentes reinos ibéricos se someten a la hegemonía de Fernando e Isabel, unos de grado y otros por la fuerza de las armas, hasta llegar a la toma de Granada, último bastión del moro en España, lo que termina la Reconquista, estableciéndose una monarquía peninsular absoluta.

La época de los Reyes Católicos tiene para España un interés trascendental: la unidad nacional con la reunión de las coronas de Aragón y Castilla, la finalización de la Reconquista y la anexión de Navarra, el descubrimiento de América, con todas las inmensas posibilidades que esto suponía para la formación del Imperio Hispánico; la incorporación de España como nacionalidad al sistema europeo y la expansión por el litoral del norte de África. En cuanto a la política interior, quizás por vez primera desde los tiempos del Imperio de Roma, disfrutó España de los beneficios de una sabia y enérgica administración.³

A lo largo del siglo XVI la Iglesia católica se ve removida en lo más profundo de su seno por la Reforma luterana, la cual vino a transformar la vida política, religiosa, científica y social europea de su época. A principios de la centuria, la Reforma protestante había convulsionado a todo el occidente dividiendo la unidad de la fe existente hasta ahí.

Los defectos de la Iglesia católica: la ostentación y el lujo de la corte papal en abierta contradicción con el espíritu cristiano de pobreza que ella debía observar; la venta de los cargos eclesiásticos y de las indulgencias para beneficio de las rentas y privilegios de los jerarcas de la Iglesia; las grandes diferencias entre el alto y el bajo clero, derivadas de estas situaciones, provocaron una crisis moral cuyos voceros fueron los "reformadores", principalmente Martín Lutero en Alemania, Ulrico Zwinglio y Juan Calvino en Suiza, que

³ PÉREZ BUSTAMANTE, C. Compendio de Historia de España. 8a. ed. Edit. Atlas. Madrid, 1963. pp. 219, 220.

buscaron reconstituir a la Iglesia sobre las bases de la Biblia, tomándola como única fuente de salvación y desconociendo la autoridad papal y la de los concilios.

Las nuevas doctrinas fueron apoyadas por numerosos intereses de tipo político, social y económico. Algunas veces los monarcas les prestaron ayuda, otras fue la nobleza feudal, pero en su mayor parte la aceptación fue proporcionada por los ricos burgueses, según las circunstancias de cada país.

Como antecedente de esta reforma religiosa encontramos una serie de acontecimientos, como son la difusión de las ideas del humanismo y el renacentismo, la expansión de la visión del mundo y de la realidad debida a los descubrimientos geográficos, el desarrollo del pensamiento científico, el florecimiento de una cultura urbana, el empobrecimiento de las masas campesinas debido a la concentración de las riquezas en las cortes y ciudades, la lucha entre reyes y príncipes para sacudirse la dominación política del papado, el interés de los príncipes por apropiarse de las tierras eclesiásticas de Europa occidental, y el derroche, el lujo y la corrupción de la que hacían gala los altos funcionarios de la Iglesia católica.

Las mejores y más inmediatas repercusiones de la crisis del comienzo del siglo XVI, tuvieron lugar en el campo de las creencias religiosas. En una coyuntura de hondas preocupaciones espirituales, de pronto se planteó como problema el tema siguiente: ¿cómo alcanzar la salvación eterna? Hombres apasionados y críticos imbuidos de subjetivismo, lo interpretaron de distinta manera que la Iglesia Católica. Por esta 'brecha' se abrió camino la Reforma protestante.⁴

Todo ello provocará profundas transformaciones, incluidas todas en lo que se llamó el siglo del Renacimiento y la Reforma:

⁴ ULLOA CISNEROS, Luis; CAMPS CAZORLA, Emilio. Historia de España. Tomo IV: La Casa de Austria. Edit. Instituto Gallach. Madrid, 1970. p. 11.

- Las costumbres religiosas se modifican y se rompe la unidad de la Iglesia Católica.
- Surgen las primeras formas del sistema económico y social conocido como capitalismo y el comercio se convierte en la principal fuente de riqueza, seguido por la industria.
- La burguesía, enriquecida, con gran influencia en el gobierno de las ciudades y deseosa de una mejor cultura, protege y promueve al sabio y al artista.
- La creación de los reinos nacionales, la unificación de los territorios reales y la centralización del poder, son signos de las nuevas monarquías.

La mentalidad de la época cambia en forma radical al difundirse la cultura, crearse las obras de arte de conceptos humanos y surgir la ciencia moderna; la forma de vida de los habitantes de Europa occidental se modifica y, lo que es más importante, también transforma su modo de pensar.

La gestación de los Siglos de Oro españoles corresponde por completo al reinado de sus Muy Católicas Majestades. Los reyes fueron los principales personajes interesados en darle a España una fuente de grandeza cultural, política y religiosa, que uniera las conciencias de sus súbditos y les proporcionara una cohesión de distintivo español. “En España, los Reyes Católicos abren este interregno que conduce de la dispersión feudal a la unidad monárquica y al gobierno absoluto de los reyes.”⁵

España, por añadidura, descubre y conquista un nuevo e insospechado mundo, América, lo que le dará a la Península Ibérica el predominio político y económico de Europa. Los Reyes Católicos unieron los dos más grandes reinos cristianos de la península y formaron la España actual con la anexión de Navarra y la conquista de Granada, el último reino musulmán que quedaba en España. No sólo lograron esa unión, sino también a ellos se debe la cristalización del ideal nacional de España: El imperialismo y la unidad religiosa, ideales que rigieron en lo social y lo político, fueron los ejes alrededor de los cuales iba a girar la vida española, aunque también fueron la causa de la decadencia de España como potencia mundial, al no asumir un papel de verdaderos mediadores entre las

⁵ IGUAL ÚBEDA, Antonio. El Imperio Español. Edit. Seix Barral. Barcelona, 1954. p. 27.

partes en conflicto, caso de la religión, o no entender las razones o sinrazones de los sentimientos nacionales. "Estos descubrimientos causaron gran emoción en Europa y acentuaron muchísimo la importancia política de España, a quien ya el mundo europeo comenzaba a considerar como unidad política, no obstante la persistencia de las dos monarquías independientes de Castilla y Aragón."⁶

Una de las bases más importantes que tuvo España fue buscar la unidad religiosa perdida con la Reforma, combatiendo toda clase de herejías, con vigor y hasta con crueldad implacable. Con esto, España fue la gran enemiga de los países que iban a entrar en ese movimiento, al cual permanece extraño el pueblo español.

La división del cristianismo afectó hondamente la conciencia europea. No obstante que el cristianismo había sufrido un enfriamiento en las esferas intelectuales, es indudable que la religión era todavía una fuerza viva y el pueblo reaccionó a favor o en contra, pero no permaneció al margen. Tanto los católicos, que al ver en peligro sus creencias renovaron su fe, como los nuevos creyentes se vieron inflamados por un fanatismo increíble que suscitó sangrientas luchas religiosas.⁷

En una palabra, entendemos por leyenda negra la leyenda de la España inquisitorial, ignorante, fanática, incapaz de figurar entre los pueblos cultos lo mismo ahora que antes, dispuesta siempre a las represiones violentas, enemiga del progreso y de las innovaciones; o, en otros términos, la leyenda que habiendo empezado a difundirse en el siglo XVI, a raíz de la Reforma, no ha dejado de utilizarse en contra nuestra desde entonces, y más especialmente en momentos críticos de nuestra vida nacional.⁸

Pero la Reforma no implicó tan sólo una revolución religiosa sino que afectó los intereses del mundo desde el punto de vista político, económico y social, y en cierto sentido se desvirtuó su intención inicial. En algunos casos siguió a los intereses económicos de ciertos Estados cuyos príncipes quisieron aprovechar la ocasión para apoderarse de los bienes de la Iglesia; por otro lado, a otras naciones les convenía políticamente adoptar el protestantismo para romper el poder centralizado en Roma o para sacudirse el yugo de algún emperador católico. Como era de esperar, el proceso de expansión del protestantismo no pudo conservar su propósito original ni su unidad, y acabó por adaptarse a la situación social de los países en que triunfó.⁹

⁶ ALTAMIRA, Rafael. *Manual de Historia de España*. 2ª ed. Edit. Sudamericana. Buenos Aires, 1946. p. 304.

⁷ VÁSQUEZ DE KNAUTH, Josefina. *Historia de la Historiografía*. Edit. SEP/Setentas. México, 1973. p. 75.

⁸ JUDERÍAS, Julián. *La Leyenda Negra*. Colección Torre de la Botica. Madrid, 1986. p. 28.

⁹ SIGAL Y MUISSE, Silvia; Rita ALAZRAKI PFEFFER, Eva MARRVIAT GITLIN, Rina EPELSTEIN RAPAPORT. *Historia de la Cultura y el Arte*. Edit. Alhambra Mexicana. México, 1989. p. 160.

Sobre todo, hay que reconocer la gran firmeza política con que los Reyes Católicos supieron arremeter empresas que debían culminar en la hegemonía. Las medidas que Fernando e Isabel impusieron en el orden general, fueron de suma importancia: la centralización y el absolutismo que acabara con el feudalismo reinante antes de su advenimiento, en el que los nobles se regodeaban, centralización que sentó las bases de protección al comercio y a la industria.

En el siglo XVI, la política imperialista y religiosa comenzada por los Reyes Católicos, que tan buenos frutos había dado en lo referente al comercio, a la industria y a la agricultura de la península, no obstante la errada cuanto injusta expulsión de los judíos, encontró al sucesor adecuado: Carlos I de España y V de Alemania, nieto de ellos, que asumió el poder en el año de gracia de 1517; éste sigue cumpliendo el programa imperialista trazado por sus abuelos y, es más, lo exagera con la idea de ser el manifiesto monarca por la gracia de Dios, encargado de llevar a efecto la hegemonía del cristianismo y el catolicismo sobre los infieles allí donde se encontraran, por lo que invita a la cristiandad europea a dejar a un lado a las rencillas particulares para acudir a la lucha contra los sarracenos, incluyendo en ellos a los turcos, moros y árabes. "Coincide el reinado de Carlos V con el periodo de máxima expansión y acometividad de los turcos, regidos entonces por Solimán, el Magnífico. La contienda entre ambos soberanos se desarrolla por tierra en las fronteras de Austria y por mar en el Mediterráneo."¹⁰

En efecto, al comenzar el siglo XVI España es la nación militar más fuerte del mundo conocido; pero un poder tan grande tenía necesariamente que provocar el recelo de los otros Estados, lo que la lleva a una guerra perpetua con sus iguales cristianos y a conservar a todo trance la unidad religiosa del pueblo español, puesta en peligro con la discrepancia que trajo la Reforma y con la latente inconformidad de los moros que habían quedado en territorio español después de la conquista de Granada. Carlos V se declara, obligadamente a tal efecto, el protector de la Iglesia Romana.

¹⁰ PÉREZ BUSTAMANTE, C. Op. Cit. p. 245.

El hecho decisivo que condicionó la trayectoria española en el siglo XVI consistió en la crisis religiosa, que motivaría la escisión de Europa en dos bloques, el católico y el protestante. Durante la época de Carlos I se confía en la posibilidad de zanjar mediante el diálogo las discrepancias entre católicos y protestantes, para lograr la reunificación cristiana en el seno de una Iglesia reformada. Pero las tentativas del Emperador y del humanismo erasmista (*doctrina que propugnaba por una iglesia interior en cada hombre, diversa a la iglesia formal, pero que no aceptó el radicalismo de Lutero*) fracasaron con la radicalización de posiciones. El protestantismo fue adaptado a la mentalidad capitalista y burguesa por el francés Calvino, mientras el catolicismo sintetizaba la tradición cristiana y las conquistas del humanismo por obra del español San Ignacio de Loyola. El concilio de Trento, inaugurado en 1545 con la esperanza de lograr la ansiada reunificación cristiana, se clausuró en 1563, cuando el abismo se había hecho ya insondable y comenzaban las guerras de religión. Ello ratificaba el fracaso del imperio universal de Carlos I, cuyo sentido integrador, supranacional -'unidad de Europa'- era incompatible, por otra parte, con el despliegue del individualismo renacentista, plasmado en la fragmentación religiosa - del 'libre examen' de los textos sagrados por el creyente y el consiguiente subjetivismo religioso, a las Iglesias nacionales protestantes - y el particularismo político - naciones soberanas y recíprocamente independientes.¹¹

La monarquía española presentó caracteres muy diferentes a las monarquías europeas de su tiempo. España fue un Estado unitario, integrado por núcleos autónomos; pese a ello, la monarquía hispánica de los Austrias mantuvo en esencia la ordenación institucional de los Reyes Católicos.

Carlos I de España se convirtió en el más poderoso monarca desde los tiempos romanos, ya que pudo conjuntar bajo su mando los territorios de España, el Imperio Romano Germánico, los enormes territorios de América y algunos de Asia y África. Los buenos éxitos que obtuvo el Emperador pusieron el nombre de España en la cumbre de las naciones de su tiempo.

¹¹ UBIETO, Antonio, Juan REGLÁ, José María JOVER. Op. Cit.. pp. 224, 225.

Durante más de ocho años, Carlos I se desentendió del problema religioso, ocupándose de los conflictos bélicos con Francia y el Imperio Turco, mas intenta recuperar ese tiempo con la promulgación de una ley que imponía la observancia obligatoria de la religión católica dentro de sus territorios, combatiendo la Reforma y condenando a Martín Lutero, aunque no logra evitar que algunos de sus súbditos se alien a los pensamientos luteranos.

Carlos I aparece a lo largo de su reinado como el monarca más consciente de sus obligaciones. Para ordenar la monarquía de sus inmensos poderíos se desplazó continuamente por sus Estados y modeló las tradiciones de los distintos países que gobernó.

A los 55 años abdicó en favor de su hijo Felipe II, quedando así la casa de Austria dividida en dos ramas: la española y la alemana.

La influencia política de España llega a su apogeo en tiempos de Felipe II. Más español que su padre, más encariñado que él con los ideales políticos y religiosos de la época, llegó a ser la encarnación del genio español actuando sobre la Europa de aquel tiempo. Por eso fue tan discutido y tan calumniado, y sus mejores actos se cubrieron con el velo del olvido, poniéndose, en cambio, de relieve cuanto hizo semejante a lo que hacían los monarcas contemporáneos.¹²

Felipe II fue el máximo exponente del absolutismo español y gracias a sus posesiones territoriales y a sus afortunados, para él, matrimonios con María de Portugal, María Tudor, reina de Inglaterra, Isabel de Valois y Ana de Austria, concentró en su persona tanto poder, que fue por mucho tiempo el árbitro de la política europea. Fortaleció la unidad católica con la expulsión de España y todas sus posesiones de los no católicos y logró, además, unificar políticamente a la Península Ibérica bajo su mando. También fue extensa su autoridad sobre el Imperio Español en el que solamente su voluntad decidía las situaciones del gobierno, aplicando en muchas ocasiones medidas rigoristas.

¹² JUDERÍAS, Julián. Op. Cit. pp. 92, 93.

En su largo reinado no siguió una sola guerra con el ánimo de conquista. Se limitó a mantener la integridad territorial y, sobre todo, a cumplir el destino que él creía que la Historia le había marcado, de mantener la unidad y la pureza de la religión católica.

Decidido a implantar en todos sus aspectos el dominio, se mostró enérgico frente al problema morisco que ya había enfrentado el cardenal Cisneros y a instaurar los decretos del Concilio de Trento, siendo Castilla el "reino" que mejor comprendió los sueños del rey prudente.

El imperialismo español no podría concebirse sin el dominio del Mediterráneo occidental vinculado a las posesiones que esta nación tenía en Italia y el norte de África. El Mediterráneo quedó al margen y se convirtió en un anexo de las grandes rutas comerciales del Atlántico y del Pacífico establecidas con el descubrimiento y conquista de América. A partir de ellos, el imperialismo marítimo se convirtió en oceánico y españoles y portugueses fundaron sus grandes imperios de ultramar que se habrían de convertir en importantes factores de la política europea. Así, las guerras sostenidas por Felipe II de España contra Francia, los Países Bajos e Inglaterra fueron una lucha por conseguir los metales preciosos que las colonias enviaban a la metrópoli y, en segundo lugar, por el dominio del Atlántico.

Felipe II continuó la labor de su padre: supervisaba todos los actos de administración con el mayor empeño, para lograr un poder de buenos éxitos. La España de Felipe II fue la nación más grande y poderosa de Europa. Sabemos que las riquezas llegadas de sus colonias a España el primer año de su reinado fueron 20,000 kilogramos de oro y 2,700 toneladas de plata, además de una gran variedad de otras mercancías. El rey invirtió la mayor parte de estos recursos en formar una gran flota y el ejército más fuerte y mejor armado de Europa.

El sentimiento de grandeza ostentado por los españoles del siglo XVI inspiró a Felipe II a tener grandes éxitos con las muchas guerras que emprendió; por ejemplo, contra los turcos, en la cual tuvo lugar la famosa "Batalla de Lepanto", Grecia (1571), donde participó Cervantes y en la que obtuvieron la victoria las fuerzas cristianas comandadas por Don Juan de Austria, hermanastro del rey.

Nueve años más tarde, la situación política de Portugal condujo a Felipe II a otra guerra más: en 1578 murió Sebastián I, rey de Portugal, sin dejar descendencia. Ante esta situación ocupó el trono su pariente más cercano, su tío Enrique, viejo y enfermo. A los dos años de gobierno, ya moribundo, consideró conveniente para Portugal que Felipe II se convirtiera en su sucesor.

Muerto Enrique, muchos portugueses se opusieron a que un rey español los gobernara, obligando a Felipe a imponerse por la fuerza de las armas al invadir Portugal en 1580. A pesar de que este reino también era una gran potencia colonial, España le aventajaba en armamento y cantidad de soldados. España aprovechó la circunstancia de la longitud de su mutua frontera para atacar por diversas direcciones al mismo tiempo, haciendo empresa fácil dominar a las fuerzas portuguesas. El ya de por sí inmenso imperio se incrementó con las posesiones portuguesas en África, Asia y el Brasil en América. La estrella de Portugal como potencia se eclipsa a partir de entonces, aunque se independiza posteriormente de España (1640).

Todas estas guerras constituyeron el agujero por donde las riquezas de ultramar se fueron gastando, al grado que se recurrió a los prestamistas y las deudas aumentaron en forma alarmante.

El problema más grave de España lo constituían los corsarios y piratas pagados y protegidos por Inglaterra, que se dedicaban a asaltar los buques españoles, apoderándose de sus valiosas mercancías, y a atacar los puertos de las colonias e incluso los de la misma España.

Los pesados barcos españoles resultaban demasiado lentos para perseguir a los piratas que, hábiles navegantes, burlaban vigilancias y persecuciones. Felipe II consideró entonces que la única solución viable era otra guerra y, en 1588, envió una inmensa expedición a luchar contra la pérfida Albión: 135 barcos y 30,000 hombres. La Armada Invencible no resiste el ataque “coordinado” del tiempo y los ingleses, abandonando la empresa con grandes pérdidas. Aquí acababa la hegemonía española de los mares y comenzaba el imperio marítimo inglés.

El fracaso de la llamada “escuadra invencible” fue el principio de la decadencia marítima de España; otra nación heredaba su prestigio en el mar. Empero, es preciso consignar que el poderío naval de Inglaterra tenía orígenes menos puros que el de España, pues nacía de las depredaciones de corsarios ultramarinos que, sin previa declaración de guerra, saqueaban a mansalva ciudades indefensas. A los estragos se sucedía la condenación pública del gobierno inglés y el amparo secreto y hasta la apoteosis luego de arrojar la máscara, ya en la lucha abierta contra el poderío español.¹³

Los últimos años del reinado de Felipe II fueron años aciagos: las deudas públicas derivadas de las guerras continuas a que se vio enfrentado, la emigración de la juventud en busca de la fortuna del Nuevo Mundo, que dejó abandonadas grandes extensiones de tierras de cultivo, provocaron la escasez de alimentos, dando por resultado la miseria de muchas comarcas españolas. Los resultados de esta situación hicieron que los españoles que vivieron a finales del siglo XVI, se dieran cuenta de que España había dejado de ser la primera potencia del mundo: su decadencia había comenzado.

En el siglo XVII España fue todavía la potencia con más extensión territorial, pero los problemas de administración pública se multiplicaron al no existir una unidad territorial y menos social. Cuatro continentes abarcaba la España, pero su desintegración empezaba a hacerse patente: los Países Bajos prácticamente estaban perdidos.

¹³ BALLESTEROS BERETTA, Antonio. Síntesis de Historia de España. 3ª ed. Edit. Salvat. Barcelona, 1936. p.282.

Durante el nuevo siglo las frecuentes crisis en el mundo occidental afectaron todas las actividades humanas, no obstante que se buscó desesperadamente restablecer el orden y la unidad, el equilibrio siempre huido en medio de angustias y esperanzas. La agricultura se transforma nuevamente en la base de la economía debido a que la numerosa población tendía a rebasar las subsistencias y el hambre se hacía un grave problema en toda la sociedad; la gran carestía implicó, por tanto, una crisis económica al perjudicar a la mano de obra y desorganizar la vida agrícola, lo que provocó el abandono de cosechas y tierras, apareciendo un proletariado miserable y sin poder adquisitivo.

Los grandes Estados recurrieron a la inflación sometiendo a la economía y al bien común a sus fines políticos. La economía española se vio ante un decaimiento casi absoluto en los últimos años del reinado de Felipe II, y los tesoros de metales preciosos que seguían llegando de América sirvieron sólo para acrecentar los bolsillos de los prestamistas; la fuga de mano de obra hacia la América hizo que la economía se hundiera en todas sus fases. La industria española, averiada por la guerra continua, sufre por el alza de los insumos y por el empobrecimiento de la burguesía, lo que fuerza la instalación de industrias extranjeras que se convirtieron en monopolios para proveer a las Indias.

Los gérmenes del desastre se hallaban, desde los comienzos ya, en la obra de los Reyes Católicos. En Felipe II fructifican y se agravan y el mal se hace visible inmediatamente después de su muerte, cuando falta la fuerza de trabajo y la devoción del que tenía todos los hilos en sus manos. Bajo sus ineptos sucesores el edificio se viene a abajo porque se había construido para sostenerse en la clave del poder personal, de la laboriosidad y de la supuesta inteligencia providencial del Rey. Falló ésta. Se habían esterilizado las fuerzas del país y tardaron en poder ascender a la cumbre, en donde un válido hacía sólo el trabajo del rey, en defecto suyo, y el rey no tenía capacidad para elegir al más apto."¹⁴

Con la muerte de Felipe II en 1598, accede al trono su hijo Felipe III. El nuevo rey carecía de las dotes necesarias para gobernar los inmensos territorios que constituían su herencia; malos tiempos anunciaba el horizonte español. La ruina de la economía era un hecho irremediable y el país se encontraba pobre y deshabitado. Arruinadas las ciudades,

¹⁴ BOSCH - GIMPERA, Pedro. El Problema de las Españas. UNAM. México, 1981. pp. 249, 250.

abandonados los campos y el comercio controlado por extranjeros, el cuadro español era desolador. "El hecho de más resonancia durante el reinado de Felipe III, fue la expulsión de la península de parte de su población (*los judíos*), sin duda la más industriosa y la que mayores capacidades agrícolas tenía para el cultivo de las tierras de Levante."¹⁵ La nobleza, los altos dignatarios de la Iglesia y las órdenes religiosas eran los directores de la política española. Felipe III entregó el gobierno en manos de Don Francisco de Sandoval, Duque de Lerma. Este gobernante ordenó en 1609 la expulsión de los moriscos españoles a los que el incumplimiento de las promesas que se les hicieron después de la guerra de Granada, durante la Reconquista, llevaron a la rebeldía durante el reinado anterior. "El problema de Granada tuvo carácter puramente militar. Si se había detenido últimamente la Reconquista fue por las luchas interiores y por la falta de una milicia poderosa. Al organizar su ejército de manera rotunda como lo hizo Fernando, preludiando ya la obra cisteriana (*a la manera de la orden de los monjes del Cister*), se había resuelto la expulsión de los últimos musulmanes."¹⁶ La medida contribuyó a precipitar la decadencia del país.

Las mismas condiciones de grandeza de España la empujaban diariamente a la ruina, se iba empobreciendo en hombres y en dinero. Todo esto sumado al absolutismo llevado a los extremos y una religiosidad exasperada, fanática y cruel.

Con el pacifismo de Felipe III se cierra el periodo de la hegemonía española en el mundo, durante el cual cada uno de los reinados de los tres primeros monarcas de la Casa de Austria ensaya una actitud distinta, en gran parte consecuencia de la trayectoria anterior. Las hemos designado, respectivamente, 'El Imperio Universal de Carlos V', 'El Imperio Hispánico de Felipe II' y 'La Hegemonía Dinástica de Felipe III', atendiendo siempre a la posición del país en función de la política internacional del momento."¹⁷

En el año de 1621 murió Felipe III, subiendo al trono su hijo, Felipe IV, que contaba con apenas 16 años. Su reinado (1621-1665) supone probablemente uno de los más decisivos de la historia de España: graves crisis internas que se manifestaron en los

¹⁵ BALLESTEROS BERETTA, Antonio. Op. Cit. p. 297.

¹⁶ BENEYTO, Juan. España y el Problema de Europa. Historia y Política Exterior. Edit. Espasa-Calpe. Argentina, 1950. p. 98.

¹⁷ ULLOA CISNEROS, Luis; Emilio CAMPS CAZORLA. Op. Cit. p. 4.

movimientos separatistas de Cataluña y Portugal, y diversos frentes de guerra en Europa (Guerra de los Treinta Años, guerras contra Francia y los Países Bajos), con resultados negativos para la corona española, marcan el momento de la decadencia profunda.

Desde comienzos del reinado de Felipe IV hasta enero de 1643, fue válido Don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares. La política de Olivares, más firme y fiel a los intereses de la monarquía que la del duque de Lerma, se encaminó a recuperar la pérdida hegemonía, con una política agresiva.

En 1621 se reanudaron las hostilidades con los Países Bajos, tras la tregua de los Doce Años. No se trataba de una guerra como la que llevó a cabo Felipe II, en contra de la independencia política y la libertad religiosa de los Países Bajos, sino de una guerra destinada a frenar el expansionismo marítimo y colonial de Holanda. La lucha empezó favorablemente para España: Spínola conquistó Breda en 1625, con la ayuda de la flota flamenca, al mismo tiempo que se obtenían algunas victorias en las costas de Brasil, ocupadas por los holandeses. La situación cambió enseguida por la intervención más abierta de Francia y Richelieu en el conflicto; en 1630 España perdió el ducado de Mantua y la Valtelina, rompiéndose así las comunicaciones entre las posesiones españolas del norte de Italia y el Imperio.

En 1635 los franceses declararon oficialmente la guerra a España, con lo que se inició la última fase de la Guerra de los Treinta Años. Con la intervención de Francia a favor de los protestantes, la guerra se convierte en un conflicto europeo. Sus dos grandes protagonistas, el cardenal Richelieu y el conde-duque de Olivares, enfrentaban dos modelos diferentes de entender a Europa: Richelieu defendía una Europa integrada por naciones independientes, en mutuo equilibrio, mientras que Olivares y la monarquía defendían la idea de una Europa unida bajo el mando del Imperio y del Papado. Los resultados de la guerra dieron razón a Francia. Las derrotas españolas de Dunas (1639), Rocroi (1640) y Lens (1647) llevaron a la firma de la Paz de Westfalia (1648), por la que España reconoció lo que ya era un hecho desde hacía años: la independencia de las Provincias Unidas.

En España la crisis económica fue especialmente grave debida en gran parte a la ineficiencia de los gobernantes y a su estructura. Al terminar el siglo XVI, el peso económico de España en Europa era muy inferior al que había tenido a sus comienzos. Las condiciones de vida de la gente común eran de una gran dureza, sobre todo la de los campesinos y la población pobre de las ciudades. La deficiente agricultura ocasionaba desnutrición y hambrunas periódicas, favoreciendo la aparición y difusión de enfermedades mortales: viruela, peste, disentería. El apilamiento y las deficientes condiciones higiénicas de las ciudades actuaban en el mismo sentido.

Ante esas situaciones trágicas por las que pasaba España, en 1643 el conde-duque de Olivares tuvo que ser removido de sus cargos por orden del rey, ante el fracaso de su política y el descontento creado a su alrededor. Olivares murió en 1645. Felipe IV murió veinte años más tarde, en 1665, dejando como regente a su segunda esposa, Mariana de Austria, madre de Carlos II.

El reinado de Carlos II (1675-1700), supuso la última fase de la decadencia española. La propia debilidad del poder central hizo que se practicara una política de privilegios o leyes especiales, más respetuosa de la diversidad política de los diferentes Estados de la corona. "Felipe III, Felipe IV y Carlos II, todos ellos fueron de la dinastía de los Hapsburgo, mantuvieron el absolutismo, pero dejando el gobierno en manos de favoritos, quienes frecuentemente aprovecharon su posición para beneficiarse en lo personal y provocar, en cierta forma, la decadencia del poderío español."¹⁸ La muerte del rey sin herederos abrió la guerra de Sucesión a la Corona y significó el fin de la dinastía de los Austrias y la entrada en España de los Borbones, en la persona de Felipe V, nieto de Luis XIV de Francia y de su esposa María Teresa, hermana de Carlos II.

La España de la superestructura, que se había aislado de Europa después de haber influido en ella con la cultura creada por sus pueblos, reconstruye trabajosamente su

¹⁸ BOLAÑOS MARTÍNEZ, Raúl. Historia de Nuestro Pasado. Edit Kapelusz Mexicana. México, 1979. p. 397.

economía, y su política se convierte en satélite de los Borbones franceses. La resistencia de los sectores de la sociedad española contagiados de las tendencias heredadas de las superestructuras a la introducción de las corrientes del Iluminismo francés, no impide que, a pesar de todo, se produzca un resurgimiento.¹⁹

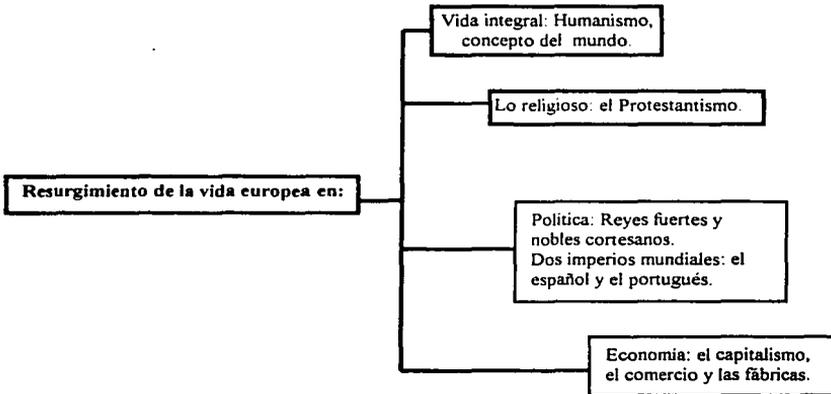
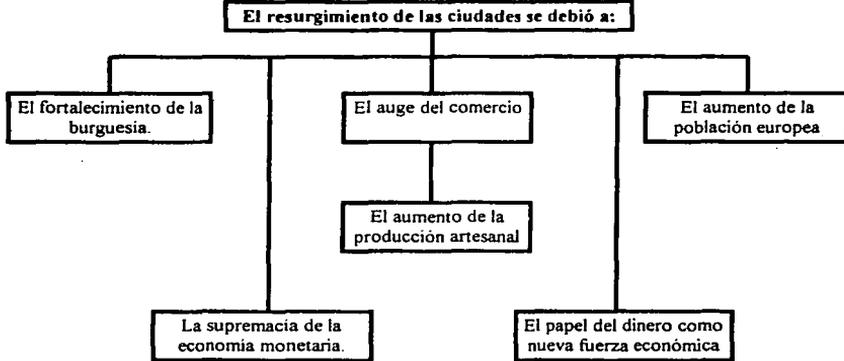
En síntesis, las constantes crisis económicas y políticas del siglo XVII, consecuencias de la equivocada política seguida por los monarcas españoles y los enormes gastos causados por las guerras europeas, fueron las manifestaciones del decaimiento del Imperio español, en cuyos límites no se ponía el sol.

LOS REYES ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

SIGLO XVI	Reyes Católicos (1475-1517)		Reconquista. Descubrimiento de América (1492).
	Carlos I	(1517-1555)	Hegemonía sobre Europa. Expansión hacia África y América.
	Felipe II	(1555-1598)	Máxima expansión: Portugal y posesiones y Filipinas. Armada Invencible.
SIGLO XVII	Felipe III	(1598-1621)	Comienza la decadencia. Expulsión de los moros inconformes. Economía en ruinas.
	Felipe IV	(1621-1665)	Guerra de los 30 Años. Separación de Portugal. Crisis continuas.
	Carlos II	(1665-1700)	Último de los Austrias. España deja de ser primera potencia.

¹⁹ BOSCH - GIMPERA, Pedro. Op. Cit. p. 309.

EL PERIODO RENACENTISTA



1.2. EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO Y LA SOCIEDAD ESPAÑOLA.

Si durante el reinado de los Felipes España alcanzó y perdió su prestigio político internacional, en cambio en las artes y la cultura adquirió un papel de primera potencia que resultó ser inmortal.

Ceñidos al terreno de la literatura, es posible observar que antes de los Siglos de Oro las obras de gran valor, tanto de percepción como de belleza, se daban de un modo aislado y en géneros determinados. Faltaba la cohesión del mismo idioma, la conciencia nacional y el orgullo español, que se harán patentes en las obras de la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII, donde son tocadas y sublimadas todas las formas literarias y todas las ramas de la cultura. "A decir verdad, España no había dejado de ejercer influencia sobre Europa, de sugestionar a Europa, desde las famosas escuelas de Toledo, en que los estudiantes de todos los países venían a estudiar la ciencia de los árabes, mezclada con la ciencia de los cristianos; pero esta influencia no se manifiesta en todo su esplendor hasta que los reinos españoles llegan a la supremacía literaria y científica."²⁰

El sentimiento de magnificencia que tuvieron los españoles del siglo XV inspiró a muchos artistas para crear obras extraordinarias. Con razón se le llama al periodo de 1550 a 1650 El Siglo de Oro: todas las expresiones artísticas (literatura, pintura, escultura, arquitectura) son llevadas a la expresión más alta hasta entonces alcanzada; marcan su época y son ejemplo del hacer estético mundial.

La apertura del renacimiento español hacia Europa en la época de los reyes católicos se manifiesta especialmente en el dominio de las artes plásticas. En efecto, durante el reinado de Fernando e Isabel no hay ninguna empresa artística importante que no vaya unida a un nombre extranjero. En la arquitectura, el gótico final hispánico, combinado con el mudéjar y con la influencia germánica, produce el estilo llamado 'de los Reyes Católicos', en el que la tradición gótica se combina con el realismo nórdico y el barroquismo español.²¹

²⁰ JUDERÍAS, Julián. Op. Cit. p.109.

²¹ UBIETO, Antonio; Juan REGLÁ, José María JOVER. Op. Cit. p. 206.

De todos los géneros literarios fue el teatro el que más brillo alcanzó. En ningún país se encuentra tan grande número de obras dramáticas, ni resultan éstas tan fiel reflejo de lo nacional y lo popular como en el Siglo de Oro español. Mientras que el teatro francés se inspira en la Antigüedad clásica y en el inglés Shakespeare constituye una excepción, el teatro español es un espejo en que se contempla y se regodea el alma de la sociedad peninsular.

El teatro español es nacional hasta el punto de que para comprenderlo y apreciarlo es menester una noción amplia de la vida social, política y religiosa de España en el momento más brillante de su historia. Cuanto se representa en las tablas está condicionado por las tradiciones, las leyes y las costumbres del país; donde no es así, forja tradiciones que el pueblo hace suyas.

Es interesante percibir, con independencia absoluta de tiempo y de lugar, la mezcla de lo trágico y lo cómico y el empleo del lirismo, así como el libre albedrío de los personajes y de los hechos históricos, que conforman una suerte de romanticismo realista o realismo romántico que sus autores manifiestan con un singular desenfado. "Cuando estos precedentes logran afianzarse en el gusto del público, el auto se convierte en paso y la tragedia clásica en comedia moderna, un concepto definido del teatro, casi como hoy lo entendemos, acaba por imponerse. La transición aparece perfectamente representada por Lope de Rueda."²²

Resortes fundamentales de este teatro son el honor, el amor, los celos y la religión. El honor para los dramaturgos españoles representa un *leitmotiv* parecido a lo que fue la fatalidad para los trágicos griegos; es una especie de poder misterioso que inspira a los personajes las más sublimes renunciaciones y los crímenes más aterradores. El honor ofendido siempre exige venganza, sin que cuenten para ello los preceptos morales. Si bien todos los actos de la vida cotidiana están marcados por el honor, éste es particularmente susceptible en las cuestiones de amor. El amor en el teatro español es siempre un

²² IGUAL ÚBEDA, Antonio. Op. Cit. p. 256.

sentimiento muy serio y profundo, casi trágico, en cuya base están los celos, entendidos como el cuidado por la reputación. La religiosidad, que marca unos cánones de conducta cuya trasgresión es impensable so pena de sufrir un castigo horrendo en esta y la otra vida, crea también una exageradamente estricta manera de juzgar las acciones de los demás, es una visión estrecha de la moralidad que está dirigida para el yo y para el otro; se trata pues de una religiosidad sincera y profunda que raya en ocasiones en el fanatismo violento y en la evangelización forzosa.

El gran teatro español, que nace y se consolida en el siglo XVI y perdura hasta el XVII, constituye uno de los fenómenos más importantes del paso del renacimiento al barroco. El teatro español surge en una nación consciente de haber alcanzado el punto máximo de su poderío, por lo que nace fastuoso y presumido; sin embargo, cuando adviene la decadencia política y civil de España, no se acobarda sino que se aboca a alcanzar un mayor éxito y un más alto esplendor, respuesta trágica sin duda, pero gesto sublime de orgullo y honor ofendidos.

Conformado así, el teatro de los Siglos de Oro no podía menos que ser una de las ramas más vitales y gloriosas del teatro europeo. Reflejó los gustos, los ideales y las preocupaciones de una nación que alcanzó el esplendor estando ayer sumida en el desamparo.

Es el español un teatro que resulta exponente por antonomasia de los ideales españoles. Es un teatro que busca los afanes, los delirios, las glorificaciones humanas, sin permitir que el yo deje de serlo para convertirse en otra cosa: parece decirle al pueblo español, -¿cómo es que te gustaría ser sin dejar de ser tú?-. El espectador se ve reflejado en este teatro, comenzando por identificarse con él, absorber el modelo y después imitarlo, convirtiéndolo en su ideal. El ideal del pueblo español de la época era trascender de esta vida a una eterna, conformar con las acciones terrenales una situación de eternidad; se sentía mesiánico y, por lo tanto, evangelizador; se sabía poderoso y debido a ello, orgulloso; había vencido al infiel y, claro, era un cruzado; había descubierto un mundo

nuevo de extrema belleza e inmensas riquezas y longitudes, por lo que se reputa aventurero. ¿Pero, cómo iba a vivir la vida de todos los días con esa carga emocional ante el patetismo de su cotidiano hacer? El teatro le enseña a hacerlo: con honor, con amor, con rectitud y con la religión.

El amor por el teatro se vuelve muy pronto una idolatría. El pueblo, cuya inmensa mayoría era analfabeta, situación en la que se reconoce el noble, tanto el alto como el fidalgo, el bajo clero y el pueblo llano, espera del teatro la enseñanza de actitudes y propuestas. Va todas las tardes a los conventillos, las posadas y los claustros a recibir las muestras didácticas de los autores teatrales; la iglesia le trata de poner freno sin mayor éxito, cuando ella misma se había comprometido en el asunto de hacer y representar teatro (véase si no la gran multitud de autos sacramentales y teatro de evangelización con que bañó a América). En efecto, fue España el país, por excelencia, donde el teatro ofreció auténticos espectáculos sagrados. Resorte comprometido y poderoso entre el creyente y Dios.

Fue un teatro popular, para toda la escala de las posiciones sociales, pero no fue un teatro populachero, sino que mantuvo los estamentos bien definidos y los personajes, de tan bien definidos, se tomaron clásicos y ejemplos a seguir.

En los comienzos del siglo XV el teatro español se representa por Juan de la Encina (1469-1529) y por la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, atribuida al bachiller Fernando de Rojas (1455?-1541?).

En los comienzos del siglo XVI florecen tres autores dramáticos de gran relieve: Gil Vicente, Bartolomé de Torres Naharro y Lope de Rueda.

En los últimos años del siglo XVI alza su poderoso genio una gran figura de España: Lope Félix de Vega Carpio, con sus discípulos e imitadores; de los escritores que aceptaron

los procedimientos dramáticos de Lope, destacan Guillén de Castro, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Calderón de la Barca y Rojas de Zorrilla.

Todos ellos son escritores ciudadanos, todos ellos son escritores madrileños, en el sentido de vivir en y de Madrid. Madrid era el centro teatral de España, como lo era de la vida de todo el Imperio; las cosas y asuntos empezaban en Madrid o venían a terminar en ella.

Madrid era el pulso del Imperio y la reunión de todos los tipos físicos y psicológicos que lo conformaban. De ahí que el teatro del Siglo de Oro, como quizás sea más correcto nombrarlo, sea un teatro que pretenda, y a veces lo logre, abarcar a todos los estamentos sociales. El carácter de arte popularizante que posee el teatro, permitió que España llegara a producir obras de gran calidad y actualidad duradera.

En sus mejores momentos fue un teatro acentuadamente didáctico por el que los escritores cultos comunicaban lecciones morales y políticas, a la vez a los reyes, a los nobles y al pueblo, con la sutileza que los casos requerían. Es así que la parte del pueblo, en ese entonces mayoritaria, que asistía a los teatros, corrales y posadas, esperaba, orgullosa y altiva, las suculentas obras de aquellos extraordinarios autores.

El teatro da cabida a las tragedias históricas y a las tragicomedias de Juan de la Cueva, algunas de las cuales son un buen anticipo a la comedia nacional de Lope de Vega. "A Lope de Vega correspondió dar forma e infundir vida a un teatro nuevo que respondiese a los gustos y atendiese a los problemas – también nuevos – del hombre renacentista; él solo se encargó de liberar el teatro español del gusto clasicista y de las trabas normativas que lo sofocaban en parte."²³

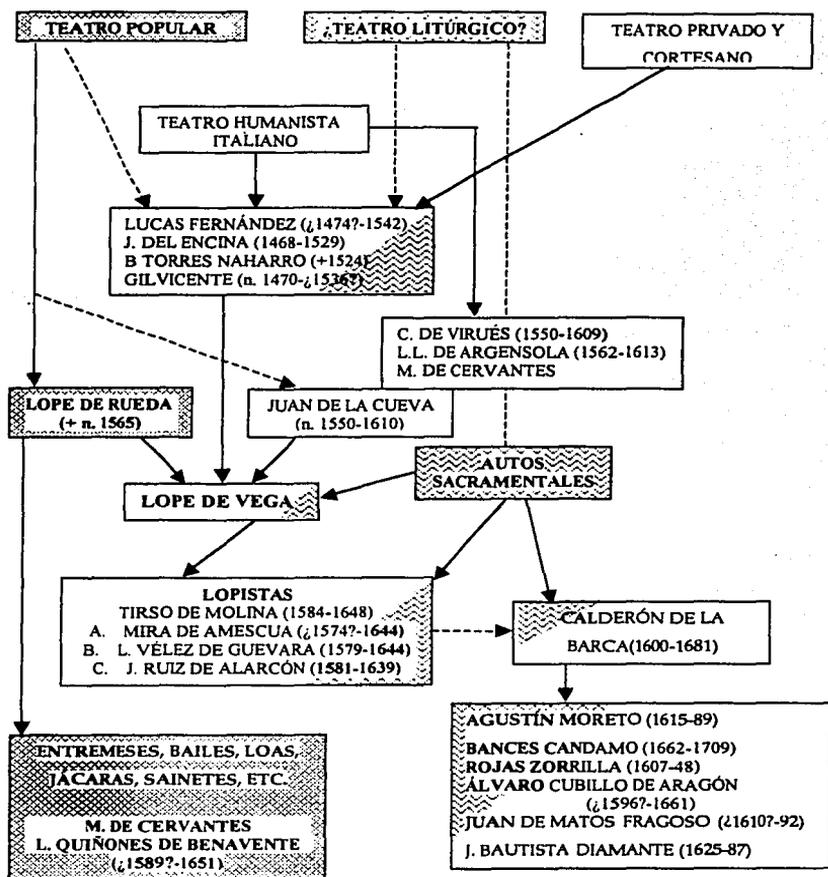
²³ LOPE BLANCH, J. M. Lope de Vega. 5ª ed. Edit. Porrúa. México, 1967. p. XVIII.

Durante el siglo XVI los exacerbados criterios religiosos, míticos, caballerescos, las conjeturas clásicas medievales, propiciaron que gran parte de los españoles sintieran una inmensa inquietud por verlos representados en el teatro.

España produjo en este periodo muchas obras de carácter religioso y profano que tenían gran altura intelectual, belleza poética y que eran profundamente emotivas.

EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

SUS AUTORES Y SUS TENDENCIAS



La historia teatral española del último decenio del siglo XVI y los primeros decenios del XVII, es una buena parte de la historia sobre cómo evoluciona una comedia que en un principio carece de unidad de acción, pero que llega a conseguir una perfecta cohesión. Las obras de la última fase de Lope tienen, como nunca antes, unidad dramática, al igual que las mejores de Tirso de Molina y los demás contemporáneos.

Pueblo y autores se unieron en un momento mágico (en las sociedades un siglo es apenas un instante), para agruparse en torno de una actividad que, si no era su vida misma, sí era el reflejo de ella y, más aún, de cómo querían ambos que fuera. Simbiosis social que se ha dado pocas veces en la Historia del Mundo.

1.3. EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO Y LA ECONOMÍA ESPAÑOLA.

La hegemonía española del siglo XVI no se vio respaldada por un floreciente estado económico del país que la avalara y propiciara su mantenimiento y progreso. Quizás por ello su estudio atrae la atención de la historiografía actual, ávida de enseñanzas y de experiencias en su loable propósito de percibir en toda su amplitud los distintos fenómenos que informan una coyuntura determinada y sus influencias recíprocas.

El primer fenómeno consiste en el rápido desarrollo del capitalismo moderno en Europa, consecuencia inmediata de la aplicación de la mentalidad racionalista al campo de la economía por el hombre del Renacimiento. En efecto, en el momento en que la economía europea adolecía de falta de numerario para financiar el ritmo expansivo de sus necesidades, el hallazgo y consiguiente explotación por los españoles de los ricos yacimientos de oro y plata en América, invirtió muy pronto la situación: mientras las galeras de Indias fueron llegando a la Casa de Contratación de Sevilla con sus preciosos cargamentos, la abundancia de dinero provocó un vertiginoso aumento de precios que, al no ser compensado por una alza equivalente en los salarios, dejó cuantiosos beneficios en poder de los empresarios.

En efecto, atendiendo al conjunto de los países mediterráneos y de la Europa occidental, el “Quinientos” es una época de expansión económica, mientras el “Seiscientos” resiente una fase de contracción. Sin embargo, por lo que a España se refiere, la expansión del siglo XVI fue poco duradera, puesto que el mantenimiento de una política internacional extraordinariamente dispendiosa, en particular desde los comienzos de la rebelión de los Países Bajos, pronto rebasó la totalidad de los recursos del país. En cuanto a la contracción del siglo XVII, parece indudable que revistió su mayor gravedad en las regiones centrales y meridionales de la Península, mientras en el contorno iniciaba un lento proceso de recuperación que daría sus frutos en la centuria siguiente.

La economía española no fue próspera en el siglo XVI y, en consecuencia, los efectos de la recesión del siglo XVII se matizaron (no puede caer muy hondo quien no ha alcanzado grandes alturas). Raquítica en ambos siglos, a pesar de la fugaz cuanto espectacular prosperidad antes referida, la economía española cayó a un nivel más bajo en el siglo XVII, debido a la paralela contracción europea y a la disminución de sus clases productoras, absorbidas unas por los afanes nobiliarios y devoradas otras por la vagabundez y la mendicidad. La recuperación referida se dio a partir de 1685, aproximadamente.

La expulsión de los moriscos provocó consecuencias de primer orden en la decadencia de España. Muchas tierras señoriales cultivadas por los moriscos de Valencia y Aragón estaban gravadas con hipotecas, llamadas “censos”, en las cuales colocaban sus dineros las clases burguesas. Al procederse a la expulsión de aquellos productores, los señores, basándose en que sus fincas quedaban incultas (lo cual era cierto), se negaron a pagar las pensiones de los censos y la monarquía acabó por darles la razón, con lo que los acreedores quedaron defraudados.

Durante los siglos XVI y XVII, al compás del absolutismo monárquico y de la formación de los Estados modernos, encuadrados en el marco de sus respectivas fronteras, se desarrolló el mercantilismo en los países europeos. Los poderes públicos se preocuparon por el aumento de la riqueza, creyendo que ésta consistía esencialmente en el

atesoramiento de la mayor cantidad de metales nobles. Para ello procuran desarrollar una balanza comercial favorable, es decir, intentan que el valor de sus exportaciones sea superior al de sus importaciones, al objeto de que el comercio exterior salde siempre con un balance positivo. La puesta en marcha de esta política exige un creciente intervencionismo y protección por parte del Estado, en particular por lo que se refiere al fomento industrial y al levantamiento de barreras aduaneras. Ello explica que por este camino se llegara a la guerra de tarifas y que el mercantilismo constituyera la versión económica de las luchas ideológicas y territoriales de los Estados europeos durante los siglos XVI y XVII.

La política económica de la España de los Austrias obedeció, en líneas generales, a los principios que se han señalado. La economía cerrada del Estado es un trasunto de la que desarrollaron las ciudades en la Edad Media; y, del mismo modo que éstas llenaron la vida económica de su territorio urbano, aquél pensó conformar la de sus colonias. Sin embargo, las circunstancias habían cambiado radicalmente: en primera, las condiciones económicas y políticas habían derivado hacia el expansionismo, provocado por los descubrimientos españoles y portugueses. Enseguida, las ciudades no constituían ya los focos de economía cerrada que habían sido durante la etapa del particularismo europeo, sino que eran centros de mercadeo regional y, en ocasiones, mundial; la comercialización de los productos, visto en el medioevo con perspectivas simplemente urbanas, el hombre del renacimiento la había transformado en una visión continental que preveía el movimiento monetario como la fuente principal de las riquezas. La España de los Austrias estaba conformada todavía a la manera feudal, cuando ya la dinámica social europea marcaba el triunfo de la burguesía y del capitalismo. Querer competir en un mercado capitalista con una conformación feudal provocó el acaparamiento de la riqueza en pocas manos y esto se constituyó en el freno de la producción, la entrada en la espiral inflacionaria y la balanza de pagos deficitaria, constituyéndose la fuga de los tesoros.

En la segunda mitad del siglo XVI, España comienza a recibir cereales nórdicos transportados en naves inglesas y holandesas; a su vez, el contrabando aumenta de

volumen, sin que sean capaces de impedirlo la fiscalización y el monopolio del Estado. El fracaso de esta política alcanzó caracteres más graves con la mayor contracción de la economía española en el siglo XVII.

A excepción de un corto periodo de prosperidad en el siglo XVI, condicionado por la afluencia de los capitales deparados por la coyuntura en alza, el campo español no bastó para llenar las necesidades del consumo. En el transcurso del siglo XVII, el absolutismo y la concentración territorial repercutieron de modo muy grave sobre la producción agraria. Por otra parte, su raquitismo explica el régimen de tasas en los cereales, reflejo, a su vez, de la política jamás desmentida de protección a los consumidores.

Las fuentes de riqueza que en función de la política mercantilista estuvieron más protegidas por los reyes de la Casa de Austria, fueron la ganadería y las actividades industriales. La primera, por los grandes beneficios que dejaba la exportación de lanas; y la segunda, porque su desenvolvimiento permitiría rebajar las importaciones extranjeras de manufacturas.

Ya se ha dicho que al lado de la ganadería, las actividades industriales merecieron especial protección por parte de la corona. Esta política, cuyas bases sentaron los reyes católicos, tendía a independizar el mercado nacional de las importaciones de manufacturas extranjeras. Sin embargo, este objetivo no pudo lograrse ya que al abastecimiento de los territorios peninsulares hubo de sumarse el de las colonias indianas, y ambos rebasaron ampliamente las posibilidades de la industria nacional. Como la agricultura, esta fuente de riquezas conoció una prosperidad fugaz durante la primera mitad del siglo XVI. Luego entró en decadencia, ante la contracción económica peninsular y el concurso de la competencia extranjera. Numerosos testimonios demuestran que, a partir del reinado de Felipe II, la exportación de materias primas, de la lana castellana al hierro vascongado, contribuyó mucho al hundimiento de la industria peninsular.

Durante el reinado de Felipe II, el alza es más moderada y la expansión económica muestra ya sus puntos débiles: quiebras o bancarrotas del Estado en 1557, 1575 y 1597. Entre 1600 y 1610 (reinando Felipe II), se bajan los precios y disminuye el tráfico en América, mientras se pone en marcha la inflación monetaria. La economía española comienza a deslizarse por el plano inclinado de la crisis del siglo XVII.

Diversos autores admiten la existencia de un ritmo en la economía española de los siglos XVI y XVII, caracterizado por el estallido de una crisis financiera cada veinte años, aproximadamente, que se resuelve momentáneamente con una quiebra de las finanzas estatales y una conversión forzosa de la deuda pública. He aquí las fechas de las diversas bancarrotas estatales que han sido precisadas: 1557, 1595, 1596, 1607, 1627, 1647, 1656 y 1664.

1.3.1. LAS CLASES SOCIALES.

La sociedad española del siglo XVI estaba dividida rigidamente en diversos estamentos, los cuales disponían de funciones sociales concretas y cuyas interrelaciones estaban perfectamente codificadas y reglamentadas. "Deslumbrante y sórdida, heroica y mezquina, la sociedad que vivía en la España del Siglo de Oro nos produce la impresión de un conjunto abigarrado y pluriforme, escindido por antagonismos de todo tipo, basados en definiciones económicas, estamentales, religiosas."²⁴

Las raíces de tal organización se clavaban en la época medieval, durante la cual se pensaba que a cada individuo adscrito a una clase correspondían unas funciones, una posición e, incluso, unas determinadas virtudes. "Los españoles del inmenso imperio constituido en el siglo XVI, se mantuvieron unidos políticamente por el hecho de coincidir en una misma creencia y por la adhesión, casi religiosa, a la persona de su Majestad Católica."²⁵

²⁴ CUENCA, José Manuel. Historia de España, tomo II. Ediciones Danae. Barcelona. 1973. p. 22.

²⁵ CASTRO, Américo. Españoles al Margen. Edit. Júcar. Madrid. 1973. p. 22.

Pero el fenómeno entró en crisis con el Renacimiento: se fue abriendo paso la creencia individualista de que no existía correspondencia entre la adscripción social y los valores personales. A finales del siglo XVI se intenta reponer el sistema tradicional, con las necesarias modificaciones, manteniendo las cerradas diferencias sociales ya mencionadas al tratar del reinado de los Reyes Católicos. La política represiva de éstos contra la nobleza, en su aspecto político, ya que no económico, decidió la conversión de la mayor parte de ésta en cortesana. Durante los reinados de Carlos I y Felipe II fueron raros los nobles que vivían en sus vastos dominios. Pero precisamente por esta conversión, y sobre todo después de la guerra de las Comunidades, en la que Carlos I solicitó su ayuda contra la burguesía de las ciudades, la oligarquía nobiliaria se convirtió en la directora política del país.

En el marco de la sociedad llamada estamental – aún sería incorrecto hablar de clases sociales –, los habitantes de las ciudades tenían un estamento jurídico especial. Se lo daba el hecho de poder enviar representantes a Cortes en algunas ciudades, lo que los convertía en un estamento de alguna manera privilegiado con respecto a los campesinos. Los vecinos no aristócratas, la mayoría, eran los pecheros (que pechaban o pagaban los impuestos), los que en la época se denominaban el común. Artesanos, comerciantes o del sector terciario (servicios), eran los herederos de los habitantes del burgo medieval (los burgueses).²⁶

Carlos I fijó en 1550 la jerarquía nobiliaria, a la cabeza de la cual figuraban los Grandes, cuyo número fue limitado a 25, aunque después fue aumentado. A continuación venían los Títulos: duques, marqueses, condes, barones, el número de los cuales siguió también una progresión ascendente porque la corona los dispensaba mediante el pago de una cantidad.

Esta espuma de la nobleza, sobre todo la grandeza, compartía con el soberano y la Iglesia la propiedad agrícola y ganadera de España, manteniendo toda suerte de privilegios económicos, que se añadían a los judiciales y políticos. Aunque hasta el siglo siguiente no controlarán personalmente la vida política del país, por decadencia física de los últimos

²⁶ SOLA CASTAÑO, Emilio. Los Reyes Católicos, los Reyes que Sufragaron la Mayor Quimera de la Historia. Edit. Anaya. Madrid. 1988. p.19.

Austrias, bajo los reinados de Carlos I y Felipe II constituían los elementos directivos, aún dependientes de los monarcas. De esta oligarquía salían los virreyes, los jefes militares, los gobernadores, los presidentes de los Consejos, con todo el peso que estos cargos proporcionaban.

Los *grandes* y los *títulos* vivían de modo espléndido a favor de sus inmensas rentas agrícolas y del aumento de precio de las mismas que fue regla de todo el siglo XVI. Los grandes disfrutaban de rentas del orden de los cien mil ducados anuales, llegando algunos a los doscientos mil.

Por debajo de estos privilegiados, la nobleza se continuaba con los *caballeros* y los *hidalgos*. Existían dos tipos principales, los primeros de los cuales alardeaban de hidalguía de sangre y constituyeron una clase social desdichada porque se fue empobreciendo, y hubo de recurrir a servir en el ejército para paliar su miseria. La otra hidalguía era llamada de privilegio, porque se adquiría mediante el pago de un canon. Ésta disfrutaba de mejor situación, ya que poseía el dinero suficiente para conseguir el título. Ambos se distinguían también en que los primeros gozaban aún de exenciones fiscales y judiciales, mientras los segundos carecían de ellas.

Las clases sociales que se van formando en la España cristiana están, sobre todo, diferenciadas por el estatuto jurídico personal de sus miembros, que puede ser de libertad o de servidumbre, pero con los nuevos matices que dentro de ellos han creado las situaciones de privilegio de algunas clases y la confusión que han introducido en las antiguas y claras nociones de servidumbre y libertad, la adquisición por los siervos de cierta capacidad jurídica y la reducción, en cambio, de muchos libres a estados de dependencia que restringen su libertad en varios aspectos y, muy especialmente, en el de la facultad de abandonar libremente su lugar de residencia y trabajo.²⁷

La especial mentalidad de la nobleza frustró en gran parte de la Península, en especial en Castilla, la posibilidad de formación de una clase burguesa, como empezaba a constituirse en el resto de Europa. Durante la primera mitad del siglo, esta incipiente

²⁷ VALDEAVELLANO, Luis G. de. *Historia de España Antigua y Medieval*, Tomo II. Edit. Alianza. Madrid. 1988. pp. 62 y 63.

burguesía se había dejado ganar por la mentalidad nobiliaria y prefirió la adquisición de cartas de hidalguía y el cese de su trabajo. Fenómeno inverso se produjo en Cataluña y Valencia donde, al lado de los barones tradicionales, fue desarrollándose en la segunda mitad del siglo una tímida burguesía, a favor de las relaciones mercantiles mantenidas con la República de Génova.

En Cataluña, al igual que en otras partes de Europa de los siglos XVI y XVII, la clase dirigente tendía a asumir un doble papel. Por una parte, ayudaba a la corona a mantener el orden establecido contra posibles levantamientos populares, y por otra, buscaba conservar y, en lo posible, extender sus derechos y privilegios contra abusos, reales o imaginarios, de la corona, un proceso que tendía a identificar con la conservación del país a salvo del arbitrario poder real.²⁸

Junto a esta naciente burguesía, y considerándola como clase media, habría que incluir a menestrales, tenderos, abogados, prestamistas, banqueros y, sobre todo, funcionarios de grado inferior. La empleomanía tuvo ahora su nacimiento, y se desarrollará cada vez más, a medida que el absolutismo monárquico vaya engendrando un Estado burocrático.

El estamento eclesiástico, muy numeroso ya que llegó a contar con ciento cincuenta mil personas, constituyó una verdadera clase social diferenciada de las restantes. Su origen plural (pertenecían a él desde grandes hasta campesinos), no fue obstáculo para que se fundiera en torno a un ideal común: el mantenimiento de la unidad religiosa amenazada, en primer lugar, por el contagio del protestantismo y también por los brotes de judaísmo y de islamismo de las minorías de conversos y moriscos. Así puede afirmarse que la Contrarreforma, en la segunda mitad de la centuria, proporcionó consistencia a este grupo social. "En definitiva, la Contrarreforma o la Reforma Católica, llámese como se quiera, impregnó hasta la médula todas las costumbres y modos de vida de la sociedad española a lo largo de los siglos XVI y XVII."²⁹

²⁸ ELLIOT, J. H. *España y su Mundo*. Edit. Alianza. Madrid. 1989. p. 108.

²⁹ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. *Las Culturas del Siglo de Oro*. Biblioteca Historia 16. Madrid. 1989. p.41.

Por otra parte, el clero era económicamente poderoso, ya que llegó a poseer casi la mitad de las rentas del país y, a pesar del regalismo monárquico, éste amenazó su posible poderío político pero nunca el económico.

La clase inferior estaba formada por el proletariado de las ciudades y de los campos. El primero continuaba organizado en torno a los gremios, cuyo número aumentó durante el siglo, aunque ello no significó progreso por quedar anquilosados y por estar sujetos a estrechas ordenanzas, orientación comenzada ya en tiempos de los Reyes Católicos. Así, mientras en toda Europa se abría paso una orientación laboral, en España se mantenía una estructura medieval del trabajo.

Más desdichada, la clase campesina soportaba todo el peso de la propiedad latifundista, salvo en Cataluña, donde, aunque no en grado elevado, mejoró su condición. Sobre unos y otros recaían además todos los tributos, dadas las exenciones de que disfrutaban nobleza y clero. Y cuando se empezaron a establecer los impuestos indirectos, una gran parte de ellos vino también a gravitar sobre este proletariado urbano y rural que constituía la mayoría del país.

Para escapar a su dura condición, un gran número emigró a las tierras recientemente descubiertas y colonizadas de América, y de esta clase salió además el bandido, el simple "pícaro", del que la literatura del tiempo revela su tipo y actuación. El bandolerismo alcanzó una gran variedad en Cataluña.

Como último escalón en esta gama social hay que incluir finalmente a los esclavos. Aunque general en toda Europa, el fenómeno de la esclavitud alcanzó en el siglo XVI un gran relieve en España. La cifra corrientemente aceptada por las investigaciones alcanza el monto de cien mil. Procedían de prisioneros de guerra, o de adquisiciones hechas por los negreros. Los había blancos y negros. Entre los primeros predominaban argelinos, turcos, griegos, eslavos y moros. El precio medio de venta de un esclavo era de cien ducados, y su condición se encontraba en el fondo de la miseria, agravándose si intentaban huir, porque

podían ser condenados a muerte o a galeras. Como es natural, los había no católicos, a los que se obligaba a convertirse. Tan extendido estaba el sistema que llegaron a tener esclavos hasta los conventos.

La tragedia de los españoles consistió en que se obsesionaron en mantener unos ideales que no eran idóneos para aplicar en la realidad de aquel tiempo, y en que se afirmaron aún más en ellos cuando se dieron cuenta de su incongruencia. La motivación puede encontrarse en el carácter del hombre hispano: en su sentido trágico de la vida (que precisamente es el título de una obra escrita por uno de los españoles más significante, Unamuno) y en su afán de convertirse en héroe.³⁰

¿En dónde quedaba el teatro y su influencia?, en esta sociedad estratificada en estamentos rígidos y culturalmente aún sin sacudirse las nieblas del medioevo, el teatro es el vehículo de comunicación, de transformación, porque es el medio audiovisual para hacer penetrar los ideales de la sociedad. Con el teatro, la sociedad encontrará la difusión de sus ideales tanto sociales y espirituales como económicos; con él, el pueblo aprenderá quiénes son sus superiores y a comprender sus motivaciones, a imitar sus actitudes y a favorecer sus apetencias. Con él, la Iglesia encontrará su forma de difundir, enseñar y preparar; con él la aristocracia sabrá de la sociedad bajo sus pies.

También los autores entenderán y manejarán sus actitudes. Con Lope la sociedad imita a la fantasía, se ve en la fantasía y quiere igualar al arquetipo.

El teatro reafirmará las posiciones sociales y será factor de permanencia del statu quo de la sociedad.

España irá de su auge mayúsculo pero pasajero a las bancarrotas estrepitosas; pero su teatro, que reflejaba a su sociedad, acabará siendo inmortal, convirtiéndose en el "Shangri la" de las generaciones posteriores.

³⁰ VILAR, Sergio. *Esa Gente de España*. Editor Costa AMIC. Edición autorizada por el Centro de Estudios y Documentación Sociales, A.C. México. 1965. p.38.



Escena de Duelo, pintura anónima

CAPÍTULO II

EL HONOR EN EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO ESPAÑOLES. LOPE DE VEGA Y SU CONCEPTO DEL HONOR.

2.1 EL CONCEPTO DEL HONOR.

De acuerdo con la definición de la Enciclopedia del Idioma, la palabra *honor* (del latín *honor*) tiene tres acepciones principales, las dos primeras ya conceptualizadas desde el siglo XII y la tercera del XVII, a saber:

1. Cualidad moral que nos lleva al más severo cumplimiento de nuestros deberes respecto del prójimo y de nosotros mismos. *Glosas emilianenses* del 950; *Poema del Cid*, 2525; Góngora: *Obras*, II-133.
2. Gloria o buena reputación que sigue a la virtud, al mérito o a las acciones heroicas. Góngora: *Obras*, III-39.
3. Honestidad y recato en las mujeres, y buena opinión que se granjean con estas virtudes. G. del Corral: *Cintia de Aranjuez*, 1629, f 133.³¹

Es necesario ligar el concepto del honor al concepto de la *honra*, cuyas dos principales definiciones también se mantienen desde el siglo XII:

1. Estima y respeto de la dignidad propia. *Poema del Cid* (ondra), 1861, 1883; Moratín: *Obras*, III-466.
2. Buena opinión y fama adquirida por la virtud y el mérito. D. Juan Manuel: *Estancias*, 76h. 35; Fr. Luis de Granada: *Símbolo*, III, trat. 1, c. 8.³²

Ambos términos se refieren, pues, a la práctica y reconocimiento de las virtudes, por lo que, antes que nada, se refieren a dos vertientes de definición: la individual, por la

³¹ MARTÍN Alonso. *Enciclopedia del Idioma*. Tomo II, D-M. Editorial Aguilar. México. Enero 1991. p. 2308.

³² ídem.

que cada uno debe sentir que los tiene o no, y la social, por la que los congéneres le reconocen como detentador de ellos.

La legislación española desde la época de los visigodos daba abundantes motivos para preocuparse acerca del honor propio: la persona deshonrada, tanto si el deshonor (véase la sinonimia) se debía a una culpa suya o se era inocente de él, podía considerarse socialmente muerta aunque físicamente siguiera viva. Era urgente por lo tanto recuperar el honor perdido, ya fuera por medios legales, por efusión de sangre o por muerte de aquél que era culpable de haber arrebatado la honra, resultando estos últimos procedimientos aceptables social y legalmente. Un hombre podía verse deshonrado de muchas maneras; por ejemplo, cuando a alguien se le acusaba de mentir, la traición o la infidelidad de la esposa, la fuga y la pérdida de la honestidad de la hija, la deshonestidad del hijo, las propias deslealtades, fraudes o triquiñuelas, etc., cosas que no se remitían tan sólo a la realidad, sino que dependían también de los dichos de la gente o de los pareceres de los principales.

La honra se puede definir de varias maneras. Primero, es una cualidad moral que guía al hombre en la más rigurosa realización de sus deberes tocante a sus vecinos y a sí mismo. Luego es gloria o una buena reputación que sigue la virtud y la prudencia en la mujer, y la buena fama que se deriva de estas virtudes. Finalmente, connota la dignidad, la nobleza y la opinión de una persona.³³

El honor debía ser transparente, constante e inmaculado; no se podía ser medio honorable, tal y como ahora se dice que no se puede estar medio embarazada.

Se aceptaba legalmente que los vínculos familiares implicaban la obligación de vengar el deshonor que se había perpetrado en cualquier miembro de la familia. El deshonor público debía ser reivindicado públicamente, pero diversas obras teatrales sobre el tema insisten de un modo sensato en que el deshonor que no se ha hecho público puede y debe vengarse secretamente. La ley condenaba a muerte a la esposa infiel y a su amante; sin embargo, también tendía a condenar los homicidios cuando el adulterio no se había

³³ HESSE, Everett W. La Comedia y sus Intérpretes. Edit. Castalia. Madrid, 1973. p. 148.

probado, aunque existieran fundadas sospechas sobre el particular. Semejante legislación no dejaba de tener sus motivos razonables, pues los legisladores pensaban en la utilidad de un sistema que daba el honor y lo quitaba como una fuerza cohesiva y consolidatoria de la sociedad y como un freno para el vicio.

La mayoría de los casos de la honra se refieren a una especie de conflictos conyugales, y se encuentra una porción grande de comedias, notables por su significación y factura, muy ajena a los terribles temores de adulterio, a las siniestras venganzas por un qué dirán o un qué dijeron, sin poderosos ni reyes que quieran conquistar damas casadas, o maridos al borde de los cuernos. Se fundan en un sentir honroso, cuyo ambiente conduce a la fama de los personajes, hasta hacerlos resplandecer con luz altiva, con toda la grandeza posible de la dignidad humana. Hay por tanto una viva concepción de espíritu y un modo de elaboración dramática, que incorpora figuras escénicas de acuerdo con esa manera de entender idealmente la personalidad del hombre.³⁴

El tema del honor aparece en forma distinta, según se refiera a su concepto popular o al culto. El popular es digno, y no se doblega a los poderosos, se compone de la propia estima que todo ser por el hecho de serlo desarrolla acerca de la individualidad y la libertad. Lleva a la justa venganza y a la rebeldía contra el opresor. El honor culto, el de los caballeros, es una actitud llevada hasta los extremos, donde el individuo está receloso de todos los que se le acercan porque involucra no sólo a su propia estima sino también a la posición de él y su familia, a sus habilidades, a sus complejos y a la reputación, haciéndole por tanto intransigente y en no pocas ocasiones inhumano.

Hasta qué punto el honor tenía importancia en la época del Siglo de Oro para todos los españoles, nos lo indican estas palabras de Menéndez Pidal: "Es el principio básico sobre el que se asientan la dignidad, la nobleza entera de la vida humana."³⁵

Uno de los grandes ideales de la España de la Edad de Oro, fue el *honor*. Ideal que venía de la Edad Media y de la concepción caballeresca del mundo, conceptualización que adquiere una especial modalidad en los siglos XVI y XVII, y sigue conformando, aunque

³⁴ LEFEBVRE, Alfredo. *La Fama del Teatro de Lope de Vega*. Edit. Taurus. Madrid, 1962. pp. 7,8.

³⁵ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *De Cervantes y Lope de Vega*. T. 120. 5ª ed. Edit. Espasa-Calpe. Madrid, 1958. p. 77.

con modificaciones en la localización del concepto, la España más viva y tradicional de las épocas siguientes. El honor se asocia a la "ley de la caballería", y en parte se fusiona con el ideal cristiano y el ideal patrio, aunque también converja hacia el sentido medieval de la "dama de los pensamientos", es decir, la mujer. La Dulcinea del Quijote es la clave fundamental de esta mujer transfigurada, cuyo reflejo se da en tantas obras del Siglo de Oro Español. Pero aunque este aspecto, el de vincular el honor intangible con la mujer, explique los dramas trágicos españoles, no es la faceta única del honor. Ante todo, el honor es algo espiritual y maravilloso, que en parte se identifica con la dignidad del hombre, pero que también presupone una meta infinita, el ideal de la virtud de total ejercicio, que está por encima de las autoridades terrenas y que nos aproxima a Dios. En la Edad de Oro se dan a este respecto dos fases muy claras: la más universal, según la cual lo digno o indigno dependen del sujeto y no de nada o nadie exterior; y la cortesana, según la cual depende el honor especialmente del concepto que de la persona honrosa tengan los demás, donde la dependencia es, pues, externa.

La honra viene a ser el reflejo del honor en la opinión de los demás. Deshonra equivale a infamia, honra a fama. Los cortesanos identifican al honor, ese don espiritual que reside en el alma y por lo tanto es algo íntimo y propio de cada persona, con la honra, que está a merced de la opinión o de la publicidad.

Domingo Ricart estudia el concepto de la honra en la comedia, afirmando que: "...las palabras honor y honra eran sinónimas, pero que según Corominas, honra fue más corriente en todas las eras. Su propósito en su ensayo es explorar lo que un autor del siglo XVI entiende por honra. Dicha investigación ha revelado que honra, fama y gloria eran sinónimas durante la edad media; también, que la honra es subjetiva y trascendente, viene de la sociedad. Al principio la honra (o la fama) era patrimonio de los caballeros, pero la verdadera honra la había de ganar el mismo caballero."³⁶

³⁶ RICART, Domingo. El Concepto de la Honra en el Teatro del Siglo de Oro y las Ideas de Juan de Valdés. Edit. Segismundo. Madrid, 1965. p. 43.

El honor en su concepción más espiritual es algo tan alto, que sacrificarse por él lleva casi la aureola del martirio. El sacrificio de una vida amada por el honor es casi el sacrificio del mártir, el que está más cerca de éste: el honor exige víctimas.

En la España del siglo XVII tan patrimonio del alma era el honor-patria como el honor-mujer. El problema, pues, existía en la época con todo su dramatismo y explica las salvedades cuando inciden el honor-mujer, el honor-patria (que se reflejaba en el respeto al rey) o el honor-familia. Entre los españoles del Siglo de Oro, que conformaban una aristocrática nación de dominadores y conquistadores, la honra ocupaba el lugar del deber.

El canon de la honra era la fe y moral de los héroes; no sólo de los guerreros, caballeros, oficiales y galanes, sino también de la gente eclesiástica y religiosa y del pueblo menudo, y hasta de las mujeres, pues que todo español aspiraba a ser héroe.

La honra era un valor más que humano, era el principio espiritual de la vida cósmica enderezada hacia Dios, fuente suprema de todo honor. En su anhelo heroico se unían las almas humildes con las generosas y sublimes, y en esta concepción del honor se cifra y suma la inolvidable grandeza del Siglo de Oro español.

El honor de los hombres redundaba en la gloria de Dios que, por su parte, ilumina y aumenta el sentido del honor humano, del mismo modo que los españoles se figuraban a su monarquía terrena coronada y protegida por la autoridad de la Iglesia y de Dios. No se trata de una situación parasitaria en donde el pueblo español sea el huésped de Dios, sino de una simbiosis operante de la que resulta una potenciación de fuerzas cuyo eje central es el

honor.

La vida española de los siglos XVI y XVII estaba basada en el honor, inspirador para ellos de la conducta; luchaban por salvaguardarlo, considerándolo como un tesoro más importante que su vida y que su hacienda.

Hasta entonces exclusiva de la clase noble, la honra se extiende hasta los villanos, cultivándose en la escena teatral, donde el poder del pueblo aparecía en toda España lleno de dignidad. Todo hombre era depositario y guardián del honor que animaba la existencia entera de la comunidad y, para ser digno, había que conservar intacto el precioso patrimonio convirtiéndose en celoso paladín del honor.

El concepto del honor como motivo dramático en la comedia se deriva de un concepto evolutivo desde la Edad Media hasta el siglo XVI. Tenía sus antecedentes inmediatos en la *Comedia Himenea* de Thorres Naharro, entre otras obras. La personalización del honor en su forma exagerada y a veces absurda excede todas las otras motivaciones y llega a convertirse en la *raison d'être* (razón de ser) de la vida humana.³⁷

Sin embargo, entre fines del siglo XVI y mediados del XVII, es posible ver que se ha producido un cambio en la mentalidad de los intelectuales españoles más conscientes respecto al derecho de los plebeyos en el sentido del honor y de la dignidad. Basados en los principios renacentistas del humanismo, admiten que todos los hombres son iguales fundamentalmente; sus rasgos o condiciones sociales son totalmente ajenos a su ser esencial. La circunstancia rige para la posición y la cuna provoca en mucho la condición. De ahí que proclamen la posibilidad de cambiar los estamentos por clases cuya movilidad es dinámica y variable; de ahí también, que sienten las bases para que, a finales del siglo XVIII, Europa y, por extensión América, busquen desesperadamente la libertad social y la proclamación de los derechos del hombre.

³⁷ HESSE, Everett W. Op. Cit. p. 150.

La honra y el honor son subjetivos pero trascendentes. Son el principio básico sobre el que se asienta la dignidad, la nobleza entera de la vida humana. Sobre estas piedras se construirá la libertad y la inmortalidad.

2.2. INFLUENCIA DEL CONCEPTO ESPAÑOL DEL HONOR EN EL TEATRO

El hombre de la Edad de Oro, y esto se recoge fundamentalmente en el teatro, posee tres ideales supremos en este orden:

1. *la patria*, que encarna en el rey,
2. *el honor*, que es reservado lugar del alma y patrimonio de ésta, y
3. *la religión*, cuyo orden es de Dios.

Las costumbres de esta época se reflejan en algunas obras literarias, en canciones, coplas y comedias, y en las crónicas de aquel tiempo, siendo más abundantes las referencias a las clases elevadas, mientras que son muy escasas las correspondientes a las gentes de humilde condición. En tales testimonios, con fines de crítica o burla, se trata de la inmoralidad, el lujo, el afán de honores, el predominio de las luchas políticas, la vida ciudadana y las rencillas localistas, las modas extranjeras, las supersticiones y las licencias en la expresión y en el pensar; los gastos cuantiosos, las luchas y torneos, la crueldad en las guerras, los desafíos y las venganzas. Sin embargo, no reflejan un estado general, sino, a lo sumo, los aspectos más acusados y a veces excepcionales de una sociedad y de una época, pues situaciones semejantes se daban en otros países europeos.

Los conflictos del honor proporcionaron multitud de situaciones dramáticas al teatro del Siglo de Oro.

La vida sin honor es una vida sin sentido; por eso, cuando alguien se cree infamado surge inmediatamente la idea de la muerte. La vida, el amor y la hacienda son, a su lado, valores de menor calidad, según el concepto calderoniano:

Al rey la hacienda y la vida
se ha de dar; pero el honor

es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios.

El honor es la base de la fama que tiene valor ontológico, independiente de que haya cometido falta o no el infamado.³⁸

No sabemos con exactitud hasta qué punto el teatro reflejaba las preocupaciones y problemas reales de la sociedad española del siglo XVII. "El honor se desarrolla en el teatro y en una sociedad sofisticada llega a ser un código cruel, brutal y, a veces, salvaje. Por consiguiente hay duda de que sea un fiel reflejo de la vida de la época. El teatro lo expresa de una manera estilizada y lo lleva hacia lo absurdo".³⁹

El gran número de obras sobre el honor que se escribieron puede dar una impresión falsa de una sociedad obsesionada por una abstracción; y, sin embargo, es evidente que en esta sociedad existían auténticos problemas de clase, de honra y de dignidad personal. La afirmación que hace Lope en "El Arte Nuevo de Hacer Comedias" de que las obras que tratan conflictos de honor mueven con fuerza a toda gente, sin duda refleja unas preocupaciones reales en el público para el que se escribía. El código del honor que se manifiesta en estas obras quizás nunca existió, al menos como tal y en todos sus detalles, en la vida cotidiana de los españoles del siglo XVII, pero estaba compuesto de temores, prejuicios, valoraciones sociales y situaciones legales que sí tenían plena realidad.

El principio fundamental del *Arte Nuevo* es sin duda, la importancia concedida al sentimiento del honor. 'Los casos de honra' - dice él - 'son mejores, porque mueven con fuerza a toda la gente'. Así pues, de lo que aquí se trata es de mover al público, no de ofrecer paradigmas, ejemplares humanos dignos de ser imitados. Lope en sus comedias no trata de producir la catarsis de las tragedias clásicas, sino sólo de encadenar al vulgo con interés, de aquí la variedad de recursos de que echa mano para obtener los efectos apetecidos. Su comedia se convierte en un tema sinfónico de gran variedad de versos adaptados a las circunstancias. Así, emplea el soneto en los monólogos, la redondilla en los diálogos de amor; si habla un rústico lo hará en romance; y endecasílabos, los personajes de elevada categoría social. Es tan dinámico, tan barroco, tan categóricamente español todo esto que no hay por qué extrañar que los críticos extranjeros que no conozcan ni atisben estas entelequias

³⁸ BOLAÑO E ISLA, Amancio. *Estudios Literarios*. Edit. Porrúa. México, 1960. p. 84.

³⁹HESSE EVERETT, W. Op. Cit. p. 150.

españolas, menosprecien o no justiprecien el teatro español del Siglo de Oro. Morel Fatio lo llama ridículo por ese admirable movimiento en la versificación.⁴⁰

Esta concepción se reafirma con el juicio tan válido de Américo Castro, cuando dice: “para nuestro teatro, la honra, la opinión, es sin duda el bien más alto a que el hombre puede aspirar; la vida, el amor, la hacienda, son a su lado valores de menor calidad”.⁴¹

Las grandes figuras de Lope, Tirso, Alarcón y Calderón, mostraron obras que alabaron al honor y los celos, por ejemplo. *El Castigo sin Venganza* de Tirso; *La Locura por la Honra*, *Fuenteovejuna* y *El Médico de su Honra* de Lope; *A Secreto Agravio*, *Secreta Venganza* de Calderón, por citar algunas de ellas.

El teatro forma una base muy importante para dar un significado de más profundidad acerca del honor. Los grandes autores de la época del Siglo de Oro reflejaban el gusto por la cuestión de la honra, y se sabía que era un poderoso y atractivo estímulo para el autor que así podía encarnar diversas situaciones, temática, personajes, con los que el mismo público se deleitaba al verlos representados en todo su esplendor. Es así que otros autores también de gran prestigio como Lope de Rueda, Juan de la Cueva, Cervantes, Góngora, Quevedo, lograron recrear en sus obras aquel concepto del honor que tan respetable y fundamental fue para los siglos XVI y XVII de España.

La primera manifestación auténticamente popular acerca del honor aparece en las piezas de Lope de Rueda. El teatro de Lope de Rueda, creado para el pueblo, lo convierte en un instrumento psicológico de diversión y de evasión. Simplemente, sus personajes, la forma de pensar de ellos, surgen de la masa popular, que sabe y refleja tal y como es: un fenómeno social en cierto modo y en el cual Lope de Rueda se da cuenta de la importancia que tiene en la España de ese entonces; el honor es un modelo para sus obras.

⁴⁰ BOLAÑO E ISLA, Amancio. Op. cit. pp. 72, 73.

⁴¹ CASTRO, Américo. Algunas Observaciones acerca del Concepto del Honor en los Siglos XVI y XVII. Edit. Independiente. Madrid. 1916. p.53.

Si bien Lope de Rueda fue uno de los primeros dramaturgos españoles en tocar el tema del honor, otro gran autor en seguir la temática fue Cervantes, inventor de las figuras morales. Fue el primero que representara las imaginaciones y los pensamientos escondidos en el alma, sacando figuras morales al teatro, si lo que entendemos por figuras morales son abstracciones de virtudes o de vicios, o personajes especialmente moralistas. Cervantes representa una corriente humanística renacentista en plena Contrarreforma. Este humanismo le convierte en un campeón del individuo, de sus derechos y de sus veleidades. Cervantes parece en espíritu el pensamiento central del Quijote, como hombre de honor, porque en su obra inmortal hace el balance de su vida, repara sus ideales, sus sueños, sus aventuras de valor heroico. Maneja los recursos más primarios y humanos: el hombre, la amistad, el deber y la libertad, la evocación de un cuerpo muerto en milagro de superstición y, a la vez, los recursos de la alegoría y la personificación. Los personajes, el heroísmo, el desolado llegar del vencedor, da una mezcla penetrante en que lo humano hace olvidar muchos versos duros, de forzada métrica.

Antes de la aparición de Lope de Vega, Cervantes lleva un sello de verdad a la tragedia al dar un trato equitativo a los problemas íntimos de sus personajes, personificando los movimientos del alma, con sus dolores y su fe, su heroísmo. Cervantes muestra los caracteres esenciales del ideal heroico; un ejemplo claro se da en su obra *El Laberinto de Amor*: el tema principal procede de una antigua leyenda medieval donde la dama es calumniada, cuyo honor queda en entredicho. La originalidad de Cervantes se debe buscar en su concepto de la moral del héroe, que es esencialmente el español del Siglo de Oro.

Al autor le gustaban las extravagancias heroicas, por imposibles y fantásticas que fueran; es decir, que nunca fue un hombre melancólico, sino que se rebela continuamente contra la crueldad del destino, pero no en una actitud plañidera, sino heroica. Cervantes inspiró en su obra maestra *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, el asunto del honor español que supo describir los perfiles desfavorables de los hombres y de las cosas, pero nunca o casi nunca, deja de compensarlos con rasgos positivos que su generosa humanidad se afana en descubrir.

Otro gran autor del siglo fue Juan de la Cueva, que trata en sus comedias leyendas nacionales, aprovechando romances, honores, valores morales y sociales, etc., con lo que da a su teatro una moralidad sorprendente. Su estilo es duro, seco, y dado que el poeta no se detiene a planear la trama escénica, el concepto de la forma dramática no existe para él.

En el desarrollo de la literatura dramática española hay elementos de valoración negativa que quizás no han sido lo suficientemente analizados: en el transcurso de ambos siglos XVI y XVII imperan el mito del honor, exaltación casi divina del monarca y llevado acaso al condicionamiento político, eclesiástico, psicológico y social de la época. Sin embargo, resulta sumamente aventurado trazar sobre ellos afirmaciones concretas. Juan de la Cueva da una forma de pensar rígida y vertical sobre sus temas y, sobre todo, de la manera en que percibía al honor.

Siguiendo esta línea de autores que representaron las formas del honor a través de sus obras literarias, Don Luis de Góngora y Argote logró hacerlo indistintamente en dos estilos a lo largo de su carrera artística: el estilo ingenioso y lapidario de las letrillas y romances, y el estilo culto de los poemas centrales, en que juega con las alusiones a las cosas más recónditas de la erudición. De naturaleza satírica y vengativa, se obsesiona en la singularidad de su espíritu y en su destreza verbal. Su descontento frente al mundo real aumentó y se agudizó con los años, sin que tuviera por su parte una convicción objetiva.

Vino la moda de los ideales y honores del héroe que llenaron la literatura de una vanilocuencia que envolvía el lenguaje poético. Vino la moda y manía de las canciones heroicas cuya suma maestría se admiró en Luis de Góngora. El arte de Góngora consiste casi exclusivamente en sorprender desvalores* y ponerlos de relieve con el juego del ingenio más afilado.

2.3. PARA UNA BIOGRAFÍA DE LOPE

2.3.1. EL HOMBRE

Las tendencias y los ideales clásicos planteados en los últimos años del siglo XVI por los grandes escritores que caracterizan el máximo esplendor de la literatura española, culminan en el siglo XVII, ya que los géneros iniciados en aquél llegan a la madurez y a la perfección en los escritores que viven entre los dos siglos y que, abrevando de los iniciadores, recogen y continúan brillantemente su trayectoria. Pero la creación del nuevo siglo viene a ser el teatro, al que Félix Lope de Vega Carpio infunde vida y animación, pues si bien otros autores teatrales darán a sus obras más contenido, nadie superará a Lope en ingenio, movimiento y fecundidad. El único que se acercará será Calderón.

Lope nació y murió en Madrid, como le correspondía. Del 25 de noviembre de 1562 al 27 de agosto de 1635, transcurre su agitada vida. Su cuna es humilde: la casa solariega de sus padres, en la Vega de Carrieda, en la montaña, debe abandonarse, como él mismo dice, "por faltar en ella el dinero" y por "ser corta la tierra". La mala situación de la familia, la empeora el padre porque huye de ahí no sólo por la economía, sino por las faldas de una dama de reputación poco recomendable de quien se había enamorado. La madre de Lope corre tras el padre; en Madrid se reconcilian y de ella "vino el poeta al mundo" como nos describe con su gracia peculiar.

Lope tuvo dos hermanos: una mujer, Isabel, y un varón cuyo nombre no recoge la historia. De él casi no se sabe nada; de ella se dice que apenas sabía poner su firma.

Lope, muchacho precoz, a los cinco años ya leía en latín y en romance; a los doce sabía tocar, cantar y manejar la espada con brío, quizás porque se dio pronto cuenta de que las tres cosas eran necesarias para enfrentar al mundo. Estudió gramática y retórica en el

* "...2. s. XVII al XX. Falta de mérito o estimación. Lope de Vega: *El Rey D. Pedro en Madrid*. Obr., act.3 ed. Acad., IX, p. 508." ALONSO, Martín. *Enciclopedia del Idioma*. Tomo II, Letras D-M. Aguilar Ed. Madrid, 1991. p. 1525.

Colegio de la Compañía de Jesús; fue, según parece, mal estudiante: o los estudios le trajeron poco o la vida le atrajo mucho. Su asistencia a los jesuitas duró dos años; más adelante estudió en Alcalá, donde se graduó de bachiller, regresando después a Madrid, su Madrid. Algunos rumores lo condenan a no terminar sus estudios por correr tras una mujer, como correrá toda su vida, además de escribir versos, admirables sin duda, que fueron sus ocupaciones principales.

La vida de Lope se realizará, en efecto, entre galanteos, pleitos, escapadas, arrepentimientos y bajo el estruendo de los aplausos con que sus obras eran recibidas; una continua aventura y, en muchos momentos, una fiesta, que él disfrutó al máximo.

Era aún muy joven cuando, poco después de la muerte de su padre, Lope de Vega huyó de su casa, confabulado con un amigo, en busca sin duda de fortuna, cosa muy de aquel tiempo. La aventura terminó sin gloria y, al poco tiempo, los fugitivos fueron devueltos a sus casas por la justicia. Se ha dicho que más adelante se enroló como soldado para las Terceras; algo que no ha podido comprobarse. Se cree, en efecto, que hay confusión en este punto, ya que por el mismo tiempo aparece como estudiante de la Universidad de Alcalá. Al regreso, conoció a la primera de las numerosas mujeres que amó: Elena Osorio, *Filis*, hija del empresario teatral Jerónimo Velázquez, y separada de su marido. En 1597, al saber que un importante personaje, Francisco Perrerot Granvela, le quitaba el amor de Elena, hizo circular contra ella y su familia unos poemas insultantes, lo que le valió una condena a cuatro años de destierro de Madrid y a dos del reino de Castilla.

Pero en mayo de 1588 se casa por poderes con una joven de familia acomodada, Isabel de Urbina, *Belisa*, a la que deja pronto para alistarse en la Armada Invencible. Lope aseguró haber luchado en el galeón "San Juan", pero esto es dudoso. Con Isabel cumplió su destierro en Valencia (1589-1590), afianzándose ahí su estética teatral, junto a notables dramaturgos como Tárrega, Gaspar Aguilar, Guillén de Castro, Carlos Boyl y Ricardo del Turia.

Cada dos meses enviaba a Madrid nuevas comedias. Para acercarse a la corte, entra al servicio del duque de Alba, don Antonio, y vive casi todo el tiempo en Alba de Tormes, en un ambiente refinado e idílico; allí escribe la novela pastoril *La Arcadia*. Por ese entonces murió su primogénita y falleció la dulce Belisa (septiembre, 1594) al dar de nuevo a luz otra hija, Teodora, que le sobrevivirá muy poco.

En diciembre de 1595 le llega el anhelado perdón y regresa a Madrid, donde es acogido calurosamente. Una nueva pasión lo aguarda: Micaela Luján, *Celia* o *Camila Lucinda* en sus versos, mujer bella e inculta, también casada, con la que mantiene relaciones hasta 1608, y con la que tendrá hasta siete hijos, entre ellos dos de sus predilectos: Marcela (1606) y Lope Félix (1607).

Pero en 1598 se había casado, tal vez por dinero que nunca disfrutó, con Juana de Guardo, hija de un rico abastecedor de carnes, vulgar y poco agraciada. Interviene como poeta en acontecimientos palaciegos, se instala en Toledo, pasa temporadas en Sevilla, etc. La hija del matrimonio, Jacinta, murió pronto, pero Juana y Carlos Félix, sobrevivieron. En 1605 entra al servicio, como secretario, del disipado duque de Sessa; la relación con él le resultará funesta. Por influencia suya, fue nombrado familiar del Santo Oficio. Dispuesto a corregir su vida irregular, ingresa en la Cofradía de Esclavos del Santísimo Sacramento (1609), y se consagra al hogar. Pero este objetivo se desmorona: en 1612 fallece Carlos Félix y en 1613 su esposa, al dar a luz a otra hija, Feliciana.

Se ordenó sacerdote en 1614. Instigado por el duque cae una y otra vez en sus inclinaciones naturales y en 1616 se amanceba con una hermosa muchacha, Marta de Nevares, *Amarilis* o *Marcia Leonarda*, también casada, aunque pronto quedó viuda. No obtuvo el cargo de cronista real que ambicionaba, tal vez por culpa de su vida escandalosa y su amistad con el de Sessa, quien no era bien visto por los reyes.

Pero el público lo adora, y organiza el magno certamen poético con que se solemnizó la beatificación de San Isidro. Con Marta tiene una nueva hija, Antonia Clara;

pero su adorada Marcela, por huir tal vez de la vida irregular del padre, ingresa en las Trinitarias Descalzas (1621). En 1634, morirá Félix como soldado en la costa venezolana. Sigue interviniendo triunfalmente en fiestas poéticas públicas, se representan obras suyas ante los reyes en ocasiones como la canonización de San Isidro, San Felipe Neri y Santa Teresa (1622). Sin embargo, esta última plenitud de su vida resulta corta: se quebró con la ceguera y posterior locura de Marta y, aunque recuperada en algo, acabó sus días tristemente.

Ya con sus últimas y flacas energías, Lope había ganado mucho dinero, pero había dilapidado más; el de Sessa deja de favorecerle. En 1629 contrae una grave enfermedad y algunas comedias suyas son rechazadas por el público. Dos años después, su hija Antonia Clara huye con Cristóbal Tenorio, galán sin escrúpulos, llevándose dinero y joyas.

Tras la fuga de Antonia Clara la soledad del poeta fue total; a partir de entonces se le vio ya poco por Madrid. La mayor parte del tiempo lo pasaba en su casa, en la calle de Francos, donde había de morir; allí escribía, rezaba en su oratorio hogareño, y aún se disciplinaba; atendía un pequeño jardín, y, a medida que se acercaba su fin, se dedicaba más a cuidar las flores. De este modo se fue acercando a la muerte, abatido por las desgracias, por las contrariedades, por los reveses de la fortuna, en la más terrible soledad y en aquella tristeza que vemos reflejada en sus versos.

Su muerte fue rápida. Sin apenas enfermedad y sin dolor. Estaba escuchando una disertación del doctor Fernando Cardoso en el seminario de los Escoceses, cuando sufrió un desmayo. Se le trasladó enseguida a su casa y, dos días después, expiró. Era el 27 de agosto de 1635, y mostró gran piedad al morir. A su entierro asistió una gran multitud. El duque de Sessa no cumplió su ofrecimiento de pagarle un entierro digno, y sus restos se han perdido...

Como hombre, Lope de Vega se nos ofrece en los aspectos más contradictorios: violento y arrebatado por un lado, humilde por el otro; capaz de elevar a una mujer al altar

cuando está enamorado, y de insultarla y hasta difamarla cuando se vuelve celoso y humillado. Fuera del amor, fue hombre de odios y de afectos bien marcados. "Yo he nacido con dos extremos – decía – que son amar y aborrecer. No he tenido medio jamás". Se burló a menudo de las leyes y de la opinión de los hombres; su moral fue casi siempre personalísima y acomodada a sus conveniencias; pero, en lo fundamental, se mostró humano y bueno, y reverenció los grandes principios, las ideas grandes de su época, y aún los sentimientos. En el amor no tuvo freno y todo lo atropelló en pos de su deseo; pero quiso a sus hijos con ternura, y sabemos que en la enfermedad de su esposa, Juana Guardo, cuidó de ella como el mejor esposo y pasó noches enteras a su cabecera. Dos cosas le hacen perdonar a nuestros ojos los excesos en que incurrió: el mismo ardor de sus sentimientos, su bondad y, por encima de todo, su genio; en cuanto a sus excesos, a pocos puede aplicarse como a él la frase de Jesús a la Magdalena: "por lo mucho que has amado, serás perdonada".

2.3.2. SU OBRA

Lope cultivó todos los géneros: poeta, novelista, autor dramático. Sus romances ocupan un lugar preeminente en la historia de la literatura española, al igual que muchos de sus sonetos y de sus poemas extensos. Como dramaturgo dio la vuelta a la escena de su tiempo y creó un estilo inconfundible, aplaudido hasta la saciedad.

Aún a riesgo de ser perseguido por la Inquisición, el público de su época blasfemaba hablando de renacer para indicar la pasión y el divertimento que las comedias de Lope inspiraban en su ánimo. Se le consideraba excepcional, y como tal despertó la admiración exacerbada, la envidia feroz o la inquina abierta en sus contemporáneos, algunos de los cuales, movidos por los celos de su popularidad, se ensañaron contra él y lo satirizaron injustamente en sus poemas, aludiendo siempre a cuestiones personales de la anticonvencional y desgarrada vida de Lope. Si bien es cierto que lo intentó, nunca consiguió Lope medrar en la corte, al amparo de los poderosos: ni los mismos reyes lo protegieron o avalaron; tan sólo el duque de Sessa le tendió siempre la mano y, por encima

de todo, fue querido e idolatrado por el pueblo llano, que aplaudía incondicionalmente sus comedias.

El mismo Cervantes se vio obligado a dejar de escribir teatro, porque el estilo de Lope se impuso de tal manera que el público ya no admitía de buen grado otras opciones. Lope avasalló los cánones de su tiempo para crear un teatro nacional propiamente dicho, el teatro que la villa de Madrid, convertida en capital del reino en 1561, parecía estar buscando. Y no sólo Madrid, sino también ciudades como Valencia o Sevilla, importantes focos de la escena dramática de aquella época.

Sufrió el teatro diversos contratiempos durante el siglo XVI: fue prohibido con motivo de la muerte de doña Catalina, duquesa de Saboya, hija de Felipe II; recibió la crítica y la censura de numerosos teólogos, que apoyaron el cierre permanente de las representaciones; momentos hubo en que no se permitía a las mujeres escenificar ni acudir a las funciones; se negó la posibilidad de presentar bailes y danzas de cariz descarado y obsceno y se intentó borrar todo asomo de picardía; y tanto se atacó su existencia, y tales fueron las exigencias que tenían que cumplir los empresarios, que llegó a tambalearse su continuidad, a pesar de la tradición y el gusto por la escena que los españoles habían demostrado siempre. Se llegó al punto de afirmar que por causa del teatro la gente se daba al ocio, deleites y regalo, y se divertía con la malicia y los bailes deshonestos que cada día inventaban en las fiestas y banquetes donde España se hacía inhábil y perezosa para las cosas de trabajo y guerra.

El teatro calificado canónicamente de prelopista, se inicia con el propio siglo XVI, orlado de nuevos propósitos y pleno de vida real, dejando a un lado el rigor clásico y con el consecuente abandono lento de las unidades de acción, tiempo y espacio. La escena se desenvuelve con amplia libertad y el hombre, que en el periodo anterior era un autómatas sometido a la rigidez clásica, tiene ahora condición humanísima, idónea a la vida real que vive la España inicial del siglo decimosexto.⁴²

⁴² ZERTUCHE M., Francisco. Lope de Vega. Universidad de Nuevo León, Departamento de Extensión Universitaria, sección editorial. Monterrey, N. L. 1962. p. 31.

Durante el primer cuarto del siglo XVII, sin embargo, el teatro español experimentó un impulso sorprendente: se produjo un aluvión de comedias a partir de entonces y a lo largo de los siguientes cincuenta años, debido todo ello fundamentalmente a la labor de un solo hombre: Lope de Vega.

Sin negar la existencia de los tropiezos anteriores, Lope fue el verdadero inspirador de la llamada "comedia nueva", cuya característica principal es la de abrir una nueva época, cortando en ciertos aspectos con la tradición clásica, para abordar el teatro desde el punto de vista de la modernidad. Pero además, Lope de Vega dotó al teatro del sabor de lo puramente español; esto es, supo captar de forma genial en su obra, la impronta de la nacionalidad. Creó así un modelo fijo para la comedia, patrón que perduraría por lo menos durante un siglo y medio.

A partir de Lope y de su obra, el drama español emprendió una andadura fecunda y exitosa de la mano del poeta madrileño, que al inicio del siglo XVII había escrito ya por encima de ciento cincuenta comedias y era el autor más solicitado y agobiado por los directores de las compañías teatrales. No hay pruebas del número de obras que Lope llegó a hacer en su vida: se le consideran mil quinientas; sin embargo, exageradas las cifras o no, hay que tener en cuenta que en los teatros madrileños una obra no duraba en cartel más de seis días, y se hacía necesario renovar constantemente la escena, situación que forzaría a Lope de Vega a escribir comedias sin parar, algunas en el plazo de veinticuatro o cuarenta y ocho horas.

Dadas las características del teatro de aquella época, son cifras difícilmente comprobables, pero aunque sólo hubiera compuesto la mitad o la cuarta parte del número barajado, ya es mucho más de lo que puede pedirse a dramaturgo alguno.

Desentendiéndose de las exigencias retóricas del antiguo teatro, inspirado en la preceptiva aristotélica, Lope de Vega adopta una fórmula original, en la que prevalece el entretenimiento, la intriga sabiamente dosificada hasta el último momento, la brillantez y la naturalidad de los parlamentos, la originalidad de los personajes llevados a escena, por encima de cualquier otra norma.

Sus comedias, plenas de colorido y sensualidad, presentan una amplia libertad de acción, junto con una notable variedad de elementos, nunca confusa sino perfectamente organizada, y donde la tensión dramática es equilibrada y cabal, evitando en todo momento el desafuero, pero permitiendo un tipo de estructura abierta, exenta de rigideces formales. Su mayor desacato a lo establecido es la mezcla de lo trágico y lo cómico, de personajes altos y bajos. Se produce así una situación singular, pues las barreras de clase, tan relevantes para la sociedad de la época, se borran en el teatro. Aristócratas y nobles participan de lo cómico y se mezclan con personajes populares y humildes. Se da el caso en que un villano puede adquirir la grandeza de un héroe trágico. Lo cual es del gusto del público, que ve en el teatro un desahogo a sus propias frustraciones diarias.

Lope no respeta tampoco las llamadas unidades de lugar, tiempo y acción, que suponen una traba al desarrollo dramático, a la libertad de escena. Así, en una misma comedia se pueden dar diferentes situaciones con los personajes.

En su dilatada vida, Lope habrá escrito infinidad de obras pertenecientes a todos los géneros; pero, sin duda, su labor más meritoria residió en la creación del teatro nacional. Lope es la frontera que separa al teatro antiguo del moderno. Supo asimilar a los clásicos e hizo transformarse a los modos de composición en busca de un espectáculo que satisficiera a los hombres de su tiempo. Consiguió sintonizar con los gustos de su público y éste lo mitificó. El Monstruo de la Naturaleza se vio obligado a escribir con mayor velocidad de la conveniente.

Lope es Madrid. Las gracias del poeta, primogénito, de la gracia madrileña, hacen las delicias de la corte. Lope no lleva en sí más genio ni otro aspecto humano que los que va heredando de la deshumanización madrileña. Hace falta ahondar muy poco en la historia de Madrid para no darse de cara con estas mismas cualidades. Por ello, ni Lope ni Madrid fueron ni serán nunca universales, como París y Shakespeare. Tendrán siempre el más alto atisbo y la gran suficiencia de España; pero nada más. Quizás ni el uno ni la otra han pretendido otra cosa, porque ambos vivían de admirarse a sí mismos.

Los móviles más nobles de su espíritu: el amor, el afán creador, la defensa de la patria..., y los más innobles: la alcahuetería, la trapacería, el horror a los judiciales, el miedo a la provocada venganza ajena, sacaron a Lope de la Villa. Apenas cerrado su horizonte, ya sentía el genio la nostalgia. Y solamente cuando volvía a pisarla respiraba a gusto, se movía alegre, pensaba hondo y se hallaba inspirado.

El carácter de Lope es contradictorio. Se afana en lo absurdo. Se derrocha en lo baladí, lo sin importancia. Desdeña la continuidad en gustos y anhelos. Casi llega a conseguir casi todo. Inicia lo estupendo..., pero no lo remata o redondea. Siempre tiene prisa por llegar, aunque no sabe adónde. Susurra armoniosamente; nunca consigue el tono normal. Adivina, pero no prevé. Patentiza gestos magníficos de gran teatralidad..., y no sabe vivir en actitudes poco expresivas, pero de utilidad máxima.

El genio del Lope fue en su infancia, antes que nada o sobre todo, una admirable inquietud. Siempre la inconformidad. Siempre el "por qué no ha de ser esto así pudiéndolo ser". Vivía para sí mismo lo que años después gustaría, derrocharía, tiraría por la ventana. Leía y tomaba notas en su imaginación y en su romanticismo. Vivía intensamente. Atrapaba el detalle. Ceñía el concepto. Desnudaba las intenciones. Como Lope absorbió las posibilidades y aún las probabilidades patéticas de la Villa, la Villa absorbió a Lope. Los hechos y los sucesos madrileños los veía Lope más afines y humanizados que los del resto de España, de Europa y del mundo. Los sucesos y los hechos madrileños eran los únicos

que daban, por su resonancia y por su trascendencia, la vuelta al planeta. Los únicos que podrían engendrar guerras, treguas poéticas, pasiones, traiciones, sobresaltos.

El único defecto de Madrid, Lope así lo estimaba, era la indecisión. Lope creía que esta indecisión era exponente de su profundo pensar. Pero a él, tan espontáneo, tan sincero, tan llevado por cada sensación y tan traído por cada sentimiento; a él, tan exuberante, le parecía aquella indecisión un defecto. Los madrileños tardaban mucho tiempo en adoptar resoluciones extraordinarias. Los madrileños tardaban demasiado tiempo en cambiar de ideas y de ideales. En aquellas veces, en aquellos segundos, penetró por todos los poros del poeta, sensible y viva, una imagen más grandiosa que todos los cuadros de la Historia: el rey era España; el rey era Madrid; el rey hacía girar la esfera con la facilidad con que el poeta la movía en su estudio sobre el quicio de metal o con que el propio Copérnico la movió, por primera vez, nada más que en su pensamiento, unos años antes.

Si Felipe II dispersaba las fuerzas españolas fuera de las fronteras de España, él, Lope de Vega, absorbería las fuerzas mundiales hasta Madrid y para Madrid. Conquistador a la inversa, empezó Lope por hacer de Madrid lo que Madrid debía ser: ombligo de la hispanidad, imán de las apetencias extrañas, babel de los estímulos, escaparate de los gozos y privanza de los absurdos. Lope le dedicaría imágenes que no se habían expresado antes ni se podrían expresar después. A la vez tiernas y terribles, insultantes y cariñosas. Imágenes de amante y odiador.

Cuando Lope inicia el gran camino de la dramática española, ésta se halla sujeta a la férrea preceptiva que, desde los griegos, cuadrículó la inspiración humana. A Lope se le instruye en la imposición latente en el ambiente: —fulmina en las costumbres, repta en los modos y en las maneras; adopta en forma total esta preceptiva si quieres seguir adelante—. Pero el genio madrileño, rebelde y original, prescinde de todo espíritu de escuela o de secta, esquivando toda idea fundada en el dogmatismo de un sistema determinado. Lope pensará como piensa. Lope sentirá lo que sienta. Lope explicará lealmente la relación que liga sus propias concepciones con el mundo físico que le rodea. Lope será leal a la

atmósfera social bajo cuya influencia le tocó en suerte desarrollar su idiosincrasia psicológica.

Si Lope se hubiera ajustado a los cánones que tanto respetaron sus precursores Lope de Rueda y Juan de la Cueva, no habría sido Lope, esto es: lo asombroso de tan desordenado, lo maravilloso de tan inarmónico, lo estupendo de tan inesperado, lo original de tan desconcertante. Porque la genialidad solamente se da a campo traviesa, contraviniendo todas las reglas.

Los críticos más severos de Lope, y aún algunos de los más benévolos, pretenden explicar la decisión de Lope como un movimiento consciente, determinado por causas extrañas, como el efecto de un sistema preconcebido y deliberadamente adoptado. Poco meditada pretensión. Si la vida del hombre Lope no bastara a explicar cuánto había de espontáneo en él, el propio dramaturgo se encargó de manifestar su opinión en su interesantísimo *Arte Nuevo de Hacer Comedias*. Su rebeldía no era una postura. Su rebeldía tenía una base. La tendencia se basaba en un atisbo. Si se apartaba del sendero trazado y seguido por los antiguos, era:

“No porque yo ignorase los preceptos,
gracias a Dios, que ya tirón dramático
pasé los libros que trataban desto,
antes que hubiese visto al sol diez veces
discurrir desde el Aries a los Peces”.⁴³

Pero las reglas, además de oprimir la intención y de sujetar la mano entusiasmada del artista, hacían de sus obras algo anodino, frío, intrascendente. Por experiencia propia sacó las consecuencias Lope. También él, en algunas ocasiones, quiso presentarse muy aplomado, muy justo, muy ortodoxo. Las pocas veces, las muy pocas veces, su creencia quedó plenamente confirmada. El “patrón” aburría a las masas. “La medida” sacaba el

⁴³ DE VEGA CARPIO, Félix Lope. *El Arte Nuevo de Hacer Comedia*. 5ª ed. Colección Austral Edit. Espasa-Calpe. Madrid, 1948. p. 11.

bostezo de entre las mandíbulas. “La proporción” espantaba las ilusiones por lo imprevisto. Decidido ya a pensar y a expresar por su cuenta, Lope no se recata para escribir:

“...a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y cuando he de escribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar voces la verdad en libros mudos;
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto”.⁴⁴

Tomando muy en cuenta los dos versos pareados finales, se podría creer que la decisión de Lope fue, además de reflexiva, egoísta. Si atropellaba los dictados del arte, si transgredía los principios de lo estatuido, lo hacía sin otra mira que halagar la rudeza del vulgo. Lope añadía a los rigores de una severa disciplina las libertades de una espontaneidad bárbara. Lope aunaba el pulimento de una cultura sólida a la potencia creadora más extraordinaria que se ha dado en mortal alguno.

Su primera labor será la de podar, la de tronchar, la de desarraigar los obstáculos. Su actividad magnífica los venció, pronto y bien. El primer obstáculo era la carencia de un género en el que, sin intervención de los dioses o la fatalidad, pudieran desenlazarse las pasiones humanas, con toda emoción y con mucha dignidad. El segundo obstáculo: la cuestión de la forma, la tan debatida de las tres unidades. El tercero: lo relativo al lenguaje. El cuarto: la influencia moralizadora.

El primero lo resolvió Lope creando el drama. Es decir: ni tragedia ni comedia. Y, sin embargo, algo de cada una, lo humano en primer término. Fusión de tonos, estilos y caracteres que antes habían constituido categorías antitéticas.

⁴⁴ Ibidem. p.12.

El segundo problema lo resolvió con decisión tan sencilla como eliminar los cinco actos, dejándolos en tres, la regla infalible y sencillamente formulada: ni carencia ni superabundancia. Lo primero porque incompleta. Lo segundo porque enreda y oscurece. Las tres unidades amarraban al genio; él, como Alejandro y su nudo gordiano, simplemente las cortó por en medio, las deshizo.

El tercer obstáculo lo esquivó limpiamente el portentoso madrileño con un lenguaje claro. Cada personaje en su carácter y en su situación. Un movimiento espontáneo mejor que uno estudiado.

Como decía Lope, el teatro antes que nada es pasión. Debe ser pasión. Y las pasiones desdeñan los dictados de la preceptiva.

Hasta entonces, el teatro inconcreto surgido del medioevo y el teatro de reminiscencias griegas y romanas, se limitaba a ser una imitación de la vida. Mejor teatro cuando la copia era más fiel, cuando la imitación parecía casi, o sin el casi, no serlo. En el teatro se representaban juegos de odios y venganzas; pasiones sin otro origen que el destino y sin otro término que la fatalidad, ponderación de costumbres.

Lope quiso apartarse de este cuarto obstáculo levantado a su rebeldía. Lope era partidario, sí, del realismo. Pero deseaba sacar de él una consecuencia, una moraleja. Su teatro no era una nave sin timonel y sin puerto, cuya máxima aspiración fuera moverse a compás y bajo la dirección de los elementos. Realismo sí, pero mezclado con el entretenimiento, un noble propósito de superación. Lope de Vega no tomó el rumbo dramático ni ignorante con los ojos vendados. Aceptaba lo aceptable en lo conocido. Propugnaba por lo maravilloso entrevisto por él, únicamente, en el fondo espeso del tópico y de la ortodoxia. Del arte clásico, los principios racionales e inmutables. Y entre las innovaciones, las relativas a la verdad y a la naturaleza, para siempre; otras, secuelas del gusto dominante de la época, como transacciones inevitables.

Las líneas generales trazadas por Lope para el arte dramático son éstas. En ellas el campo de acción rompía los límites, la posibilidad de caracteres rompía los moldes y las trabas, la necesidad de las situaciones se hacía apremiante, sin que por ello perdiese el género la unidad de fisonomía inalterable.

El afán dramático y madrileñista de Lope no se contiene en lo expuesto. Va mucho más allá. En otros genios la obra es expansión; en Lope, absorción.

Lope de Vega fue el creador del teatro nacional español ¿Por qué este dictato? Porque alejándose de todos los moldes antiguos de que hemos hablado, que no tenían nada de nacionales, concibe y lleva a su climax, sublimándola, una fórmula nueva que integra las esencias de la vida de su nación y de su época. Y planteando el esquema con sencillez, diremos que su técnica consistió en elegir un problema cualquiera de los que agitaban la vida de su época – amoroso, de honor, religioso, militar, etc.–, en encarnarlo en unos cuantos personajes y echarlos a andar sobre las tablas, con vida propia, con auténticas acciones y reacciones, y fue así, en suma, el espejo de la misma realidad que todos alentaban.⁴⁵

2.4. EL HONOR EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA.

El honor que difundía Lope de Vega en su teatro era el mismo concepto que correspondía a los españoles. El concepto del honor español se les había convertido en una verdadera obsesión y era para ellos un motivo tan poderoso de fidelidad a la Iglesia como lo era el temor al infierno.

El tema del honor, ya lo hemos dicho, contiene una dicotomía sobre su concepción culta o popular. Lope no es una excepción sino que es uno de los dramaturgos que más incide en ello. Lope no llega a defender, como otros escritores, que la honra consiste sólo en la propia virtud; cree, con criterio social y no individualista, que la honra depende del juicio y de los actos ajenos, y que para ser perfecta no ha de ser ofendida.

⁴⁵ ZERTUCHE M., Francisco. Op. Cit. p. 33.

Los resortes escénicos del honor, el respeto a la monarquía y una religiosidad más de fe que de obras (que son una reacción de los sentimientos de la época sobre el drama) se hallan en los escritores coetáneos de Lope, y pasan esquematizados, al ciclo de Calderón.

Lope los fijó en el teatro español de un modo definitivo, pero sin marcar su personalidad de una manera más intensa que la de cualquier otro dramaturgo en muchas ocasiones. 'La Crueldad por el Honor' de Alarcón, 'Más Pesa el Rey que la Sangre' de Vélez, y 'El Esclavo del Demonio' de Amezcua, presentan esos tres sentimientos: honor, monarquismo y devoción, con la misma energía que pueda hallarse en el maestro.⁴⁶

Todo concepto del teatro de honor se ha definido en Lope: honor - dignidad y honor cortesano llevados a su exageración deshumanizada. Lope justifica el exceso de venganza que se da tanto a la persona como a la sociedad entera. Lope, no ya desde el punto de vista cómico sino más bien social, juzga el escabroso punto del honor.

Lope trata el asunto como una fiereza, la rebeldía del estado llano era aceptada por los mismos reyes.

El problema social de las obras de Lope ofrece un aspecto de actualidad: la defensa del campesino o de todo un pueblo. Desde luego, Lope no trató de crear obras en que por sistema se atacase a la nobleza.

La vida campesina fue tema de primera importancia en el arte de Lope de Vega, y en general en toda la literatura de los siglos XVI y XVII, no sólo por resonada virgiliana o porque el Renacimiento hubiera exaltado la naturaleza y la Edad de Oro, sino además porque el labriego fue sentido como cultor de un suelo mágico, eterno y pródigo, dador de frutos y vinos sabrosos, lo mismo que del cielo descendían gracias, merced a los cultores de la divinidad invisible.⁴⁷

Lope, que en sus mejores obras pone algo del drama de su propia vida, parece que deja abierto su gran íntimo del misterio del amor y el honor en las comedias de juventud.

⁴⁶ VALBUENA, Ángel. Literatura Dramática Española. Edit. Labor. Barcelona, 1950. p 135.

⁴⁷ CASTRO, Américo. España en su Historia. Cristianos, Moros y Judíos. 2ª ed. Edit. Critica. Barcelona, 1983. p. 38.

Los dramaturgos del siglo XVII atacan otros abusos del código del honor, tales como el arrebatado pasional, los celos injustificados, infidelidades, injurias, etcétera. Sin embargo, Lope y otros dramaturgos responsables del siglo XVII, se ocupaban más a menudo de estos conflictos más por los posibles y probables abusos a este código del honor que por el código mismo. Todos ansiaban un arte dramático nuevo, brotado de la vida y de la sensibilidad natural del ser humano.

Sobre los problemas del honor y de los celos en el teatro y en la vida española de aquellos siglos, cabe presentar a Lope como uno de los principales exponentes de estos sentimientos. Pero, ante todo, es preciso adelantar la idea de que las reparaciones del honor eran consideradas como en defensa de un bien social, y no sólo patrimonio exclusivo de la clase noble, sino también extensivo a los villanos, incluido el honor colectivo de todo un pueblo. "El cuidado más exquisito en el deshonrado es mantener el sigilo en torno a su ofensa, siendo así que la deshonra crece con el número de los sabedores de ella."⁴⁸

Audacia teatral como no hubo otra en la España de su tiempo y cuyo éxito perdura en la actualidad, Lope proyecta en sus obras al ser humano, sus vicios y sus virtudes, que conlleva a diario en su vida cotidiana. Lope proyecta a través de sus personajes la forma de pensar y de actuar del ser humano.

La actitud de Lope ante la mujer, en general, resulta a veces desconcertante. En algunas ocasiones desempeña un papel amorfo y pasivo; otras veces muestra una dignidad honesta y valiente: sobresale en torno al ambiente de honor de aldea, la placidez del hogar conyugal, y no se sacrifican a la sospecha víctimas inocentes, aunque sean aparentemente culpables, y no deja de ofrecernos también tipos de mujer superior, con bríos y arrestos varoniles, tipos que repetiría Tirso de Molina.

⁴⁸ Ibidem. p. 40.

Pero a pesar de toda la ternura conyugal que se da, el marido del teatro de Lope olvida toda su emoción humana en el momento en que el fantasma del honor cortesano pasa por su mente. Este concepto de honor y venganza aparece íntegramente en Lope.

“El Fénix” escribe el drama en un estado de nostalgia en que se amontonan recuerdos lejanos y dolores inmediatos, desengaños y amores. Todo lo que en su vida conyugal tuvo.

Es Lope el inventor del drama del sentimiento del honor, cuyos héroes pertenecen a la clase media. Es cierto que los rasgos del honor se acusan con más energía en Calderón y es por eso que en la época en que el romanticismo alemán miraba a Calderón como el eje central de la literatura española, se pudo ocasionar la teoría que consideraba la originalidad del sentimiento del honor, como peculiar del drama calderoniano. Pero las características del concepto de honra, aparecen ya de antemano en Lope, y aún venía animando desde hacía tiempo al Teatro Español, cuando Lope dio vida a la Comedia Nacional.⁴⁹

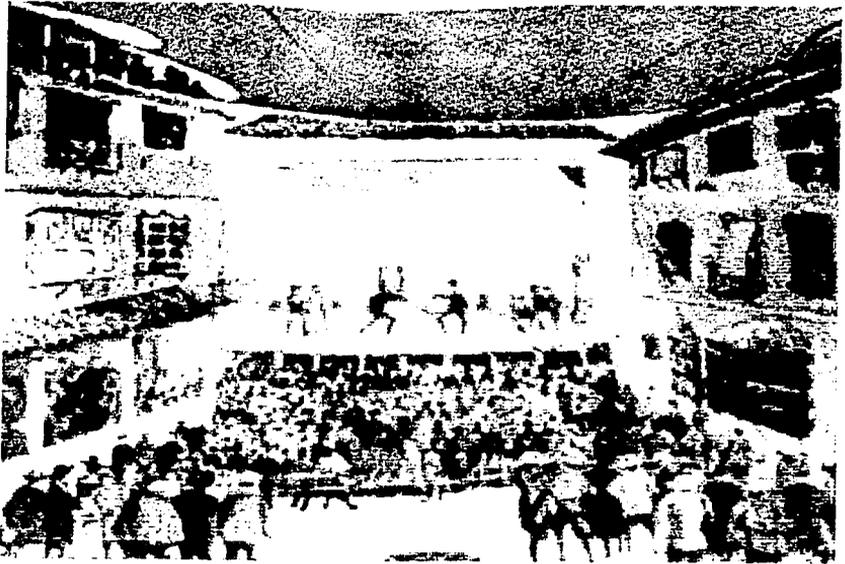
Lope, pues, fundamenta el concepto de la honra en el teatro español con su peculiar estilo.

Otro autor que consiguió a través de sus obras transmitir el tema del honor con sus personajes, situaciones, vivencias, etc., fue Juan Ruiz de Alarcón. Alarcón cuida y elabora sus comedias, su trama, sus personajes, su versificación, con el simple cuidado inteligente, cariñoso, de un poeta y dramaturgo de las formas barrocas. Los personajes pertenecen al mismo corte de los de Lope o Calderón. No plantea problemas diversos, ve todo desde un plano modesto y hondo a la vez. La originalidad en él está más en la intención y en el detalle que en las invenciones de un género.

Las dotes de observador de Lope, nuestro dramaturgo, que coinciden con las del pueblo, no son todo su caudal artístico. Lo superior en él es la transformación de elementos morales en elementos estéticos. El sentido moral que adquieran las comedias se derivará de las condiciones internas de los personajes y de la trama. Su teatro es moralizante, de

⁴⁹ RODRÍGUEZ, FERNÁNDEZ, Alicia. Las Costumbres Españolas en el Teatro de Lope de Vega. Tesis Profesional UNAM. México, 1965. p. 151.

propósitos éticos porque la vida es así: moralizante. Sus personajes tienen singularidad y realidad profundas.



Corral del Principe hacia 1660, grabado de J. Comba

TESIS CON
FAMILIA DE ORIGEN

CAPÍTULO III

EL MEJOR ALCALDE, EL REY. ANÁLISIS CRÍTICO

3.1. SUMARIO GENERAL Y ESTRUCTURA CÍCLICA

ACTO I

Sancho solicita y obtiene de Nuño, labrador gallego, la mano de su hija Elvira. Por consejo de éste, comunica luego su decisión a don Tello, su señor, quien le regala hacienda, y para honrarle decide además ser padrino de la boda. Cuando don Tello conoce a Elvira, impresionado por su belleza, suspende el casamiento y esa misma noche la rapta.

ACTO II

Sancho y Nuño ruegan a don Tello en vano que la restituya; luego, el primero se dirige a León donde se halla Alfonso VII de Castilla y de León, para pedir justicia. El rey le da una carta para don Tello en la que le ordena que devuelva a Elvira, pero éste no obedece y destierra a Sancho de Galicia.

ACTO III

Sancho vuelve a ver al rey, a quien comunica lo acaecido y le pide que envíe un alcalde, pero Alfonso VII decide ir personalmente a Galicia, pues, según lo expresa, es "el mejor alcalde, el rey".

Cuando llega, don Tello ya ha ultrajado a Elvira. El rey, entonces, le obliga a casarse con ella y a dotarla con la mitad de sus bienes; luego ordena al verdugo que le dé muerte. Así Sancho podrá hacer su esposa a Elvira.

ESTRUCTURA CÍCLICA DE *EL MEJOR ALCALDE, EL REY*

ACTOS	PLANTEAMIENTO	NUDO	DESENLACE	RESULTADO
ACTO I	La región de Galicia ha perdido su armonía por las injusticias y abusos de su señor.	Sancho, enamorado de Elvira, joven del pueblo, desea casarse con ella, pidiendo permiso a su señor don Tello.	Don Tello afrenta a todo el pueblo al aplazar la boda, fingiendo darles una mejor celebración.	(+,-) De signo ambiguo, puesto que sin triunfar en forma plena el bien, se prepara ya el mal.
ACTO II	Don Tello persigue a Elvira y la lleva presa.	Se suceden los enfrentamientos verbales entre el Infanzón y los villanos.	Sancho pide justicia al rey don Alfonso VII. Don Tello se niega a acatar el mandato escrito del soberano.	(-) De signo negativo, ya que triunfa el mal.
ACTO III	El pueblo se prepara para la rebelión.	Rebelión callada, pero eficaz del pueblo, que apela al rey.	Triunfo de la monarquía absoluta, al impartir una justicia soberana.	(+) De signo positivo, ya que triunfan los oprimidos.

3.2. ANÁLISIS ESCENA POR ESCENA.

El Mejor Alcalde, El Rey se desarrolla en tres actos, que constan de diecisiete, catorce y diecinueve escenas, respectivamente. La división en escenas, que no está en el original, ha sido introducida en las ediciones modernas por motivos didácticos. Como la mayoría de las obras teatrales del Siglo de Oro, *El Mejor Alcalde, El Rey*, carece de acotaciones y las escenas vienen marcadas por la entrada y salida de los personajes. A continuación se

explicarán detalladamente los sucesos y situaciones que acontecen en esta suculenta obra del gran Lope.

3.2.1. ACTO I

ESCENA I

La escena transcurre en León, en un pueblo de Galicia y sus cercanías. Sancho, mozo noble, acude al campo a orillas del Sil, a meditar sobre el gran amor que le tiene a Elvira, bella y honesta labradora. El monólogo inicial se refiere a la belleza de Elvira como motivo que origina su honesto amor.

SANCHO: ... ¡Ojalá dulce señora,
que tu hermosura pudiera
crecer, porque en mí creciera
el amor que tengo ahora!
Pero, hermosa labradora,
si en ti no puede crecer
la hermosura, ni el querer
en mí, cuanto eres hermosa
te quiero, porque no hay cosa
que más pueda encarecer...

MONÓLOGO INICIAL DE SANCHO

ESCENA II

Elvira llega al lugar donde se encuentra Sancho y, desconcertada al ver la actitud tan pensativa de su adorado, se pregunta:

ELVIRA (Ap.) Por aquí Sancho bajaba,
me ha burlado el deseo.
A la fe que allí le veo;
que el alma me lo mostraba.

ENCUENTRO ENTRE ELVIRA Y SANCHO

Sancho y Elvira se encuentran; ella inicia el diálogo con el interrogatorio sobre unos corales que extravió allí. Le pide que le ayude a buscarlos. Sancho trata de dar el primer paso para enamorar a Elvira y expresarle lo que siente por ella.

SANCHO: ¡Bueno es venir a buscar

lo que en las mejillas tienes!

¿Son achaques o desdenes?

¡Albricias, ya los hallé!

SANCHO DECLARA SU
AMOR A ELVIRA

ELVIRA: ¿Dónde?

SANCHO: En tu boca la he;

y con extremos de plata.

ELVIRA: Desvíate

Sancho le reclama a Elvira sobre la actitud tan indiferente que le muestra. Elvira le reprocha a Sancho que con su comportamiento no se atreve a hacerle ninguna declaración abierta. Elvira muestra inclinación hacia Sancho, pero le argumenta que es él quien debe tratar el asunto.

ELVIRA: Sancho, pues tan cuerdo eres,

Advierte que las mujeres

Hablamos cuando callamos.

Concedemos si negamos:

por esto, y por lo que ves,

nunca crédito nos des,

ni crueles ni amorosas;

porque todas nuestras cosas

se han de entender al revés.

INTERPRETACIÓN
FEMENINA DE
ELVIRA

Sancho le reitera su declaración amorosa y Elvira le corresponde. Los jóvenes deciden casarse pronto. Sancho le dice que hablará con Nuño, padre de Elvira, sintiendo que el amor le da nueva vida.

ESCENA III

(Nuño, Pelayo, Sancho)

Entran en escena Nuño, viejo y discreto hombre, y Pelayo, gracioso labrador; parecen no estar de acuerdo en algún asunto que vienen discutiendo. Pelayo anuncia a Nuño su deseo de casarse con su hija Elvira, pensando que Elvira lo quiere. Nuño queda sorprendido por tal declaración.

PELAYO: ¿No ves que requiebro y muestra
querer casarse conmigo?

NUÑO: ¡Vive Dios!...

PELAYO: No te lo digo,
ya que fue ventura nuestra,
para que tomes collera.

CONFUSIÓN DE
PELAYO SOBRE EL
SUPUESTO AMOR
QUE LE TIENE
ELVIRA

La conversación de ambos es interrumpida por la súbita aparición de Sancho que desea hablar con Nuño para pedirle licencia de casarse con su hija. Sancho le asegura a Nuño que tiene buenas intenciones de corresponder al amor de Elvira. El padre de Elvira se siente honrado al ver el profundo y honesto amor que Sancho le tiene a su hija.

NUÑO: Ella será dichosamente honrada,
pues sabe las virtudes que atesora,
Sancho, tu gran valor, y que pudiera
llegar a merecer cualquier señora.

NUÑO LE CONCEDE A
SANCHO LA MANO DE
SU HIJA

Conforme con lo dicho, Nuño le insiste a Sancho en que hable con su señor don Tello para informarle sobre su casamiento. El joven no quiere dote alguna, pues en su amor por Elvira no caben consideraciones materiales. Sancho, aún en contra de su voluntad, va a hablar con don Tello, satisfaciendo la voluntad de su futuro suegro.

Mientras, Pelayo se ve resignado ante la cruda verdad del gran amor que se tienen Elvira y Sancho y la aceptación que Nuño da al compromiso.

NUÑO: Hablar con tus señores no es bajeza
ni el pedirles que te honren te alborote;
que él y su hermana pueden fácilmente
sin que esto, Sancho, a más que amor
(se note.

SANCHO: Yo voy de mala gana; finalmente,
iré, pues tú lo mandas.

PREPARACIÓN DE
LA BODA

NUÑO: Dios con esto,
Sancho, tu vida y sucesión aumente.
Ven, Pelayo, conmigo.

se entere de su boda y dé su consentimiento. Sancho hace comentarios que muestran claramente su enamoramiento leal y sincero, honrando en todo momento la figura de su amada.

SANCHO: He tratado de casarme
con una doncella honrada,
hija de Nuño de Aibar,
hombre que sus campos labra;
pero aún tiene pavesas
en las ya borradas armas
de su portal y con ellas
de aquel tiempo algunas lanzas.
Esto y la virtud de Elvira
(que así la novia se llama)
me han obligado: ella quiere,
su padre también se agrada;
mas no sin licencia vuestra,
que me dijo esta mañana
que el señor ha de saber
cuanto se hace y cuanto pasa
desde el vasallo más vil
a la persona más alta
que de su salario vive,
y que los reyes se engañan
si no reparan en esto,
que pocas veces reparan.
Yo, señor, tomé el consejo
y vengo, como él lo manda,
a deciros que me caso.

ENCUENTRO ENTRE
SANCHO Y DON
TELLO

Don Tello le ofrece ganado y le honra al aceptar la boda de su vasallo. Sancho,

sorprendido ante tal respuesta y tributo hacia su persona, le agradece a su señor y alaba su grandeza. Don Tello le anuncia al desposado que prepare la boda para asistir a tal suceso.

ESCENA VIII

(Don Tello, Feliciana, Pelayo, Celio, Julio)

Feliciana interviene en una conversación con Pelayo, interrogándole sobre su boda. El mozo le explica sobre su mal de amores y la decepción porque Elvira se casa con otro.

ESCENA IX

(Don Tello, Feliciana, Celio, Julio)

Celio le explica a don Tello y a Feliciana la buena persona que es Elvira, llena de virtudes y delicadeza y, sobre todo, de su alto honor.

CELIO: Ya que es ido el labrador,
que no es necio en lo que habla,
prometo a vueseñoría
que es la moza más gallarda
que hay en toda Galicia,
y que por su talle y cara,
discreción y honestidad
y otras infinitas gracias,
pudiera honrar al hidalgo
más noble de toda España.

HONOR DE ELVIRA

ESCENA X

(Nuño, Sancho)

Sancho le informa a Nuño sobre el gran recibimiento y los altos favores que le otorgó don Tello. Sancho se siente honrado de que su señor sea el padrino de la boda y da gracias a Dios por tan buen augurio.

SANCHO: Cierta que en don Tello vi
un señor todo perfecto;
porque, en quitándole el dar,

con que a Dios es parecido,
no es señor; que haberlo sido
se muestra en dar y en honrar.
Y que Dios su gran valor
quiere que dando se entienda,
sin dar ni honrar no pretenda
ningún señor ser señor.

SANCHO HONRA A
DON TELLO

Sancho reafirma y le reitera, una vez más, a Nuño, el amor tan grande que siente por Elvira.

ESCENA XI. CELEBRACIÓN DE LA BODA.

(Don Tello, criados, Pelayo, Juana, Leonor y villanos)

Y así, en efecto, don Tello se presenta en la boda. Nuño se muestra honrado al ver su presencia. Todos esperan ansiosos la llegada de la novia.

ESCENA XII

Don Tello queda sorprendido y cautivado por la extraordinaria belleza de Elvira. En cambio, Elvira se siente inferior al saber que está ante una persona de gran porte y dominio.

TELLO No he visto mayor belleza
(Ap.): ¡Qué divina perfección!
 Corta ha sido su alabanza.
 ¡Dichosa aquella esperanza
 que espera tal posesión!

ENCUENTRO DE
DON TELLO Y
ELVIRA

INTERRUPCIÓN DE LA BODA.

La situación de aparente calma con que empieza la mitad del primer acto, sirve a Lope para introducir una nueva digresión, que esta vez se refiere al cambio tan radical que muestra don Tello, al quedar impresionado por la belleza de Elvira. Actúa a su propio favor de inmediato y tanto, que niega a los novios el casamiento. Prohíbe al cura el paso;

Sancho, desesperado por la situación, le pregunta a su señor el por qué de su actitud. Don Tello, con el fin de encubrir sus intenciones, le hace ver al labrador que es conveniente dar más honores a la celebración.

Pese al comportamiento dudoso de don Tello, los presentes acatan sus órdenes y se someten a su autoridad.

ESCENA XIII. SOLUCIONES POSIBLES PARA EL AMOR DE SANCHO Y ELVIRA.

(Sancho, Elvira)

Los enamorados, al tener que descartar la opción de casarse en ese momento, debido a la negativa de don Tello, intentan verse en la noche en casa de ella, sin que nadie se entere, pensando que es su única e inmediata solución.

ESCENA XIV

(Don Tello, Celio, criados)

Don Tello pretende realizar el lujurioso plan de raptar a Elvira. En la conversación con su cómplice, Celio, pone de manifiesto que, una vez colmados sus deseos, abandonará a su víctima, dejándola deshonrada. Al final de esta escena, don Tello se muestra como un ser prepotente, cínico y de infames pensamientos, haciendo alarde de su posición tiránica y feudal, actuando de una manera injusta ante sus pobres y honestos labradores.

TELLO: Yo tomé, Celio, el consejo
primero que Dios me dio;
que era infamia de mis celos
dejar gozar a un villano
la hermosura que deseo.
Después que della me canse,
podrá ese rústico necio
casarse; que yo daré
ganado, hacienda y dinero
con que viva, que es arbitrio
de muchos, como lo vemos

DESPOTISMO Y
LUJURIA DE DON
TELLO

en el mundo. Finalmente,
yo soy poderoso, y quiero,
pues este hombre no es casado,
valerme de lo que puedo.
Las máscaras os poned.

ESCENA XV. EL RAPTO.

(Elvira, don Tello, Celio, criados)

Don Tello y dichos, se dirigen a la casa de Elvira; desde la puerta llaman. Elvira cree que es Sancho y los deja entrar. Ahí se apoderan de ella. Angustiada y temerosa, pide auxilio a su padre. Don Tello parece no entender la resistencia de la joven, pues tiene por cierto que todas las mujeres de Galicia son bienes de su propiedad, según el derecho medieval de pernada. Nuño intenta ayudarla, pero la vejez se lo impide, quedando impotente y desesperado ante el robo de su querida hija.

ESCENA XVI

(Sancho y Pelayo)

Sancho le plantea a Pelayo la forma en que verá a su amada, sin saber lo acontecido.

ESCENA XVII

(Nuño, Sancho, Pelayo)

Nuño le comunica a Sancho la forma tan infame en que se raptaron a su hija, sin reconocer quiénes fueron los raptores. El labrador, astuto e inteligente, deduce inmediatamente quién pudo ser: don Tello. Una vez descubierto el raptor, Sancho se muestra disgustado con Nuño por haber propuesto el comunicar a don Tello la boda.

SANCHO: ¿Para qué, Nuño? ¿qué importa?

Criados son de don Tello
a quien me mandaste a hablar
¡Malhaya, amén, el consejo!
En este valle hay diez casas,

ENCUENTRO DE
NUÑO CON SANCHO

y todas diez de pecheros,
que se juntan a esta ermita;
no ha de ser ninguna dellos.
Claro está que es el señor
que la ha llevado a su pueblo,
que el no me dejar casar
es el indicio más cierto.

Para defender la honra de su amada, intenta hallar justicia. Le pide consejo a Nuño para resolver tan infame suceso. Nuño le explica que la mejor manera de actuar es hablar con el mismo don Tello y arrepentirle de la actitud que está tomando.

El enamorado se muestra celoso, inquieto y deshonrado por el robo que de su amada le hizo un hombre poderoso y rico.

SANCHO: Yo lo conozco y lo creo
¡Ay, que me muero de amor!,
¡ay, que me abraso de celos!
¿A cuál hombre ha sucedido
tan lastimoso suceso?

EL
COMPORTAMIENTO
DE SANCHO

Sancho, el villano, la víctima del atropello, no se doblegará ante la injusticia que le está ocurriendo, sino que tratará de resolver su problema.

Por otra parte, Pelayo aún enterándose de la gravedad del asunto que está sufriendo su amiga, da muestras de su constante preocupación por la comida (signo de materialidad), en este momento dramático y fatal.

PELAYO: Y a mí, señor,
la cocina; que muero de hambre,
que no he cenado,
como enojados se fueron.

FIN DEL PRIMER ACTO.

3.2.2. ACTO II

ESCENA I

(Don Tello, Elvira)

El autor cambia la acción de lugar y nos traslada a una sala de la quinta de don Tello. Elvira apela con toda dignidad a su honor al ver que es amenazada por el “noble”, por los infames actos que está cometiendo.

ELVIRA. ¿De qué sirve atormentarme,
 Tello, con tanto rigor?
 ¿Tú no ves que tengo honor
 y que es cansarte y cansarme?

HONOR DE LA
VILLANA

D. TELLO. Basta; que das en matarme,
 Con ser tan áspera y dura.

Una vez más se pone de manifiesto el carácter orgulloso y soberbio de don Tello. Por la conversación sabemos que el noble “persigue” a Elvira; pero ella no está dispuesta a ceder a sus deseos.

D. TELLO. No es tu esposo
 ni un villano, aunque dichoso,
 digno de tanta hermosura.
 Mas cuando yo Sancho fuera,
 y él fuera yo, dime, Elvira,
 ¿cómo el rigor de tu ira,
 tratarme tan mal pudiera?
 Tu crueldad ¿no considera
 que esto es amor?

Elvira interviene presentando la idea platónica del amor, como deseo de la conservación de la belleza y virtud de lo amado. Ella ama a “su propio honor”.

ELVIRA. No, señor;
 que amor que pierde al honor
 el respeto, es vil deseo;
 y siendo apetito feo,

no puede llamarse amor.
Amor se funda en querer
lo que quiere quien desea;
que amor que casto no sea
ni es amor ni puede ser.

CONCEPTO
HONORIFICO DEL
AMOR

Don Tello parece llegar a enamorarse de Elvira, maravillado por su denuedo y por su firme sentido del honor. Estaría dispuesto a casarse con ella, pero su baja cuna se lo impide. Llega a desearlo ardientemente; mas para un noble de la Edad Media, matrimonio semejante resultaría inconcebible: no sería haccedero "juntar brocado y sayal".

ESCENA II

(Feliciana, Tello, Elvira)

Feliciana trata de que entre en razón su hermano, dándole a entender que ninguna mujer puede estar al lado de un hombre si no le tiene amor. Don Tello, disgustado por la contraposición de su hermana, intenta ganarse su piedad. Feliciana trata de remediar el "asunto", hablando con Elvira. Ésta trata de pedirle ayuda confesándole la importancia que para ella tiene su honor.

ELVIRA. Puedan las lágrimas mías
moveros, noble señora,
a interceder por mi honor.

ESCENA III

(Celio, Feliciana, Tello)

En esos momentos se descubre la llegada de Sancho y Pelayo para interceder por la vida y la honra de su amada. Joven y audaz, no titubea en presentarse casi solo a clamar justicia. Don Tello trata de ocultar a Elvira.

ESCENA IV

(Nuño, Sancho, Tello, Feliciana)

La escena se inicia con el encuentro de la verdad. Sancho le rinde homenaje a su señor y

le honra. A lo largo de la conversación explica y justifica su acción con el amor que siente hacia Elvira y se disculpa por la afrenta que hace al superior. Le recuerda a don Tello su obligación de proteger y honrar su vida y la de su amada. El labrador apela entonces a la razón, al sentido de la justicia y a la compasión de don Tello. Implora piedad invocando la noble cuna de él.

SANCHO. “¡Villanos!, dije yo, tened respeto:
don Tello, mi señor, es gloria y honra
de la casa de Neira, y en efeto
es mi padrino y quien mis glorias
honra.”

Con esto, tú piadoso, tú discreto,
no sufrirás la tuya y mi deshonra;
antes harás volver, la espada en puño,
a Sancho su mujer, su hija a Nuño.

La actitud de don Tello al dirigirse con sus palabras cínicas, constituye el colmo de la osadía: ofrece justicia y ayuda para dar con el criminal, prometiendo otorgarle su merecido castigo por tan deshonroso acto.

ESCENA V

(Elvira, Sancho, Tello, Feliciano)

En esta escena Sancho y Nuño descubren a Elvira en casa de don Tello. El infanzón, ejerciendo su poder, intenta provocar la separación de los amantes. Ante el escaso éxito de sus palabras, amenaza con matar a los villanos.

ESCENA VI

(Tello, Sancho, Elvira, Nuño, Feliciano, Celio, Julio)

Durante el encuentro desolador de los enamorados se inicia una conflictiva situación. Por orden del infanzón, Sancho y Nuño son echados a palos. Don Tello, con su habitual cinismo e inconsciencia, proclama a Elvira sus pretensiones, ya sin reparos. Feliciano manifiesta su temor ante la mala reacción que espera de su hermano.

D. TELLO. (A Elv.) En vano remedio esperan
tus quejas de mi furor.
Ya pensamiento tenía
de volverte; y tan airado
estoy en ver que has hablado
con tan notable osadía
que por fuerza has de ser mía,
o no he de ser yo quien fui.

DESHONOR,
MALAS ARTES
DE DON TELLO

ESCENA VII

(Julio, Celio, Sancho, Nuño)

Sancho clama a la justicia divina para que los malhechores reciban el castigo que sus acciones merecen. Nuño considera proteger a Sancho, ya que de lo contrario, el infanzón intentará, antes o después, vengarse de la afrenta recibida.

ESCENA VIII

(Pelayo, Nuño, Sancho)

Pelayo se acerca a los labriegos comunicándoles que todo el pueblo se ha enterado del rapto de Elvira. Nuño pretende hacerle comprender a Sancho la necesidad de acabar con la situación a que les ha sometido don Tello, yendo a visitar al rey de Castilla, Alfonso VII, símbolo de autoridad y de justicia.

NUÑO. Sancho, yo sé bien si acierto.
Vete a hablar al rey Alfonso;
que si aquí te quedas, pienso
que te han de quitar la vida.

SANCHO. Pues eso, Nuño, deseo.

Sancho es acompañado por su fiel amigo Pelayo. Es preciso obtener la liberación de Elvira y recuperar el honor perdido, teniendo a su favor el apoyo del rey Alfonso para resolver, de una vez, tan infortunado problema.

ESCENA IX

(Tello, Feliciana)

Feliciana hace ver a su hermano la inutilidad del gran sufrimiento que está ocasionando a Elvira con sus actitudes deshonestas, y le ofrece tratar de ablandar la oposición de Elvira. Don Tello, valido en su fortuna, le propone a su hermana que le ofrezca joyas, vestidos u otros regalos que atraen a las campesinas a corresponder a los requiebros de sus galanes. Feliciana le recuerda que a toda mujer honrada no le interesan estos ofrecimientos.

FELICIANA.

Porque una mujer

que es honrada, es caso llano

que no la podrá vencer

ningún interés humano.

EL HONOR DE LA
MUJER

ESCENA X

(Rey Don Alfonso VII, el conde don Pedro, don Enrique, acompañamiento)

El autor cambia la acción de lugar y nos traslada al palacio del Rey en León. El rey, en plática con sus súbditos, se entera de la presencia de Sancho, aceptando hablar con él.

ESCENA XI

(Don Enrique, Sancho, Rey, El Conde)

A continuación, el labrador da a conocer al Rey el motivo de su visita. La vehemencia del parlamento de Sancho es decisiva para que el Rey le otorgue justicia inmediata. Ordena acabar la situación, dándoles una carta escrita por él mismo dirigida a don Tello.

CONDE. La carta está ya cerrada.

REY. Sobrescribidla a don Tello
de Neira.

SANCHO. Del mismo cuello
me quitas, señor, la espada.

REY. Esa carta le darás,
con que te dará tu esposa.

ESCENA XII

(Don Tello, Celio)

SALA EN LA QUINTA DE DON TELLO.

Don Tello se entera de que Sancho fue a ver al Rey para comunicarle el delito que ha cometido su señor y encontrar en él la justicia que espera.

ESCENA XIII

(Sancho, Pelayo, Tello, Celio)

El infanzón interroga a Sancho sobre su ausencia. El labrador da cuenta a don Tello sobre la visita que hizo al rey don Alfonso a fin de encontrar justicia del agravio que se le ha cometido a Elvira y a él. El labrador le entrega la carta. Don Tello lo humilla y amenaza con desterrarlo de Galicia, además de no hacerle caso a la carta, desafiando la autoridad real.

ESCENA XIV

(Sancho, Pelayo)

Sancho, desolado por el comportamiento del infanzón, decide ir nuevamente con el Rey, acompañado de Pelayo, para enterarlo de los acontecimientos desfavorables con don Tello.

SANCHO. Volvámonos a León.

PELAYO. Aquí los doblones traigo
que me dio el rey: vamos luego.

SANCHO. Diréle lo que ha pasado.
¡Ay mi Elvira! ¡Quién te viera!
Salid, suspiros, y en tanto
que vuelvo, decid que muero
de amores.

PELAYO Camina, Sancho:
que éste no ha gozado a Elvira.

SANCHO. ¿De qué lo sabes, Pelayo?

PELAYO. De que nos la hubiera vuelto,

cuando la hubiera gozado. (*Vanse*)

FIN DEL SEGUNDO ACTO.

3.2.3. ACTO III

ESCENA I

(Rey, El Conde, Don Enrique)

El autor nos sitúa nuevamente en el palacio del Rey. El Rey Don Alfonso, en compañía de don Enrique y el Conde, expresa, en breve plática, la virtud de su madre.

ESCENA II

(Sancho, Pelayo, Rey, Conde, Don Enrique)

Sancho explica al Rey el comportamiento tiránico y despótico de don Tello que no tan sólo no repara el daño cometido en agravio de Elvira, Nuño y Sancho, sino que, al ignorar la carta del Rey, desafía su autoridad. El labrador, una vez más, clama justicia al Rey para salvaguardar el honor de todos. La decisión real de abandonar la corte y, disfrazado de alcalde, ir personalmente a castigar al infanzón, se explica tanto por la ofensa en contra del honor de los villanos, como por el desacato a la autoridad real.

ESCENA III

(Nuño, Celio)

La escena se traslada a la quinta de don Tello. Nuño le manifiesta a Celio lo preocupado que está por ver a Elvira. El padre desea y ruega que su hija haya mantenido, a pesar de las circunstancias, su honor.

NUÑO. En fin, ¿que podré verla?
CELIO. Podréis verla:
don Tello, mi señor, licencia ha dado.
NUÑO. ¿Qué importa cuando soy tan
(desdichado?)
CELIO. No tenéis que temer; que ella resiste
con gallardo valor y valentía
de mujer, que es mayor cuando porfia.
NUÑO. Y ¿podré ya creer que honor mantiene
mujer que en su poder un hombre tiene?

LA DUDA DEL
PADRE SOBRE
EL HONOR DE
ELVIRA

ESCENA IV

(Nuño, Elvira)

En la conversación que tiene Nuño con su hija pone de manifiesto, una vez más, la preocupación por su honor perdido, que involucra al de él. La pérdida del honor, aún en contra de su voluntad, afecta a Elvira, a su padre, a su esposo, a sus antepasados y al pueblo entero. Don Tello, por tanto ha ofendido a todos, al romper un orden social cuyas premisas están basadas en el honor. Elvira confía en su valor y en el respeto que a su honor tiene. No está dispuesta a dejarse arrastrar a la deshonra.

NUÑO. Ya no pensé que te viera
no por presa y encerrada
sino porque deshonrada
te juzgué siempre en mi idea;
y es cosa tan torpe y fea
la deshonra en el honrado,
que aún a mí, que el ser te he dado,
me obliga a que no te vea.
¡Bien el honor heredado
de tus pasados guardaste,
pues que tan presto quebraste

su cristal tan estimado!
Quien tan mala cuenta ha dado
de sí, padre no me llame;
porque hija tan infame
(y no es mucho que esto diga)
solamente a un padre obliga
a que su sangre derrame.

ELVIRA.

Padre, si en desdichas tales
y en tan continuos desvelos,
los que han de dar los consuelos
vienen a aumentar los males,
los míos serán iguales
a la desdicha en que estoy;
porque si tu hija soy,
y el ser que tengo me has dado,
es fuerza haber heredado
la nobleza que te doy.
Verdad es que este tirano
ha procurado vencerme;
yo he sabido defenderme
con un valor más que humano;
y puedes estar ufano
de que he de perder la vida
primero, que este homicida
llegue a triunfar de mi honor,
aunque con tanto rigor
aquí me tiene escondida.

AUTOSACRIFICIO
POR EL HONOR

LOS EXTREMOS A
LOS QUE HAY
QUE LLEGAR EN
DEFENSA DEL
HONOR

ESCENA V

(Tello, Nuño)

De nada sirven los ruegos y lamentos del padre pidiendo clemencia al soberbio infanzón para disponerlo a reparar sus ilícitos actos. Desolado, el padre llega a la conclusión de que el comportamiento de don Tello está caracterizado por la hipocresía, la crueldad y la ingratitud.

NUÑO. (Ap.) ¡Que sufra el mundo que estén
sus leyes en tal lugar,
que el pobre al rico ha de dar
su honor, y decir que es justo!
Mas tiene por ley su gusto
y poder para matar.

DESOLACIÓN DE
NUÑO POR LA
CONDUCTA DEL
INFANZÓN

ESCENA VI

(Celio, Tello)

El infanzón empieza a alimentar una idea deshonrosa; le comenta a Celio la forma en que saciará sus deseos de venganza ante los desdenes de Elvira: la forzará. La compara con Tamar, la doncella bíblica forzada por su hermano Amnón. Le ordena a Celio que la lleve al lugar escogido para llevar a cabo sus propósitos, aún en contra del parecer del criado. Para Tello sólo los nobles son sujetos de honor, independientemente de su comportamiento.

ESCENA VII

(Sancho, Pelayo, Juana)

Sala en casa de Nuño. Escena de transición y relajamiento, que da cuenta de la llegada de Sancho y Pelayo y permite un *impasse*, preparando las turbulentas escenas del final dramático.

ESCENA VIII

(Nuño, Sancho, Pelayo)

Sancho le comenta a Nuño la visita al pueblo de un pesquisidor, persona honrada y de alta jerarquía, directamente enviada por el Rey, para que imparta la debida justicia en el problema. Termina la escena con el anuncio de que Sancho se dirige a tratar de percibir a Elvira.

ESCENA IX

(Nuño, Pelayo, Juana)

Nuño interroga a Pelayo tratando de aclarar quién es el hombre que llegará a impartir la justicia real. La respuesta fija una típica escena española en la que el gracioso rompe con la tensión dramática y prepara los acontecimientos por venir.

ESCENA X

(Brito, Nuño, Pelayo)

Brito, criado de la casa, anuncia la llegada de tres caballeros describiendo sus vestiduras y su alcurnia. Nuño se extraña de la rapidez con que llegan, por lo que Pelayo interviene con otro comentario atinado y gracioso.

PELAYO. Señor, vendrán más ligeros;
 porque la recta justicia,
 cuando no atiende a cohechos,
 tan presto al concejo vuelve,
 como sale del concejo.

ESCENA XI

(El Rey, el Conde, don Enrique, Sancho, Nuño, Pelayo)

El Rey, a quien sólo Sancho y Pelayo conocen, solicita de los villanos no anunciar su llegada a don Tello, a fin de no prevenirlo. Su deseo es poner inmediatamente solución al problema que tiene tan angustiados a los labradores.

ESCENA XII

(Brito, Fileno, Juana, Leonor, el Rey, el Conde, don Enrique, Nuño, Sancho, Pelayo)

En esta escena los labriegos solidarios le exponen con detalle al Rey, los sucesos del secuestro de Elvira. Una vez enterado, el Rey exige traer en secreto un clérigo y un verdugo, para así iniciar el castigo de don Tello.

ESCENA XIII

(Sancho, Nuño, Pelayo, Juana, Leonor, Brito, Fileno)

Cuando se quedan solos, los villanos se empiezan a hacer cruces sobre la personalidad del pesquisidor, preguntándose si será capaz de impartir la justicia prometida, ya que el temor que infunde el poder de don Tello es suficiente para que duden. Mientras, ordena Nuño se les dé de comer a las visitas.

ESCENA XIV

(Elvira, don Tello, Feliciana)

En la quinta de don Tello. Una vez más, de nada sirven los ruegos de Elvira y de la misma hermana pidiendo clemencia al tiránico infanzón. Don Tello, molesto, actúa de una forma arrogante, amenazándola de una manera cruel, al darse cuenta de la firmeza en el respeto al honor de Elvira.

D. TELLO. ¡Pese a la loca villana!
 ¿Que por un villano amor
 no respete a su señor
 de puro soberbia y vana?
 Pues no se canse en pensar
 que se podrá resistir;
 que la tengo de rendir
 o la tengo de matar.

EL ORGULLO Y LA
OBSESIÓN DEL
INFANZÓN

ESCENA XV

(Celio, Feliciano)

Celio le comenta a Feliciano la forma tan sospechosa de actuar de Nuño y Sancho. Feliciano, preocupada por lo que puedan hacer los villanos en contra de su hermano, intenta ponerlo sobre aviso.

ESCENA XVI

(El Rey, Conde, don Enrique, Sancho, Celio)

En la Quinta de don Tello. Se produce un nuevo giro en la acción. El Rey, con sus acompañantes, ha llegado a la quinta de don Tello anunciándose como Alcalde.

ESCENA XVII

(Nuño, Pelayo, Juana, Sancho)

A pesar de la presencia de la autoridad en la quinta de don Tello, los sublevados no pueden creer que el Rey y un súbdito sean capaces de llevar a cabo lo que ya es manifiesto. Nuño exclama asombrado:

NUÑO. ¡Que con dos hombres nomás
 viniese! ¡Extraño valor!

ESCENA XVIII

(don Tello, Feliciano, Rey)

Desde esta escena en adelante, veremos la justicia del Rey, que debe castigar un doble delito, el material del rapto de Elvira, que se perpetra en contra del pueblo, y el de la desobediencia al representante y a los escritos del Rey, que sólo se subsanaron con la presencia real. Toda la comedia trata sobre el rapto; sin embargo, en las escenas finales se carga la fuerza del delito en la desobediencia.

REY. Villano, por mi corona,
 Que os he de hacer respetar
 Las cartas del Rey.

PRESENCIA DEL REY.
DETENCIÓN DEL
INFANZÓN

Don Tello implora piedad: dice arrepentirse de su conducta pasada, pero las palabras son inútiles. El Rey confirma su deseo de castigar al infanzón.

REY. No hay que rogar.

Venga luego la mujer
deste pobre labrador.

(Vase un criado)

TELLO. No fue su mujer, señor.

REY. Basta que lo quiso ser.

Y ¿no está su padre aquí,
que ante mí se ha querellado?

TELLO. *(Ap.)* Mi justa muerte ha llegado.

A Dios y al Rey ofendí.

COBARDÍA
DEL
INFANZÓN.

ESCENA XIX

(Elvira, Rey, Feliciano, don Tello, don Enrique, Conde, Nuño, Pelayo, Sancho)

El Rey escucha la petición de justicia de Elvira por su deshonra.

ELVIRA. ...

Viviré llorando,
pues no es bien que tenga
contento ni gusto
quien sin honra queda.
Sólo soy dichosa
en que pedir pueda
al mejor alcalde
que gobierna y reina,
justicia y piedad
de maldad tan fiera.

ELVIRA CLAMA
JUSTICIA POR
SU DESHONRA

El desenlace con la doble reparación, del agravio cometido a la mujer deshonrada mediante el matrimonio y la herencia de la mitad de la hacienda del ofensor, y a la ofensa al monarca mediante la pérdida de la vida, se apoya en un relato muy conocido en España durante los siglos XV y XVI, según el cual la sola reparación de la honra por el matrimonio, o el sólo castigo del ofensor, no bastan para expiar la culpa, sino que precisa uno y otro.

El Rey mismo imparte justicia y activamente avasalla al déspota ordenando su ejecución y otorgándole a los enamorados la mitad de su fortuna.

REY. Da, Tello, a Elvira la mano
para que pagues la ofensa
con ser su esposo; y después
que te corten la cabeza,
podrá casarse con Sancho
con la mitad de tu hacienda
por dote...

LA SENTENCIA FINAL
AL INFANZÓN

La obra termina con una alabanza al Rey y con la cita del título, como era habitual en las comedias de la época.

SANCHO. Y aquí acaba la comedia
de *El mejor alcalde*, historia
que afirma por verdadera
la Corónica de España:
la cuarta parte la cuenta.

FIN DE
EL MEJOR ALCALDE, EL REY

3.3. TEMAS Y MOTIVOS DE LA OBRA.

Esta interesante obra expresa, en forma por demás vivida, tres grupos de ideas importantes:

1. El ideal de la monarquía como última fuente de honor y justicia del Estado, y de la responsabilidad personal del monarca en lo que se refiere a hacer justicia a todos sus súbditos (tal vez, como comentario velado e irónico al inaccesible e irresponsable Felipe III).
2. La necesidad, dentro de la sociedad, de garantizar el honor de los súbditos por parte del Rey, de los vasallos por parte de los señores.
3. El derecho de toda persona de buena voluntad a la dignidad, al respeto propio y al respeto de los demás.⁵⁰

La crítica literaria ha señalado la existencia de varios temas estrechamente relacionados en la unidad dramática que conforma la obra. Sin embargo, juzgamos que los más importantes de ellos son:

- a) LA REBELIÓN POPULAR ENCAUZADA EN UNA APELACIÓN AL REY,
- b) EL HONOR Y
- c) EL AMOR.

Trataremos de los tres en detalle:

a) LA REBELIÓN POPULAR –LA QUIEBRA DE LA PAZ SOCIAL-

Don Tello, gobernador de un pueblo de Galicia, es el personaje que quiebra el orden y la armonía social reinantes en dicho pueblo, hecho en torno al cual se polariza la acción.

Esto ocurre:

- Tiranizando y agravando a los villanos que, en teoría, son sus protegidos.
- Instigando la toma de partido que tiene en contra del Rey y combatiendo contra él.

A medida que la obra avanza, las injusticias y los abusos de poder del infanzón, van en aumento, propiciando la crisis dramática. En consecuencia, aumenta la necesidad de buscar una solución al conflicto planteado; antes que buscar una toma de justicia por su propia mano, como en *Fuenteovejuna* o *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, la solución se busca en la apelación al Rey; esto es, a una autoridad mayor de aquella que provoca la

⁵⁰ WILSON, Edward M. y MOIR, Duncan. *Historia de la Literatura Española. Siglo de Oro: Teatro (1492 – 1700)*. Edit. Ariel. Barcelona. 1974. pp. 117 – 118.

ruptura del pacto social (si fuera el Rey, el conflicto no tendría solución, porque la concepción real se encontraba sobre toda justicia).

Será el rey, pues, quien habrá de restablecer la paz, castigar con decisión salomónica al culpable, reparar el honor de los villanos y restaurar la paz social. Se habla de rebelión popular, porque la masa, al contrario de los ejemplos anteriores a la acción dramatizada por Lope, no se sume en las lamentaciones y la conformidad a regañadientes por los agravios cometidos por el noble, sino que intenta un recurso supremo: la justicia real. De todos modos, es una oposición del pueblo a las injusticias del noble.

A lo largo de la obra, y conforme aumentan las afrentas en grado y en número, los vecinos manifiestan sus deseos de librarse del infanzón.

En varias ocasiones, los vecinos imploran la justicia divina:

NUÑO. Vive y pedirás justicia,
 que rey tienen estos reinos,
 o en grado de apelación
 la podrás pedir al cielo.

Finalmente, la intervención real termina el conflicto, evitando que las cosas pasen a mayores; de ahí el adecuado nombre de la comedia.

b) EL HONOR. DOS CONCEPCIONES ENFRENTADAS.

En la obra se enfrentan dos concepciones de honor: la concepción aristocrática, según la cual el honor era una cualidad inherente a los nobles por su origen y ascendencia, y aquella que hace derivar el honor de la práctica de la virtud cristiana. Tanto el infanzón como los villanos de Galicia reivindican su honor, que corresponde a visiones completamente diferentes:

1. El infanzón defiende la concepción vertical y aristocrática de que únicamente poseen el honor los nobles y éste se transmite por herencia, por lo que ninguna acción, sea injusta, arbitraria o prepotente, puede empañarlo. Por ello, considera inadmisibles que los villanos reivindicquen un honor que no poseen, reaccionando ante las afrentas recibidas.
2. Para los villanos, por el contrario, el honor se adquiere mediante el ejercicio de la virtud; la dignidad de una persona no es consecuencia de la calidad de su cuna. Los actos del infanzón son, pues, actos deshonrosos.

La progresiva desarmonía entre el pueblo y su dirigente se manifiesta en la obra a través del enfrentamiento sistemático entre ambas concepciones del honor.

Conocemos las afrentas contra el honor de los villanos por dos caminos: a través de la acción, o a través de las referencias de los propios personajes.

1. Las afrentas que forman parte de la acción a la que asistimos son:
 - El intento de forzar a Elvira por parte del infanzón.
 - Las injusticias que reciben Sancho y Nuño por parte del infanzón.
 - El destierro, amenaza de muerte, maltratos al intentar defender Sancho a Elvira.
 - El poder feudal, turbulento y despótico, que el infanzón ejerce sobre los villanos.
 - El desafío al rey don Alfonso VII, a través del desacato de su carta.

REY. Cuando esta causa no hubiera,
 el desprecio de mi carta,
 mi firma, mi propia letra,
 ¿no era bastante delito?
 Hoy veré yo tu soberbia,
 don Tello, puesta a mis pies.
 (Acto III, escena XIX).

2. Las afrentas de las que tenemos referencia a través del relato de los personajes de la obra son:
 - El ultraje de Elvira.
 - Las afrentas conceptuales a la mujer de Sancho, por el infanzón.

El infanzón es incapaz de comprender el concepto del honor de los villanos, una idea nueva para el siglo, que hacía depender el honor de una relación de virtud entre el hombre y Dios, en la que los demás (el prójimo) no intervenían salvo para reconocerla y respetarla; esta idea proviene del concepto del individualismo propugnado por el Renacimiento, contrapuesta con la concepción feudal del honor sólo admisible para el noble y obtenido por la cuna. Es natural el pensamiento de don Tello sobre las reclamaciones que los villanos hacen tildándolas como un deseo de sus vasallos de situarse a su altura, de ascender, sin tener los méritos ni el derecho, en la escala social.

DON TELLO. ... Y ¡ojalá fueras mi igual!
Mas bien ves que tu bajeza
afrentara mi nobleza,
y que pareciera mal
juntar brocado y sayal.
(Acto II, escena I)

Como representante del pueblo, y según las concepciones libertarias del Renacimiento, el infanzón tiene la obligación de proteger y honrar a sus vasallos. Sin embargo, don Tello se burla de ellos porque sinceramente considera que deben sentirse honrados por su hegemonía, muy al tenor de las ideas feudales del mando.

Este concepto absoluto del poder, le hace a don Tello desafiar no sólo a sus vasallos sino también al rey, el cual, si bien tiene derecho a reinar sobre Castilla, en Galicia debe tener la sumisión voluntaria del señor (don Tello), el cual se considera por el derecho feudal de igual delegación divina al del rey. De acuerdo con el derecho feudal el rey es el

primero entre iguales (*primus inter pares*), por lo que don Tello se siente en su ausencia con la capacidad de oponerse a él. Estas concepciones del poder se transforman al llegar las nuevas ideas reformistas del Renacimiento, las cuales dejan la delegación divina únicamente en la cabeza del rey y el poder de los nobles como una delegación que hace el rey a sus vasallos; el poder, de acuerdo con esta nueva concepción, es una delegación administrativa y política producto de la voluntad del rey, por lo que su poder alcanza a todo aquél que intente desobedecerlo. Se trata en el fondo de dos concepciones contrapuestas, debiendo salir airosa la concepción moderna, ésta la defendida por Lope.

Conforme al pensamiento de don Tello, éste tiene derecho no sólo a recibir las primeras manifestaciones eróticas de Elvira (derecho feudal de pernada), sino también a matar, si así se le antojase, a Sancho y a Nuño, por oponerse a sus deseos:

DON TELLO. ¡Celio, Julio! Hola criados
 estos villanos matad.
 (Acto II, escena V)

EL DESAGRAVIO. Según el código del honor – no escrito, pero de todos conocido –, la venganza de las afrentas exigía el derramamiento de la sangre del ofensor. Sin embargo don Tello ni por un momento piensa que sus vasallos puedan albergar semejantes pensamientos, de acuerdo con su concepción clasista de la propia estimación. Todo este planteamiento se complica porque el agresor es, además, el señor de Galicia, al que sus habitantes debían naturalmente obediencia y acatamiento.

La necesidad sentida por los villanos de vengarse con el fin de lavar su honor, explica la sublevación, en la que no se recurre a la fuerza, sino al poder superior. En principio, el estallido social se dirige contra el tirano que hace mal uso de los poderes en él delegados; pero se dirige también contra un traidor a sus soberanos. La inclusión de la desobediencia a la carta del rey refuerza los cargos y permite que, por si había alguna duda, se dicte la sentencia de muerte. El hecho de que Alfonso VII repare el daño con el

matrimonio (reparación religiosa) y con la herencia (reparación económica), permite que la figura del rey sobresalga como paradigma de justicia.

C) EL AMOR.

El tema del amor está presente en dos dimensiones: la concepción teórica y la práctica, la experiencia amorosa.

LA CONCEPCIÓN TEÓRICA DEL AMOR.

En la significativa conversación que Sancho y Elvira sostienen en el primer acto, se desarrollan tres conceptos filosóficos sobre el amor:

1o. La concepción platónica, desarrollada por Elvira, donde el amor es “un deseo de hermosura”, esto es, un deseo de contemplar la belleza y, desde ahí, poseerla; es un amor espiritual que busca la virtud como manifestación suprema.

2o. La concepción aristotélica, por la que Sancho relaciona la idea del amor con la teoría del orden universal. La naturaleza hace que el amor se corresponda con el temperamento de cada persona (colérico, melancólico, flemático o sanguíneo).

3o. La concepción cristiana, que resulta de la actitud de los dos de unir sus voluntades como manifestación ante la sociedad de estar dispuestos a formar una familia, en la que el sacerdote y la comunidad servirán de testigos ante Dios, pero sin que ello constituya una intervención directa modificadora de sus voluntades.

LA EXPERIENCIA AMOROSA.

En *El Mejor Alcalde, el Rey*, Lope plantea las dos vertientes de la experiencia amorosa: la social y la individual.

El amor social puede ser definido como amistad entre iguales; es

decir, entre personas pertenecientes a la misma clase social. Pero, al mismo tiempo, constituye la esencia del trato que el noble debe tanto a sus superiores, los monarcas, como a sus inferiores, los vasallos, y viceversa. Desde este punto de vista, toda la obra se plantea como una ruptura de la práctica de ese amor, de la armonía social, armonía que ha de basarse en esta forma de amor recíproco.

EL
AMOR
SOCIAL

El amor individual presenta en la obra dos variantes, sensualidad y espiritualidad, que son encarnadas por dos personajes principales.

Se enfrentan, así:

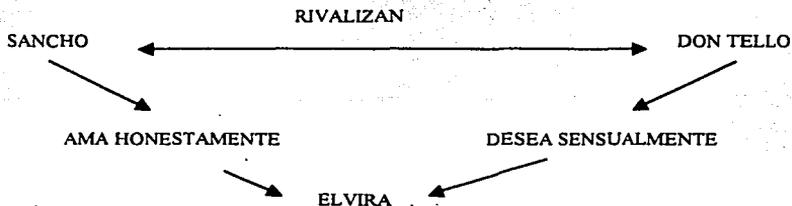
- a) Un amor sensual, el "mal amor", producto de los instintos, reflejado en el ruin comportamiento de don Tello, deseoso de poseer a Elvira, al igual que lo ha hecho con otras mujeres del pueblo; y
- b) Un amor puro, espiritual, producto del corazón y reflejo de la armonía del universo, cuyo fin básico es la comunión de las almas en el matrimonio; amor que está representado por Sancho que desea, ante todo, ser correspondido por Elvira.

AMOR
INDIVI-
DUAL

El conflicto inicial se crea precisamente como consecuencia de la rivalidad amorosa entre don Tello y Sancho, si bien esta oposición implica sentimientos muy dispares en uno y otro.

ENFREN-
TAMIENTO
SANCHO/
DON
TELLO

En la escena décimosegunda del acto primero se pone al descubierto este enfrentamiento por Elvira, y se intuye la gravedad del conflicto que se avecina.



La obra presenta al amor con los rasgos característicos que este sentimiento tiene en la comedia nueva. El amor puro está idealizado, es sordo y ciego, y obliga al hombre enamorado a actuar sin pensar en las consecuencias que puedan derivarse de sus acciones. Por otra parte, no se trata de un amor a primera vista, Elvira se enamora verdaderamente de Sancho al conocer la rectitud de sus intenciones, lo que confirma más adelante al ver la defensa que de su honor (lo máspreciado para ella) hace el muchacho.

EL
AMOR
PURO

La correspondencia o no del amor engendra alegría o dolor, como manifiesta Sancho en sus relaciones con Elvira, delatando los celos al enamorado. Pero se trata todavía de un amor basado en la virtud, aunque existe una premonición del amor romántico que se hará ver en los siglos posteriores; aún se trata de un amor bucólico y natural.

El tema del amor está directamente relacionado con el del honor. El enfrentamiento entre el infanzón y Sancho tiene lugar al defender el labrador la honra de la mujer que ama. Por otra parte, al mantener relaciones con mujeres comprometidas, el infanzón afronta el honor de sus maridos. Respecto del amor-pasión, los rasgos fundamentales del pensamiento de Lope son, igualmente, los de su España: poco platonismo, muchos celos, mucho desvarío sexual, alegría y angustia alternadas, sentido y sensación, tal como se le concebía en esas tierras en las centurias XVI y

RELACIÓN
ENTRE
HONOR Y
AMOR

XVII.

El motivo del menosprecio hacia la corte y la alabanza hacia aldea discurre a través de diversas formulaciones; a lo largo de toda la obra, Lope viene a decirnos que es en la corte donde se produce el gérmen maléfico quebrantador de la armonía y la paz entre los hombres.

En la aldea, en Galicia, reina la paz y la concordia hasta que interviene el infanzón con su dimensión de cortesano. También aldea y corte se oponen, de forma implícita, en la preferencia de Elvira al decidirse por lo sencillo y natural sobre lo extravagante y superfluo.

El motivo de la defensa de la monarquía precisa ser matizado. No se trata aquí del enfrentamiento entre clase nobiliaria y los reyes, sino entre uno de los miembros de la nobleza y sus monarcas. Esta idea queda bien clara al advertir el rey a los vecinos que en el pueblo de Galicia habrá justicia y volverá la vida a su curso normal. Mientras tanto, quedará bajo jurisdicción real. No se trata, por tanto, de alterar el orden establecido, sino, por el contrario, de robustecerlo.

MENOS-
PRECIO DE
CORTE Y
ALABANZA
DE ALDEA

DEFENSA
DE LA
MONAR-
QUÍA

3.4. EL GÉNERO DE LA OBRA

En la época de Lope se denominaba "comedia" a toda obra de teatro. Actualmente aplicamos el término, en sentido restringido, a las obras teatrales de carácter cómico o humorístico, aunque sigue englobándose bajo el rótulo genérico de comedia todo el teatro del Siglo de Oro. Por ello, en muchas ocasiones se habla de la comedia española del Siglo de Oro, haciendo referencia a todas las piezas teatrales escritas en ese periodo, sean del género que sea.

EL TÉRMINO
"COMEDIA" EN
EL SIGLO DE
ORO

En su obra *El Arte Nuevo de Hacer Comedias* (1609), Lope desarrolla su teoría dramática clasificando el teatro en tres géneros fundamentales:

- La tragedia,
- La comedia, y
- La tragicomedia.

TEORÍA
DRAMÁTICA
DE LOPE

Y da una breve definición de cada uno de ellos y de sus elementos básicos.

De acuerdo con esa teoría, *El Mejor Alcalde*, *El Rey* es una tragicomedia, al presentar las siguientes características distintivas:

- 1º. Mezcla de personajes pertenecientes a clases sociales altas y bajas.
- 2º. Mezcla de elementos trágicos y cómicos, y
- 3º. Desenlace con la muerte de alguno de los personajes.

Por otra parte, en las clasificaciones temáticas de la obra de Lope, *El Mejor Alcalde*, *El Rey* suele situarse dentro del teatro histórico, cuyo ciclo incluye argumentos que abarcan desde la época del rey Alfonso VII de Castilla hasta don Jaime, El Conquistador.

En sentido más restringido, se incluye la obra dentro del grupo de comedias denominado “de Comendadores”, en el que los villanos se enfrentan con un comendador – que no es en ningún caso un modelo de nobleza –, para reparar, casi siempre, el honor popular perdido. Debido a que el tema no tiene una fuente histórica sustentada en una relación de hechos avalados por manuscritos confiables, ni Lope nos hace partícipes de sus fuentes, es necesario clasificarla también como “anecdótica”.

Por todo esto debemos clasificar finalmente a *El Mejor Alcalde*, *El Rey*, como una:

- tragicomedia,
- histórica,

- anecdótica y
- de comendadores.

3.5. PERSONAJES PRINCIPALES

CARACTERIZACIÓN TIPOLÓGICA O ESQUEMÁTICA. Los autores barrocos no suelen desarrollar caracteres individualizados; sus personajes no tienen, como se dará más tarde, por ejemplo en el teatro romántico y el moderno, profundidad psicológica, sino que responden a “tipos”, es decir, constituyen esquemas de ideas, creencias y sentimientos comunes en la época.

Los personajes de la obra no se corresponden con los tipos característicos de la comedia nueva (el rey, el poderoso, el galán, la dama, el gracioso), a no ser que forcemos su caracterización para encontrar el paralelismo.

Por otra parte, el número de personajes de “El Mejor Alcalde, El Rey” es considerablemente elevado respecto al de las otras comedias del Siglo de Oro y de Lope. Los personajes quedan definidos por sus acciones o por los diálogos que mantienen entre sí, ya que no suele hacerse su descripción física o externa, tal vez con el afán de facilitar la puesta en escena por las tropillas que solían hacer teatro como compañías que, sabemos, mantenían un solo elenco para todas las obras.

CLASIFICACIÓN Y RELACIONES. A pesar del gran número de personajes que intervienen en “El Mejor Alcalde, El Rey”, la obra no pierde cohesión ni unidad: todos los personajes están relacionados entre sí y cada uno cumple una o varias funciones precisas. Podemos clasificarlos en los grupos que se reflejan en el cuadro que sigue:

CLASIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES DE "EL MEJOR ALCALDE, EL REY"

PERSONAJES	PRINCIPALES	SECUNDARIOS	EPISÓDICOS	FIGURANTES O AMBIENTALES
RELACIONADOS CON LA NOBLEZA	El infanzón don Tello	Celio Feliciano	Julio Criados	
RELACIONADOS CON LA REALEZA	Don Alfonso VII rey de León y Castilla.	El conde don Pedro Don Enrique.	Súbditos	Acompañamiento.
RELACIONADOS CON EL PUEBLO DE GALICIA	Sancho Elvira Nuño	Pelayo	Juana Leonor Fileno Brito	Hombres y mujeres de Galicia. (Villanos)

PERSONAJES PRINCIPALES. El infanzón don Tello es el personaje objeto de una caracterización acabada.

El infanzón es un individuo soberbio y pagado de sí mismo, que no vacila en utilizar cualquier medio para conseguir lo que desea. En sus palabras se manifiesta continuamente este espíritu de superioridad. En su tono subyacen siempre amenazas veladas.

**EL
INFANZÓN,
DÉSPOTA Y
SOBERBIO**

DON TELLO. Villano, si os he quitado
esa mujer, soy quien soy,
y aquí reino en lo que mando,
como el rey en su Castilla;
que no deben mis pasados
a los suyos esta tierra,
que a los moros la ganaron.
(Acto II, escena XIII).

Lope insiste en resaltar constantemente sus rasgos negativos, con la intención de justificar su muerte como un castigo al que el infanzón se hace acreedor por su reiterado comportamiento. En una sola ocasión se le caracteriza dando muestras de una cierta gallardía.

CARACTERI-
ZACIÓN
NEGATIVA
DEL
INFANZÓN.

DON TELLO.

... veinte vacas

y cien ovejas darás

a Sancho, a quien yo y mi hermana

hemos de honrar la boda.

(Acto I, escena VII).

Se trata del regalo que le hace a Sancho al ofrecerle una generosa dote por su compromiso.

Don Tello forma parte de un mundo que se está derrumbando: el de la nobleza feudal. Pero, aún cuando el infanzón llega a intuir este cambio, no por eso varía su conducta. Don Tello no es consciente de la trascendencia del cambio. El infanzón comete traición contra sus reyes y ejerce la tiranía sobre sus vasallos, contraviniendo aún las leyes de la protección feudal. Para él la única ley valedera es su voluntad.

EL OCASO
DEL
FEUDALISMO.

EL
INFANZÓN,
REO DE
TRAICIÓN Y
TIRANÍA

En La obra aparece como personaje el rey don Alfonso VII, reinante desde 1105 en Castilla. En *El Arte Nuevo de Hacer Comedia*, Lope establece la siguiente norma: "...si hablare el Rey, imite cuanto pueda / la gravedad real..."⁵¹ Por ello, en *El Mejor Alcalde*, *El Rey*, el monarca muestra cierto distanciamiento y presenta un aura de solemnidad. Sus intervenciones suelen ser breves; pero su personalidad y autoridad se deja sentir desde un principio, directa o indirectamente.

LOS REYES,
IMAGEN DE
LA JUSTICIA
Y DE LA
MAGNANIMI-
DAD

El monarca es presentado por Lope como un modelo cuyo sentido de la justicia contrasta con la perversidad y tiranía de don Tello y con la irresponsabilidad de sus actos. Con ello, el dramaturgo pretende poner de relieve los valores del sistema monárquico entonces imperante.

Elvira no es la típica dama dulce y enamorada de su galán del teatro lopesco. Se trata de una mujer del pueblo, arisca e independiente, que prefiere la vida sencilla del campo a cualquier otra forma de vida, y que vive pendiente de su honor. Su actitud hacia el amor se modifica a medida que avanza la obra. Cuando comprueba que el enamorado Sancho es capaz de defenderla arriesgando su vida y desafiando al infanzón, comienza a amarle más y a temer por la vida de su enamorado. A causa de ella se provoca el primer enfrentamiento con el infanzón, y es ella también quien influye decisivamente para que los villanos se subleven.

ELVIRA O LA
DEFENSA DEL
HONOR

⁵¹ DE VEGA CARPIO, Lope Félix. *El Arte Nuevo de Hacer...* Op. Cit.. P. 16.

Tampoco Sancho es el característico galán de Lope. Está enamorado de Elvira desde el principio de la comedia, y sufre las consecuencias que se atraviesan en la vida de ambos. Es un elemento clave en la sublevación de la villa contra el infanzón, al ser el primero que se le enfrenta. El labrador es generoso y desinteresado como demuestra el que le importan muy poco las cosas materiales si las obtiene a cambio del amor de Elvira.

SANCHO,
ENAMORADO
PERSEVERAN
TE Y
DECIDIDO

Nuño es el patriarca labrador, representante de la autoridad de la vejez y la sabiduría. Es por él, inintencionadamente, que se suscita el conflicto, por su ruego a Sancho para que acuda ante don Tello a solicitar permiso para la celebración de la boda. Es también el primer afectado por la pérdida de Elvira y el que se lamenta en forma más lastimera del honor perdido. Sin embargo, no es tampoco un personaje gris: tiene un carácter firme, que va a demostrar al pedirle a Sancho que acuda ante el rey para solicitar la justicia negada por el infanzón. Confía en la justicia del rey y por ello aconseja a Sancho el remedio de apelar a él.

NUÑO, LA
FIGURA DEL
PATERFAMI-
LIAS

Nuño trata de solucionar los problemas y, en especial, ver reparado el honor de su hija, tan importante para él.

NUÑO.

Hijo, vamos al remedio.

El rey de Castilla, Alfonso,
por sus valerosos hechos,
reside ahora en León.

Pues es recto y justiciero,
parte allá, y informarásle
de este agravio; que sospecho
que nos ha de hacer justicia.

(Acto II, escena VIII).

3.6. PERSONAJES SECUNDARIOS.

Pelayo ha sido considerado por la crítica como el “gracioso” o “figura de donaire”, caracterizado por el buen humor, el amor a la comida, al dinero de los demás y a la vida fácil. Pero en la mayoría de las ocasiones Pelayo no parece asumir este papel. Solamente coincide con la figura del gracioso por su aspecto bufonesco y por ser el responsable de casi todos los momentos de comicidad que encontramos en la obra. Llegado el caso, es capaz de reaccionar con valentía contradiciendo de una manera tajante el característico comportamiento del “gracioso”.

PELAYO,
¿LA FIGURA
DEL
GRACIOSO?

Pelayo representa y defiende con prudencia a “los simples labradores”, que podrían resultar los más perjudicados en la revuelta que se está fraguando.

Celio Y Julio son criados y confidentes del infanzón. Le sirven especialmente para facilitar su encuentro con Elvira mediante amenazas. No obstante, también intervienen con frecuencia pronunciando sentencias morales y políticas para advertir y frenar al impulsivo don Tello. En ocasiones da la impresión de que comprenden el descontento de los villanos e intentan poner sobre aviso a su señor.

CELIO. Y ¿esperarás tú también
que te den castigo igual?
Tomar ejemplo del mal
no es justo, sino del bien.
(Acto III, escena VI).

Otras veces intervienen para aclarar su cólera:

CELIO. Señor...
DON TELLO. Lleva luego
donde te he mandado a Elvira.

CELIO. Señor, lo que intentas mira.

DON TELLO. No mira quien está ciego.

CELIO. Que repares bien te ruego
que forzalla es crueldad.
(Acto III, escena VI).

LOS CRIADOS
DEL INFANZÓN

Pero en último término, Celio es un alcahuete y Julio un socarrón; su afán de medro y ascenso social les lleva a comportarse, en ocasiones, de igual modo que el infanzón:

JULIO. Así pagan los villanos
tan grandes atrevimientos.

CELIO. Salgan fuera de palacio.
(Acto II, escena VII).

3.7. PERSONAJES EPISÓDICOS.

Inicialmente encontramos tan sólo un conjunto de personajes aislados que, ocasionalmente, se unen para recriminar el comportamiento tan inhumano y ruin llevado a cabo por don Tello en la persona de Elvira.

Casi todos los villanos tienen agravios que vengar del infanzón, por lo que se solidarizan con Sancho, cuando éste, al defender el honor de su novia, defiende también el honor de ellos. Destacan, por ejemplo, el personaje de Brito, labrador del pueblo gallego que se une a Sancho al descubrir la ruindad del señor y corre con el peso del diálogo sobre el infame.

El personaje de Juana, criada de Elvira, aparece comentando al rey la afrenta sufrida por Elvira.

REY. Y vos ¿quién sois?

JUANA. Señor, Juana,
su criada que sirviendo
estaba a Elvira, a quien ya
sin honra y sin vida veo.

El pueblo de Galicia se rige como personaje colectivo, verdadero protagonista de la acción, a medida que ésta avanza. Los villanos se funden entonces en un solo personaje, con independencia de la función que cada uno por separado venía desempeñando.

3.8. LUGAR, TIEMPO Y ACCIÓN.

En *El Mejor Alcalde, El Rey*, Lope no cumple con el precepto del mantenimiento de las tres unidades clásicas enunciadas por Aristóteles:

- a) La unidad de lugar, según la cual debe desarrollarse en un único espacio o localización.
- b) La unidad de tiempo, por la que el tiempo de la acción debe coincidir, a ser posible, con el tiempo que dure la representación o, en último término, no exceder de una jornada; esto es, un día.
- c) La unidad de acción, que especifica que la obra debe tener una acción principal, única.

LUGAR. Lope de Vega se plantea la cuestión de las tres unidades en *El Arte Nuevo de Hacer Comedias*. Allí, rechaza la unidad de tiempo ya que con frecuencia la acción de sus

obras tiene una duración superior a la de una jornada. No obstante, al analizar *El Mejor Alcalde*, *El Rey*, comprobamos que no observa la unidad de lugar, ya que la obra presenta dos sitios de acciones simultáneos y bien diferenciados. De estas dos acciones llamaremos la primera a la que transcurre en el pueblo de Galicia y la segunda a la que se refiere al palacio del rey en León. Lope sitúa su obra en lugares reales y posiblemente conocidos por el espectador. Con ello contribuye a la verosimilitud de la acción.

TIEMPO. El desarrollo lineal de la acción respeta el orden cronológico de los hechos históricos acontecidos.

Lope no puede respetar la unidad clásica de tiempo, puesto que pretende ser fiel a la realidad histórica; en consecuencia, presenta los hechos tal y como sucedieron en su devenir temporal, para lo cual es necesario que transcurran varias jornadas.

Podemos advertir que el ritmo de la acción va *in crescendo*: del ritmo lento del primer acto se pasa al ritmo más dinámico del segundo y el tercero, convirtiendo este contraste en cómplice para dar al espectador la sensación de que han transcurrido muy pocos días desde que empieza la rebelión hasta que el rey sentencia de muerte al agresor.

ACCIÓN. La obra presenta dos acciones claramente diferenciadas:

- La primera se desarrolla en el pueblo de Galicia y narra los problemas que en la villa causa el comportamiento del infanzón. Esta acción queda definida como una acción social, específica y dramatizable.
- La segunda se refiere a la vista que dan los aldeanos a la autoridad real para pedir justicia y arreglo a la situación. Se define como una acción política, genérica e historiable.

Las acciones se desarrollan alternativamente. El autor pasa de una a otra en correspondencia con el desarrollo temporal de los acontecimientos.

Estas dos acciones se relacionan entre sí de diversos modos:

1. Por medio de personajes comunes que desempeñan algún papel en ambas, como el infanzón y el rey.
2. Por las referencias que los personajes que se integran en una acción hacen de los acontecimientos que se suceden en la otra (Por ejemplo, los labriegos de Galicia comentan al rey la situación que padecen por causa del infanzón).
3. Por la fusión final entre ambas. En el último acto las dos acciones se superponen hasta desembocar en la completa fusión de la escena final.

MODOS DE
RELACIÓN
ENTRE LAS
DOS
ACCIONES

Por otra parte, la segunda acción constituye en buena medida, el telón de fondo de la primera, indicando con ello que los sucesos ocurridos en el pueblo son el reflejo de un estado general de cosas.

3.9. ESTRUCTURA EXTERNA DE *EL MEJOR ALCALDE, EL REY*

La estructura externa de la obra responde al siguiente planteamiento:

1º. PLANTEAMIENTO. Que ocupa el primer acto. En él se hace la presentación de la mayoría de los personajes y se hace la introducción del conflicto o *leit motiv*: el infanzón que quiebra la armonía social existente en la villa de Galicia, debido al vicio de la concupiscencia, avasallando los derechos de los aldeanos, propiciando su justa ira, y que acuden a la autoridad pidiendo justicia.

2º. NUDO. Que se desarrolla a lo largo del segundo acto. Explica Lope aquí que el conflicto verdadero no es el rapto, sino el abuso de autoridad, ya que hace que la trama del primer acto se descubra y los aldeanos reclamen al infanzón su proceder y se plantea a los ojos del espectador el verdadero conflicto que es la reparación del honor perdido. Debido a que el infanzón no está dispuesto a hacerlo, ya que implicaría tener que casarse con la aldeana en el mejor de los casos, los aldeanos se encuentran en la indefensión total porque es la

autoridad la culpable del conflicto. Sólo al acudir a una autoridad casi impensable por su distancia social, se podrá hacer justicia. Esta autoridad es el rey. En una rara cuanto avanzada actitud política, el rey les hace caso y envía una carta al infanzón exigiéndole la solución. Éste no acata la voluntad real y comete la segunda arbitrariedad (ésta más grave aún): se opone al poder real. Sólo queda al rey el acudir personalmente para resolver un tan enredado conflicto.

3°. DESENLACE. Compone la trama del tercer acto. Los villanos acuden de nueva cuenta ante el rey y éste va personalmente a hacer la justicia debida. Condena a muerte al infanzón, que antes tiene que casarse como restauración del honor de Elvira, de su padre, de su amado y del pueblo todo, dándole además la recompensa de la fortuna del infanzón como viuda de él y permitiendo así que los enamorados puedan cumplir su amor dentro de todas las leyes terrenas y divinas, con lo que el conflicto se termina y la paz social es restaurada.

3.10. PROPÓSITOS DEL AUTOR

En general, el teatro de Lope de Vega persigue dos objetivos esenciales:

1°. La defensa de los valores religiosos en que se sustentaba la sociedad de su tiempo y con la cual él estaba de acuerdo. Es necesario señalar que la Iglesia protegía y fomentaba el teatro porque lo consideraba elemento fundamental para el adoctrinamiento de un pueblo que no sabía leer en su gran mayoría, teniendo además la ventaja de hacerlo con entretenimiento.

2°. La defensa de la monarquía como representante legítima de la autoridad y de la justicia, representación de origen divino.

Casi todos los críticos ven en *El Mejor Alcalde*, *El Rey*, un instrumento de propaganda al servicio de la monarquía absoluta, ya

OBJETIVOS
DEL TEATRO
DE LOPE DE
VEGA

que los acontecimientos que expone Lope en su comedia favorecen al sistema político vigente en su época.

Aún así, en pleno apogeo de la monarquía absoluta, el tiranicidio era un asunto muy delicado para ser tratado en una pieza teatral. Por ello, Lope debe plantear cómo la sublevación se va haciendo más y más necesaria, al agravarse progresivamente la situación.

El espectador comprende así que la rebelión es la consecuencia lógica, más aún, necesaria, de un largo proceso cuyo desarrollo le ha sido presentado detalladamente.

A través de la comedia Lope pone de manifiesto su idea de que no hay sistema político superior al monárquico. Con la monarquía se garantiza la paz, la justicia, el orden y la armonía sociales, con la única condición de que éstas sean las virtudes individuales del monarca. Sin la monarquía se daría cabida a las injusticias y arbitrariedades reflejadas en la obra:

REY. Cuando pierde de su punto
 la justicia, no se acierta
 en admitir la piedad.
 Divinas y humanas letras
 dan ejemplos: es traidor
 todo hombre que no respeta
 a su rey, y que habla mal
 de su persona en ausencia.
 (Acto III, escena XIX).

EL MEJOR
ALCALDE, EL
REY:
PROPAGANDA
DE LA
MONARQUÍA
ABSOLUTA.

No obstante, queda en el fondo la capacidad del pueblo de oponerse a los mandatos injustos del gobernante y a acudir a la autoridad superior en cada caso. Si el gobernante regional es injusto, se acude al rey; si es el rey, se acude a la Iglesia como representante de Dios en el mundo. En el fondo pues, Lope es más bien teocrático que monárquico.

ORIGEN DIVINO DE LA MONARQUÍA. En el siglo XV, nadie ponía en duda el origen divino de la monarquía, de acuerdo con el cual el rey actuaba siempre en nombre de Dios. La comedia de Lope se hace eco de esta concepción:

NUÑO. ...Pero, señor, tengo miedo
 que traigáis dos hombres solos;
 que no hay en todo este reino
 más poderoso señor,
 más rico ni más soberbio.

REY. Nuño, la vara del rey
 hace el oficio del trueno,
 que avisa que viene el rayo:
 solo, como veis, pretendo
 hacer por el rey justicia.

(Acto III, escena XI)

El origen divino de la monarquía justificaba todos los actos de los monarcas, que no debían ninguna explicación a nadie, excepto al mismo origen: Dios. Este concepto medieval se está transformando en los subsuelos de la sociedad española del Siglo de Oro; las ideas humanistas del Renacimiento han calado ya su pensamiento. Lope, por tanto, también se une a esta corriente, aunque no trate de exponerla en forma abierta sino a través del juicio de un mandato injusto a ojos vistas, resuelto por la superioridad. ¿Qué pasará cuando el injusto sea el rey?

De acuerdo con el pensamiento medieval, al rey, aunque tirano, se está obligado a soportarle, como castigo divino por los pecados de toda la nación. Los barrocos, hombres emanados del Renacimiento, ya no piensan igual. ¿Será éste el trasfondo de la obra de Lope?

Pero con su comedia Lope de Vega no persigue solamente un fin propagandista: *El Mejor Alcalde*, *El Rey* es una auténtica obra de arte, cuyo valor como tal es una demostración palpable de que la intención primordial del autor fue fundamentalmente de orden estético.

3.10.1. EL TEMA DE LA REBELIÓN POPULAR

El dramaturgo pretende reflejar en su obra la imagen de un mundo (representado por el infanzón) que se acaba: el poder incontrolado de los nobles al que intentaron poner coto los reyes, como Alfonso VII de Castilla y León, hasta que los reyes católicos lo lograron.

El poder del infanzón queda en entredicho ante sus vasallos cuando éstos se percatan de que don Tello no es un ejemplo de nobleza y virtudes, y que, en su persona, no se da la correspondencia entre nobleza de sangre y de comportamiento. Entonces se empezaba ya a pensar que los títulos de nobleza sólo confieren poder y prestigio social y que se accedía a ellos con relativa facilidad, si se contaba con los debidos recursos económicos, pero que nada tenían que ver con la nobleza de ánimo. No obstante, los villanos reaccionan sólo contra el tipo de nobleza representada por el infanzón. En ningún momento se plantea la validez o invalidez del sistema, que continuará sin cambios significativos, ya que el pueblo de Galicia permanecerá bajo la jurisdicción real sólo hasta que la herede o adquiriera un nuevo infanzón, que a juicio de los monarcas reúna los méritos suficientes.

A pesar de la tan negativa figura del infanzón, los villanos siguen confiando en la organización social existente: acuden al rey y apelan a él como juez supremo, dispuestos a

someterse al mandato real, una vez satisfecho su deseo de justicia. El desenlace es el más adecuado para servir de ejemplo y, al propio tiempo, legitimar el crimen de rebelión cometido por los villanos que, sin la tácita sanción real, quedaría reducido a una venganza ilegal e injusta en su procedimiento.

La muerte del infanzón se hace necesaria porque don Tello actúa en contra del nuevo sistema establecido en sus vertientes social y política. Además de ello, el infanzón infringe el código moral y del honor de la nobleza, según el cual estaba obligado a proteger y a honrar a sus vasallos y al rey.

El honor se consideraba una cualidad con dos vertientes de adquisición:

- Por nacimiento, que era exclusiva cualidad de la nobleza y cuya titularidad no dependía de las acciones del detentador de ella, por lo que el infanzón no deja de serlo sino con la muerte.
- Por la actuación del individuo. En efecto, a través de los méritos de las acciones individuales, éste adquiría un prestigio que lo ennoblecía, esto es, lo hacía equiparable al noble.

Lope le agrega una tercera vertiente: el honor que todo hombre tiene por el solo hecho de ser hombre y ser semejante a Dios (de donde viene toda virtud y hacia el cual toda virtud se encamina), constituyente de un reconocimiento social de honor que es innato también, el cual se rompe sólo cuando el individuo actúa en contra de la virtud o permite que los otros le despojen de él. Esta virtud (el honor) es la que ha pasado a la historia social como “hidalguía”, y como tal pasa a ser patrimonio del pueblo.

Lope no permite que en ningún momento el espectador pueda sentir compasión o simpatía por don Tello; acumula al efecto, todos los datos a mano para que también el espectador se rebele contra él y sienta que su muerte es el único camino de restauración del orden y la armonía perdidos.

La comedia de Lope ofrece una visión del pasado nacional español. Sin embargo, recoge el tema de la tradición y lo sitúa en su época.

También se hace eco de la aplicación de la ley del Talión, tan en boga en la época, por la que el castigo debía ser una especie de reparación del daño provocado por el delito y no una rehabilitación social del reo. Un asesinato debía ser castigado con una reparación igual, esto es, la muerte. El noble se conducía bajo el código de la muerte de sus enemigos. Pues bien, Lope transfiere, por extensión, a la monarquía reinante el mismo poder y sentido de justicia, reafirmando con ello la confianza del espectador de su época en la justicia de la institución monárquica.

3.11. INTERPRETACIÓN HISTÓRICA Y SOCIAL.

En *El Mejor Alcalde*, *El Rey*, se trata de reflejar una justicia real acorde con el sentido popular de la misma. En esta comedia se halla identificada la esencia misma de la vida nacional con la persona del rey. La anécdota obliga a evocar una suerte de edad de oro de la realeza, en la que el vasallo podía acudir a la corte a exponer personalmente al soberano sus problemas. En el teatro las cosas suceden como en los cuentos. La querrela, que históricamente es de carácter económico, la convirtió Lope en una angustia íntima sin interés material.

Aunque los hechos históricos ocurren en el siglo XII, la obra nos muestra en realidad lo que el hombre del siglo XVII concebía podía ser aquel siglo.

En la crónica el pleito es de heredades, en el drama el problema es moral y de sensibilidad; entre los dos está el Renacimiento, que ha cambiado por completo la valoración de los seres humanos. El hombre se ha hecho más complicado y ha aprendido a cultivar sus emociones. Lope convierte en arte lo que es mero pleito. Lo esencial en todos estos casos es la oposición entre el poder regio y la autoridad señorial. Lo que Lope y el pueblo entendían por justicia se basa en los principios defendidos por los reyes católicos,

que anularon el poder de la nobleza, exaltando la justicia nacional y uniforme y, por lo tanto, más democrática. Lope responde al anhelo imperial y nacionalista; la armazón ideal de la España de entonces.

3.11.1. *EL MEJOR ALCALDE, EL REY: ¿HECHO HISTÓRICO?*

El fondo histórico en que se desarrolla la obra es, pues, el reinado de Alfonso VII de Castilla. “Con mayor precisión aún, podemos fijar la época de la anécdota en los primeros años de su gobierno por detalles y alusiones a circunstancias históricas de ese momento, que Lope incluye en la comedia”.⁵²

Alfonso VII de Castilla y de León es el primero de los soberanos de la dinastía de Borgoña. Muerta su madre doña Urraca, fue coronado solemnemente en León el 10 de marzo del año de 1126, en la iglesia de Santa María. Sin embargo ya había una coronación previa a la muerte de Urraca I (1109 – 1126), por el arzobispo de Santiago, Diego Gelmírez, como rey de Galicia, con el fin de acabar con las guerras civiles, provocadas por el tormentoso matrimonio de Urraca I con Alfonso I, el Batallador, de Aragón (1104 – 1134).

Por lo que la acción de la comedia debe situarse antes de la muerte de la madre y de su coronación definitiva. Un diálogo de la obra define la fecha:

REY. El cielo sabe, conde, cuanto estimo
las amistades de mi madre.

CONDE. Estimo
esas razones, gran señor; que en todo
muestras valor divino y soberano.

REY. Mi madre gravemente me ha ofendido;
mas considero que mi madre ha sido.

(Acto III, escena I).

⁵² MANIÁN DE AIFE, Raquel. *Estudio Preliminar y Notas a El Mejor Alcalde, El Rey* de Félix Lope de Vega Carpio. 2ª ed. Edit. Kapelusz. Buenos Aires, 1969. p. XXI.

Combatió contra su padrastro Alfonso el Batallador, recobrando las plazas de Burgos, Carrión, Castrogeriz, Villafranca de Montes de Oca, Nájera y Belforado. Se presentó ante Nájera donde fue recibido como soberano y también recobró con facilidad otras poblaciones.

Con ánimo de apoderarse de las conquistas del Batallador, penetró en tierra aragonesa como consejero de Ramiro II, quien salió a su encuentro con sus magnates para recibirle con los mayores honores. El rey Ramiro, después de celebrado concejo con los suyos, acordó dar a Alfonso VII la ciudad de Zaragoza, donde fue recibido solemnemente. Alfonso VII había llegado a la cumbre de su gloria y el día 26 de mayo de 1135, fue proclamado formalmente Emperador de España y coronado en la catedral leonesa.

Por haber alcanzado una potestad sobre los principales hispánicos, Alfonso VII asumirá el título imperial. Con éste llega a su plenitud el sentido de la fase que representa su nombre en la historia de España, precedido de los de los otros dos Alfonso: el Batallador y Alfonso VI, el conquistador de Toledo. Y ese sentido es, eminentemente, el de la maduración definitiva del sentimiento político de España.

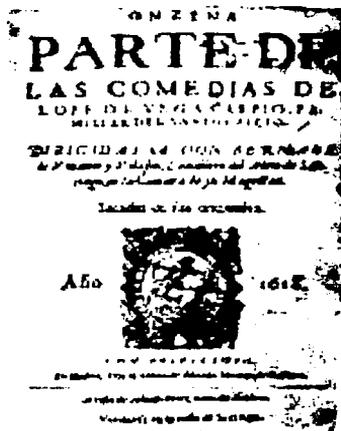
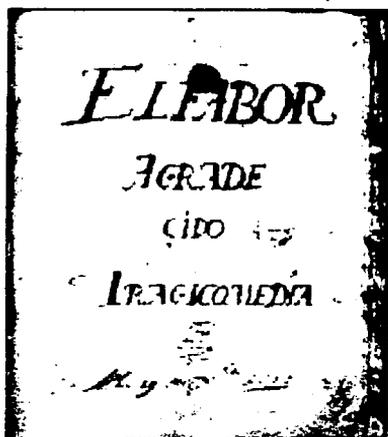
Porque si bien es cierto que tras Alfonso VII, la aparente fachada del título imperial desaparece, queda bien firme la inexorable realidad política de España, cuya efectiva presencia en el pensamiento de los reyes y de sus cronistas es indudable, y todo aquel que quiera entender sinceramente ese pensamiento tiene que contar con ese plano de la realidad política peninsular".⁵³

Es pues un rey ejemplar, que podía ser celebrado por la leyenda y servir como paradigma de justicia en la España unida y reconquistada del Siglo de Oro.

De todos modos, nuestra obra resulta en una deliciosa pieza, que marca otro de los innumerables triunfos del "Fénix de la Lengua". El honor es concebido aquí con frescos y

⁵³ MARAVALL, José Antonio. El Concepto de la España en la Edad Media. 2ª ed. Editorial F. Doménech. Madrid, 1964. p. 448.

reales sentidos, afirmados en el ánimo de los espectadores de su época y de las épocas posteriores, que vemos en ella un ejemplo de lo que es posible y debido hacer para restaurar la dignidad humana en hechos que todos los días suceden, lo que hace la obra perenne y actual.



Portada y manuscrito de Lope

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIONES

Lope fue un innovador, un hombre fuera de su época, pero a la vez, tan dentro de su era, que impuso nuevos rumbos al modo de ser de sus contemporáneos. Más allá de su teatro, Lope logra ser líder, cualidad tan escasa hoy en día. Es evidente que su concepto del honor resulta obsoleto si tratamos de trasladarlo sin más a nuestros días y al hombre cotidiano de la actualidad. Sin embargo, ese orgullo sin cortapisas, ese sentirse grande por pensar y llevar a cabo cosas grandes, ese sentirse bueno por intentar valores eternos, sí que puede ser actual. Es algo inherente al hombre de todas las épocas y, me atrevo a decirlo, primordialmente al hispano y, por descendencia, al latinoamericano.

Hay mucho de él cuando se cela a la mujer, cuando se persigue el sueño y cuando se dice de lo justo, de lo virtuoso.

Es desde este ángulo que el teatro de Lope es inmortal. Independientemente de cualquier modernidad, el hombre y la mujer de hoy se ven retratados en lo más auténtico de su ser, en lo más esencial de su existir.

Técnicamente renovó a su oficio, el teatro, y le dio razón de ser al Siglo de Oro. Reformó las tres unidades clásicas de la Antigüedad y le inyectó a su teatro una vitalidad nunca antes sentida. Rompió la unidad de lugar dividiendo sus comedias en jornadas, cuadros y actos, cambiando decoraciones, acortando y alargando, donde mejor le convenía a su mensaje. Destruyó la unidad de acción añadiendo episodios secundarios o creando personajes con fuerza vital similar a la del protagonista, haciendo que éste sea a veces difícilmente caracterizable. Pulverizó los preceptos que aherrojaban la unidad de tiempo, porque se atrevió a que sus obras transcurrieran en meses y hasta en años, de acuerdo al argumento.

La originalidad del dramaturgo sobresale en las peculiaridades más destacadas que aparecen en su teatro:

- **La tendencia popular.** Supo ser eficazmente madrileño, profundamente español. Sus comedias, poesías y escritos rezuman nacionalismo en una época que supo, por no tener punto de comparación con otra nación ya que ninguna había experimentado el súbito cambio de fortuna que experimentó la España del Siglo de Oro, ser profundamente nacionalista, tres siglos antes de que el nacionalismo estuviera de moda social. El pueblo lo intuyó, se reflejó en él y lo amó. Se imitó a Lope, se tuvo a orgullo ser lopiano. Eminentemente popular este nuestro autor, que le da al pueblo, más que a nobles, reyes y altos prelados, el sentimiento de conformar una sola nación inseparable, ahí donde los regionalismos y la política del poder apenas habían permitido transformar una serie de pequeños reinos en una poderosa nación, la más poderosa del mundo. En el teatro de Lope se destacan las distintas regiones y los tipos psicológicos de las diversas provincias: se reconoce al andaluz, pagado de sí mismo, mezcla de árabe y cristiano; se reconoce al tozudo gallego, que parece recubierto de las frías tierras que pisa, mera extensión del suelo; se hace patente el nuevo rico de la villa de Madrid, que se reconoce cosmopolita, pero que no deja de ser profundamente hispánico; pero, sobre todo, todos los caracteres lopianos son españoles de la más pura cepa, populares visiones de sí mismo. Por eso, cuando las compañías nacionales de teatro del mundo hispánico reponen alguna obra de Lope, cosa que ocurre con alta frecuencia, el público actual se vuelca en la taquilla, que, después de todo, es el mejor homenaje que el gigante siempre cambiante llamado público puede hacer a cualquier dramaturgo, sea de la época que sea.
- **Los asuntos rápidos y de gran movimiento.** Su teatro es un teatro que deja la hierática expresión en el pasado, es teatro de acción por excelencia, teatro de expresión, de gesto, de vivencia, de capa y espada, de amoríos secretos, de pasiones desatadas, es una visión de vida en movimiento, de devenir y transformación; que otros reflexionen, mediten y filosofen, Lope da acción, rápidas transformaciones, cambios sin respiro; con ser un teatro de exquisita literatura y de versificación casi doctoral, lo importante está en que las palabras son siempre preámbulo de la acción, que define los asuntos, que le da razón de ser a la trama; es un teatro con movimiento, con vida, con impulso.

- **El orgullo español heroico, noble y austero.** En todos los casos, aún en los villanos, Lope antepone el honor, pariente del orgullo, la razón matizada por la conciencia del deber ser, del reconocimiento de la casta, del estamento, de la clase; es un español que ha sabido reconocerse como único y posibilitado, por ser español, a ser y hacer todo. En el universo cerrado del foro, Lope es capaz de alcanzar las más grandes excelsitudes con la conciencia de estar bien parado, porque siempre tiene el escudo del orgullo de ser español. Esto quiere también decir que, en una constante disensión con el resto de Europa, que tiene la tendencia barroca del esplendor y el boato (Francia es la exquisitez de la moninas y los perfumes), el español se distingue con su austeridad mentida y la nobleza del ánimo; sólo es exuberante el español en los imponentes retablos y las ceremonias religiosas y reales, de recargadas tintas. El teatro de Lope, por ser español de la más pura cepa, se expresa en esta austeridad aparente y en la verdadera y profunda nobleza de espíritu que siempre está presta a demostrar su lado heroico.
- **El lenguaje llano, natural y expresivo.** ¿Qué decir de su lenguaje? Nos envuelve en su ritmo, nos seduce y nos emociona; lo entendemos todos los contemporáneos y los que después, y pesar del tiempo transcurrido, oímos en las voces de los actores la musicalidad de sus frases, la conceptualidad de sus razones, la picardía de sus regionalismos. No es casualidad, sino causalidad; le entendemos porque sus términos los ha impuesto en muchas ocasiones la costumbre de pronunciarlos; empezaron por ser de Lope, se volvieron lopianos y terminaron siendo de todos en todas las épocas. No hay misterio, ni ocultamientos culturales como en Góngora; las metáforas son llanas, las hipérbolas comprensibles. Lope sabe para qué es el idioma; se sabe antes que nada comunicador, no le interesa que le admiren sino que le comprendan; no es un saltimbanqui del idioma, es un revelador de conceptos, ¿quiere que el pueblo lo oiga?, pues le habla al pueblo en su lenguaje, sólo que embellecido por la rima milagrosa, el metro riguroso, el ritmo sugestivo. Con su idioma no hay misterios, sino revelaciones.
- **Las conductas que exaltan la religión, la monarquía, el amor y el honor.** El teatro de Lope es un teatro didáctico, un teatro pedagógico. Comunica, pero comunica para reflejar lo mejor del pueblo español; busca demostrar que el modo de vivir español es el más adecuado, el mejor. Los ideales hispánicos se marcan en este teatro profundamente

popular y español; exalta a la religión porque el catolicismo es en ese momento más español que de cualquier otro Estado, incluido el Vaticano; España es el campeón de la Contrarreforma, el líder de la cristiandad europea que se resquebraja en mil rumbos de protesta; exalta a la monarquía porque es la forma política por excelencia en su momento. Sin embargo, no exalta a una monarquía decadente, aunque ésta es la monarquía que le toca vivir, sino a la monarquía exitosa de Carlos I de España y V de Alemania, de Fernando II, la monarquía triunfante y responsable de su sitio en el mundo; una monarquía que ya no existe en la realidad, pero que Lope añora y muestra a su público. Exalta al amor porque es el sentimiento (¿quién mejor que el español para hablar de pasiones?) primario y radical que mueve al mundo, generador de toda razón de existir, *leit motiv* de todo conflicto, de todo perdón, de toda venganza; conculcador de las más grandes acciones y de las más bajas pasiones del ser humano. Exalta, por fin, el honor porque sostiene al ser humano dentro de su nueva concepción de centro del Universo, a medio camino entre la Divinidad y los demás seres de la naturaleza; es, además, el compañero y guardaespaldas del amor, razón de vivir y conservar la vida; el honor es la estrella del escudo de armas, la rosa que ofrecer a la mujer amada, el clavel que legar a los hijos.

Sobre éste último, el honor, podemos decir que Lope lo toma del alma del pueblo, de su vida misma, plasmada en términos poéticos, bellos; lo identifica con las costumbres y con el espíritu español. El honor es digno en todas sus obras y es de un valor tan importante el conservarlo, que el más rico y el más pobre luchan por él, viven por él, mueren por él. A través del concepto lopiano del honor, el público de su época se ve a sí mismo y reconoce su arquetipo; a través de ese mismo concepto, el público de las sucesivas épocas ha reconocido sus paradigmas y se ha identificado con sus ancestros. Lope, por él, pasa de producto de un momento en la historia para convertirse en el mentor de un estilo de vida: la hispanoamericanidad.

Lope tiene el mismo espíritu que Cortés el conquistador, que Pizarro, pero también que Las Casas; todos ellos son mesiánicos, todos ellos se sienten apóstoles de la nueva

Jerusalén, preconizan la religión y la dinastía española, pero se sienten llamados a forjar las bases del nuevo hombre que apenas empieza a mostrarse: el latinoamericano; conquistadores o evangelizadores, ninguno de ellos deja de ser español, pero se mezclan, se sincretizan, se subsumen; saben que, andando el tiempo, llegará la nueva *gens*, repartida entre las múltiples nacionalidades que ellos ayudaron a crear. Mucho más tarde, el inmenso nicaragüense universal, Rubén Darío, lo dirá en un verso inmortal: ¡Hay cien cachorros sueltos del León español!

Por eso Lope es inmortal y actual, sencillo y eterno, barroco y cotidiano, español y universal.



Entierro de Lope de Vega, pintura de Suárez Llanos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis. Historia de la Literatura Española – Edad Media y Renacimiento. Edit. Gredos. Madrid, 1986.
- ALONSO, Martín. Enciclopedia del Idioma, tomo II, D-M. Edit. Aguilar. México, 1991.
- ALTAMIRA, Rafael. Manual de Historia de España. 2ª ed. Edit. Sudamericana. Buenos Aires, 1946.
- BALLESTEROS BERETTA, Antonio. Síntesis de Historia de España. 3ª ed. Edit. Salvat. Barcelona, 1936.
- BENEYTO, Juan. España y el Problema de Europa. Historia y Política Exterior. Edit. Espasa-Calpe. Argentina, 1950.
- BOLAÑO E ISLA, Amancio. Estudios Literarios. Edit. Porrúa. México, 1960.
- BOLAÑOS MARTÍNEZ, Raúl. Historia de Nuestro Pasado. Edit. Kapelusz Mexicana. México, 1979.
- BOSCH-GIMPERA, Pedro. El Problema de las Españas. UNAM. México, 1981.
- CARANDE, Ramón. Siete Estudios de Historia de España. Ediciones Ariel. Barcelona, 1969.
- CASTILLO, Santiago. La Historia Social en España. Actualidad y Perspectivas. Siglo XXI de España Editores. España, 1991.
- CASTRO, Américo. España en su Historia: Cristianos, Moros y Judíos. 2ª ed. Edit. Critica. Barcelona, 1983.
- CASTRO, Américo. Españoles al Margen. Edit. Júcar. Madrid, 1973.
- CASTRO, Américo; Raúl MORODO; Sergio VILAR. Esa Gente de España. 7 Ensayos. Costa-Amic Editor. Madrid, 1965.
- CORREA PÉREZ, Alicia. Siglo de Oro: El Barroco. Edit. Edicol. México, 1976.
- CUENCA, José Manuel. Historia de España, tomo II. Ediciones Dánae. Barcelona, 1973.
- DÁMASO, Alonso. Del Siglo de Oro a este Siglo de Siglas (Notas y Artículos a través de 350 Años de Letras Españolas). Edit. Gredos. Madrid, 1962.
- DE VEGA CARPIO, Félix Lope. El Arte Nuevo de Hacer Comedia. Colección Austral. 5ª ed. Edit. Espasa Calpe. Madrid, 1948.
- DEL SAZ, Agustín. Resumen de la Literatura Española. 3ª ed. Edit. Sayma. Barcelona, 1963.
- DESCDA, Jean. Historia de la España Cristiana. Edit. Aguilar. Madrid, 1954.
- DÍAZ-PLAJA, Fernando. Historia de España en sus Documentos. Siglo XVII. Ediciones Cátedra. Madrid, 1987.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. Hacia un Concepto de la Literatura Española. 5ª ed. Edit. Espasa Calpe. Madrid, 1971.
- DÍAZ, Guillermo. Antología Mayor de la Literatura Española. Barroco, Siglo XVII. Edit. Labor. Barcelona,

1960.

DIEZ BORQUE, José María. Teoría, Forma y Función del Teatro Español de los Siglos de Oro. José J. De Olañeta, editor. Barcelona, 1996.

DIEZ RODRÍGUEZ, Miguel; M. P. DIEZ TABOADA; L. VILAPLANA DE TOMÁS. Literatura Española, Texto, Crítica y Relaciones. Edad Media y Siglos de Oro. Vol. I. Edit. Alhambra. Madrid, 1980-1984.

ELLIOT, J. H. España y su Mundo. Edit. Alianza. Madrid, 1989.

FERNÁNDEZ MONTESINO, José. Estudios sobre Lope. Edit. Fondo de Cultura Económica. México, 1954.

FITZ MAURICE, Jaime. Historia de la Literatura Española. Edit. Ruiz. Madrid, 1926.

FRANK, Waldo. España Virgen. Escenas del Drama Espiritual de un Gran Pueblo. Edit. Aguilar. Madrid, 1950.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. La Leyenda Negra. Historia y Opinión. Edit. Alianza Universidad. España, 1992.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. Las Culturas del Siglo de Oro. Biblioteca Historia 16. Madrid, 1989.

HESSE, Everett W. La Comedia y sus Intérpretes. Edit. Castalia. Madrid, 1973.

IGUAL ÚBEDA, Antonio. El Imperio Español. Edit. Seix Barral. Barcelona, 1954.

JUDERÍAS, Julián. La Leyenda Negra. Colección Torre de la Botica. Madrid, 1986.

KAMEN, Henry. La España de Carlos II. Edit. Crítica. Grupo Edit. Grijalbo. Barcelona, 1980.

LAFAYE, Jacques. Los Conquistadores. Edit. Siglo XXI. México, 1964.

LEFEBVRE, Alfredo. La Fama del Teatro de Lope de Vega. Edit. Taurus. Madrid, 1962.

LIESON, Peter. Felipe II de España. Edit. Fondo de Cultura Económica. México, 1984.

LOPE BLANCH, J. M. Lope de Vega. 5ª ed. Edit. Porrúa. México, 1967.

McGOWAN, Kenneth; MELNITZ, William. Las Edades de Oro del Teatro. Edit. Fondo de Cultura Económica. México, 1987.

MADARIAGA, Salvador de. Mujeres Españolas. Edit. Espasa Calpe. España, 1972.

MANIAN DE AIFE, Raquel. Estudio Preliminar y Notas a "El Mejor Alcalde, el Rey" de Félix Lope de Vega Carpio. 2ª ed. Edit. Kapelusz. Buenos Aires, 1969.

MARAVALL, José Antonio. El Concepto de la España en la Edad Media. 2ª ed. Edit. F. Doménech. Madrid, 1964.

MARCH M., José. Niñez y Juventud de Felipe II. Edit. Ministerio de Asuntos Exteriores (Relaciones Culturales). Madrid, 1941.

MARTÍNEZ DEL CAMPO Y SERRANO, Carlos. España Bélica. El Siglo XVI. Segunda Parte. Edit. Aguilar. Madrid, 1966.

- MARTÍNEZ SHAW, Carlos. Nueva Historia de España. Tomo 3. Edit. Descleé de Brouwer. Madrid, 1980.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. De Cervantes y Lope de Vega. 5ª ed. Edit. Espasa Calpe. Madrid, 1958.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. Historia de España. España en Tiempos de Felipe II. Edit. Espasa Calpe. Madrid, 1958.
- MIRANDA, José. España y Nueva España en la Época de Felipe II. Universidad Autónoma de México. México, 1962.
- OPISSO, D. Alfredo. Historia de España y de las Repúblicas Latinoamericanas. Tomo XV. Edit. Gallach. Barcelona, 1956.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. El Teatro y la Teatralidad del Barroco. Ensayo de Introducción al Tema. Edit. Planeta. Barcelona, 1969.
- ORTEGA Y MEDINA, Juan A. Reflexiones Históricas. Col. Cien de México. Edit. SEP. México, 1993.
- ORTENBACH, Enrique. Veinticinco Siglos de Teatro. Edit. Matéu. Barcelona, 1959.
- PÉREZ BUSTAMANTE, C. Compendio de Historia de España. 8ª ed. Edit. Atlas. Madrid, 1963.
- PRESCOTT, William H. Historia de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel. Compañía General de Ediciones. México, 1952.
- RICARD, Robert. Estudio de Literatura Religiosa Española. Edit. Gredos. Madrid, 1964.
- RICART, Domingo. El Concepto de la Honra en el Teatro del Siglo de Oro y las Ideas de Juan de Valdés. Edit. Segismundo. Madrid, 1965.
- RIQUER, M. De, VALVERDE, J. Ma. Antología de la Literatura Española e Hispanoamericana. Volumen 1: Textos. Universidad de Barcelona. Edit. Vicens-Vives. Barcelona, 1965.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Alicia. Las Costumbres Españolas en el Teatro de Lope de Vega. Tesis Profesional. UNAM. México, 1965.
- RUIZ, Ramón Francisco; OLIVA, César. El Mito en el Teatro Clásico Español. Edit. Taurus. Madrid, 1984.
- SCHLHING, Hildburg. Representaciones Dramáticas Profanas desde Fines del Siglo XVI a Mediados del XVII. España e Inglaterra. Ensayo de Comparación. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Tesis. México, 1949.
- SIGAL Y NUISSE, Silvia; RITA ALAZRAKI PFEFFER; EVA MARRVIAT GITLIN; RINA EPELSTEIN RAPAPORT. Historia de la Cultura y el Arte. Edit. Alambra Mexicana. México, 1989.
- SOLA CASTAÑO, Emilio. Los Reyes Católicos, los Reyes que Sufragaron la Mayor Quimera de la Historia. Edit. Anaya. Madrid, 1988.
- SOLDEVILA, F. Historia de España. Tomo III. Ediciones Ariel. Barcelona, 1954.
- TESOROS DE ESPAÑA. Ten Centuries of Spanish Books. Tomo IV: La Cultura Española. Impresión Gráfica. Madrid, 1985.
- TOYNBEE, Arnold; JOSÉ CEPEDA ADÁN. Historia de España. Edit. Marín. Barcelona, 1981.

UBIETO, Antonio; Juan REGLÁ; José María JOVER. Introducción a la Historia de España. Edit. Teide. Barcelona, 1963.

ULLOA CISNEROS, Luis; Emilio CAMPS CAZORLA. Historia de España. Tomo IV: La Casa de Austria. Edit. Instituto Gallach. Madrid, 1970.

VALBUENA PRAT, Ángel. El Teatro Español en el Siglo de Oro. Edit. Planeta. Barcelona, 1969.

VALBUENA PRAT, Ángel. Literatura Dramática Española. Edit. Labor. Barcelona, 1950.

VALDEAVELLANO, Luis G. de. Historia de España Antigua y Medieval. Tomo II. Edit. Alianza. Madrid, 1988.

VÁZQUEZ DE KNAUTH, Josefina. Historia de la Historiografía. Edit. SEP/Setentas. México, 1973.

VELÁSQUEZ IRIZAR, Blanca Beatriz. El Teatro Español. Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis. México, 1969.

VILAR, Sergio. Esa Gente de España. Editor Costa AMIC. Edición autorizada por el Centro de Estudios y Documentación Sociales, A. C. México, 1965.

WILSON M., Francisco. Lope de Vega. Universidad de Nuevo León, Departamento de Extensión Universitaria, sección Editorial. Monterrey, N. L., 1962.