

NOTAS PARA EL CENTENARIO DE LOPE DE VEGA

Por **ÁNGEL VALBUENA PRAT**

La renovación escénica de Lope, paralela a la que supone en el teatro inglés la tragedia nueva de Marlowe y de Shakespeare, nacidos ambos dos años después que el poeta español, supone la más amplia y rica revolución de la historia de la poesía dramática, en los tiempos modernos. En plena madurez del arte y las Letras del Renacimiento, en la segunda mitad del siglo XVI, se crean los dos grandes teatros nacionales modernos: el español y el británico.

A través de todo el siglo XVI alternan las tendencias clasicistas, que exigen una supeditación a las teorías de griegos y latinos, y una materia novelesca y popular, que en parte es continuación de la escena libre medieval, y en parte necesidad de los nuevos tiempos. En España e Inglaterra triunfaría la nueva dramática; en Francia, prevalecería el clasicismo con la separación de tragedia y comedia, y daría sus mejores frutos en pleno siglo XVII. En Italia alternaría la influencia clásica con el libre virtuosismo impro-

visor de la *Commedia dell'arte*, conocida en España por los actores de esta escuela que visitaron nuestro país. En relación con las comedias novelescas italianas se hallan las obras extensas del actor y autor Lope de Rueda. A la vez, en toda la Europa renacentista es notoria la influencia de Séneca. En España es visible en los intentos de tragedia en el siglo XVI, en la escuela que yo llamo prelopista. En Lope mismo y su escuela el influjo senequista es palpable, incluso en la suma de lo truculento y lo retórico. Si nos fijamos en las tragedias anteriores a Lope, percibiremos esta modalidad que en parte parece novelesca, como en Virués o Gabriel Lobo Lasso de la Vega. Con todo, Virués se acerca al modo clásico más puro con la tragedia con coros y gran sobriedad de medios sobre Elisa Dido. Cervantes, el más importante de los autores anteriores a Lope, traza un cuadro patético, lleno de entusiasmo nacional en *La Numancia*, que en parte puede anexionarse al grupo senequista y a su propio espíritu de la filosofía del cordobés latino; y *El trato de Argel* llena el argumento con experiencias personales de su cautiverio. Por cierto, es curioso que esta obra que crea una moda en la escena hispana, fuera imitada precisamente por Lope en *Los cautivos de Argel*, que debe ser la obra aludida con el título sólo de *Los cautivos*,

en la primera lista del *Peregrino* (1603), y que debe datar de 1599. Para mí es un curioso caso de querer competir con la obra de Cervantes.¹

La exaltación del carácter español, anárquico e indomable, tan grata a Lope, y que se halla en multitud de comedias y dramas suyos, se encontraba, por ejemplo, en estos versos del Rey moro (en la obra de Cervantes):

«No sé qué raza es ésta de estos perros
cautivos españoles. ¿Quién se huye?
Español. ¿Quién no cura de los hierros?
Español. ¿Quién hurtando nos destruye?
Español. ¿Quién comete otros mil yerros?
Español, que en su pecho el cielo influye
un ánimo indomable, acelerado,
al bien y al mal contino aparejado.»

Lope imitó claramente este pasaje de Cervantes en otro de *Los cautivos*, que dice así:

«*Rey.* — ¿Quién mejor sabe engañar?
Español. ¿Quién más fingir?
Español. ¿Quién se levanta?
Español. ¿Quién no se espanta?»

1. La considerada de Lope fue impresa en la *Parte veinticinco, perfecta y verdadera de las Comedias de Fénix de España Fray Lope Félix de Vega Carpio. Sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí se han publicado*, Zaragoza, 1647. Véase lo que dice Cotarelo, en el prólogo a la obra en la nueva ed. de la Real Academia, t. iv, págs. xi-xiii.

Español. ¿Quién se ve huir?
Español. ¿Quién rico esclavo?
Español. ¿Quién nos da muerte?
Español. ¿Quién es más fuerte?
Español, que siempre es bravo...»

El cuadro de los tormentos y heroicidades del cautiverio es común a ambas obras y es posible que incluso conociese Lope la otra obra más madura de Cervantes, *Los baños de Argel*. El sentido nacional es lo que une a estas obras del precursor y del creador del teatro nacional hispano. Igualmente son los valores de la tradición española, como el tema de los Infantes de Lara, los que unen al otro gran preloquista Juan de La Cueva con el «fénix de los ingenios». Cueva representa a la vez el intento de tragedia nacional y el novelesco y aún de temas próximos en lo histórico, como en *El saco de Roma*.

Lope conocía los principios y reglas clasicistas, pero deliberadamente los desdeñaba por inadecuados al gusto de su tiempo. No hay que tomar literalmente lo que dice sobre sus concesiones al vulgo en el *Arte nuevo de hacer comedias*, obra improvisada. Lope sabía lo que quería y lo que hacía, e incluso se sentía satisfecho de ello, como revela la parte final de dicho *Arte nuevo*, y sobre todo la *Égloga a Claudio*.

En los motivos nacionales suele fundir lo

en los metros tradicionales, como en los itálicos, en este caso los tercetos del Rey Alfonso, cuando se prepara la batalla contra los franceses, en las estribaciones del Pirineo: el rey cristiano habla a su aliado el rey moro Marsilio:

«Bernardo

Mi ejército y el tuyo, dando al viento
las banderas cruzadas y las lunas,
tomarán deste valle el hondo asiento.
Y ellos que por sus propias infortunas
no temen nuestras armas, confiados,
cual aves por el cebo en las lagunas,
en un instante se verán cercados,
tiñendo con su sangre aquestos valles,
y mis leones de fieras armados,
sin haber para huir más puerta o calles
que las armas contrarias o la muerte.
— Éste será el famoso Roncesvalles.»

La escena final en que Bernardo, al encontrar a su padre muerto, llama a la Infanta su madre, recluida en un convento, y la casa «en la muerte», es de una fuerza y originalidad admirables, como ya destacó Menéndez Pelayo. Sin embargo, hay, junto a los rasgos de emoción dramática primitiva y desnuda, una serie de conceptismos ingeniosos que deslucen la tragedia desnuda de la terrible acción. Menéndez Pelayo ya lo advirtió al suprimir del «grandioso cuadro»,

«algunos versos, dice, que son tributo pagado al mal gusto del público, o a la facilidad, a veces deplorable, del grande ingenio». ² Son curiosos porque se suelen dar en situaciones análogas, y a la verdad sustituyen la sobriedad trágica por un juego de ingenio pseudo-barroco, completamente despegado de la acción. Por ejemplo, aquí Bernardo, al encontrarse a su padre muerto en la prisión, dice:

«¡Ah, padre que te me han dado
como seco olmo sin hiedra,
como sortija sin piedra,
como escritorio robado!
Como quien compra al ladrón
el oro falso que vende.
Como dineros de duende
que se vuelven en carbón...», etc.

Y así tres redondillas más. Es curioso, porque ocurre algo semejante en determinados pasajes del *Isidro* cuando la ingeniosidad, y ahí la erudición, se sobreponen a la sobriedad de medios de lo mejor del poema narrativo. En el teatro mismo, aparecen los rasgos de ingeniosidad conceptista, en que se quiere definir a toda costa el hecho dramático, en la situación más impresionante de *La corona merecida*, cuando Doña Sol, para de-

2. Ed. de Lope, de la Real Academia, t. VII, pág. CLI.

fender su honor ante el Rey, se quema con una hacha los brazos, cuello y pecho, para inspirarle horror. Ya ella misma dice al Rey: «Soy manzana colorada — en el corazón podrida», pero en el parlamento de Alfonso se hallan los conceptos ingeniosos y retorcidos. Menéndez Pelayo — como en el otro caso citado — cree que la situación trágica y culminante está afeada por el abuso de una mala y pueril retórica, que denomina «desafortada serie de comparaciones». Desde luego, como en el *Casamiento en la muerte*, para la poesía dramática esencial sobran esos juegos de ingenio. Menéndez Pelayo hacía un *Lope vivo* para su tiempo, suprimiendo versos, pero en la época de Lope la ingeniosidad era una especie de virtuosismo teatral, aunque no tan esencialmente ligado al contenido como en el ciclo calderoniano. Lo notable es que el caso de *La corona merecida*, algunas metáforas son profundos aciertos:

«¡Ah sol, el más eclipsado
que de sangre ha visto el suelo!
Nunca te quitara el velo
el desdeñoso nublado!
Falsa cadena dorada,
roja adelfa venenosa,
espada sucia y mohosa
con la guarnición [labrada].

¡Oh castigo a la memoria
que te imaginó tan tierno,
cuerpo hermoso! ¡Oh infierno
con apariencia de gloria!
Casa famosa desierta
con excelente portada,
¡oh pared negra y borrada
con tela de oro encubierta!»

Y ahora, con estos hallazgos geniales de Lope, se hallan los versos que más hacia nuestro tiempo se han hecho célebres como intuición de la técnica precursora del impresionismo de la pintura de su época, no sólo del Greco :

«¡Oh dulce imaginación
con el suceso siniestro!
¡Oh imagen de pintor diestro
que de cerca es un borrón!»

En algún caso la fusión de lo ingenioso con la acción logra un efecto escénico, poderosamente logrado. En *El príncipe despeñado*, al haber sido la esposa de Don Martín violentada por el Rey, ella pone colgaduras negras en su casa, a la vuelta de su marido, para simbolizar en todo «la muerte de su honor». El efecto está conseguido, y los comentarios brotan de los efectos visuales a tono con lo simbolizado. Así dice el marido al llegar a su casa :

«¡Oh trágica narración!
¡Oh agüero triste formado
de tan sangrienta visión!...

.
¿Qué es esto? ¿Quién se me ha muerto?
Pues, ¿cómo el mismo portal
está de luto cubierto?
Cubierto de luto igual,
grande mal tiene encubierto.
Las escaleras también,
hasta las mismas barandas.
¡Oh..., el paso detén,
que pienso que en negras andas
tengo de topar mi bien!»

Doña Blanca, la esposa, hasta ha arrancado las hierbas del jardín y ha vestido de negro a sus camareras. La esposa aparece, también de luto total, y, al oírse su voz, el marido exclama:

«La voz de mi Blanca es
y el luto y la compostura
es de mi negra ventura
desde el cabello a los pies.»

La confesión de la violencia del Rey está expresada en una escena magistral, tan ingeniosamente ensayada. Blanca va preparando la afirmación de su deshonra por la fuerza, revelando los agüeros y sueños que sufría como anuncios de su mal.

«Yo, como estaba sin ti,
de imaginaciones varias,
rendida me había dormido
bañada en lágrimas y ansias.
Soñaba terribles sueños,
que...
me daban notable pena.
Porque soñé que bajaba
un león de Peñalén,
y que al pie de la montaña
me hallaba junto a una fuente...»

Llevaba en sus manos un retrato de cera blanca, y el león lo deshacía, «furioso, lleno de cólera y rabia». El día de su afrenta, dice :

«Tuve espantosos agüeros,
topé con mil sombras vanas,
pálidos mostraba el sol
los rayos por la mañana;
quebráronseme diez vidrios,
sin llegar mano a sus cajas;
perdióse mi gargantilla,
y todo el día ladraba
una perrilla, buscando
los rincones de la casa.
Iba a rezar, no podía...»

Y cuando el esposo la interrumpe, «deja esas cosas, acaba...», contesta adecuadamente la dama de luto :

«No te cuento aquestas cosas
porque las creas ni hagas
conjetura en tus desdichas,
mas sólo por dilatallas,
que tardándose las nuevas
parece que el mal se tarda.»

La obra tiene un final inesperado. Don Martín lleva al Rey a una cacería y le despeña desde lo alto de una roca, diciendo: «¡A Rey traidor, villano caballero!». Como esta solución, sin más, hubiera extrañado, se combina con la usurpación que había hecho Don Sancho de Navarra, el «injusto forzador», y ante su muerte, que se hace creer casual a los vasallos, se entroniza adecuadamente a la Infanta, que debía ser la Reina. Pero esto es lo de menos. Lo importante es el audaz desenlace, aunque con algún rasgo histórico, incluso referente al honor de una dama. En una refundición la obra lleva el título de *La venganza en el despeño, y tirano de Navarra*.

La fusión de poesía campestre y los ecos heroicos de la reconquista se funden en varias comedias de Lope, en una de las cuales, *Los prados de León*, notaba Menéndez Pelayo «una atmósfera de idilio, una misteriosa vaguedad romántica, un saludable aroma de los campos, una tan poética representación de la vida medio guerrera, medio rústica y pastoril de los monta-

ñeses de la Reconquista, una tan feliz conjunción, en suma, de la égloga y de la epopeya, que arrastra y encadena suavemente el ánimo, y le hace olvidar las inverosimilitudes y el desorden de la acción.»³ Muchas de estas bellezas están en lo descriptivo, ya de la naturaleza misma, o de los tipos populares, como el vestido o galas de una villana, en boca de doña Blanca:

«Si vieras una aldeana
con más luz que la mañana
tiene, cuando raya el día.
Aquel blanco, aquel color,
aquellas cintas doradas,
aquellas manchas rosadas
en cándido resplandor...
Patenas, sartas, corales
bordaban su hermoso cuello...»

Y no faltan las comparaciones, tan agudas en Lope, tomadas de las artes plásticas:

«Como cuando a una pintura,
para que salga el color,
hace el curioso escultor
con ébano la moldura.»

Incluso se plantea el tema de «las mudanzas del mundo».

3. *Obras de Lope*, ed. Real Academia, vol. VII.

En muchas de las comedias de Lope se exaltan las excelencias de la vida del campo en contraposición de la ciudad y la corte. El desprecio por la vida de palacio, la dignidad del que se siente señor en su propio mundo, en una aldea, da lugar a una de las obras más significativas y más conocidas de Lope. Pero sin recurrir a la maravilla de *El villano en su rincón*, cuyo Juan Labrador es uno de los tipos populares mejor trazados por el poeta, encontramos significativas muestras. Así, por ejemplo, en *Con su pan se lo coma*. En esta comedia, Filardo, viejo labrador, al retirarse de la vida deja estos consejos ante la memoria de sus hijos:

«Yo me retiro a prevenir la muerte
último fin de cuanto vive; en tanto
oíd al blanco cisne que os advierte
vuestro remedio en el postrero canto.
Ya fue ser labradores vuestra suerte,
y pues para vivir no os pone espanto
la esteva, el azadón, la hoz, los bueyes,
no envidiéis los palacios de los reyes.»

Y en otra escena, Celio, hablando con Belardo — la figura que viene a ser siempre como un eco del autor — se expresa así:

«¿Hay, pastores, belleza semejante
como la de estos prados que parece

que en sus lazos, labores y realces
Naturaleza al arte desafía...?
¿Hay cosa como ver aquestas fuentes
de su velo de plata revistiendo
las moradas pizarras en que caen
de estos pelados riscos despeñadas,
y el ver cómo se paran sosegadas
en el remanso de ese verdeprado
que las tiene un estanque fabricado
de tanta variedad de hermosas flores
que se pierde de vista en sus colores?
¿Y hay cosa como ver tantos ganados
subir los montes y cubrir los prados,
agotando las aguas a los ríos,
y que digan las aves que son míos
desde que al alba gorjeando salen
hasta la negra noche que se valen
del lúgubre ciprés de hojas espesas,
contra las uñas y voraces presas
del gavián solícito y ligero,
que duerme con el pardo y el jilguero
toda la noche entre ellas, y al aurora
le suelta libre? ¿Hay cosa como agora
tomaros cuenta a todos del ganado,
y que a un silvo bajéis del monte al prado?
Allá se viva el cortesano y goce.
Levántese a las dos, cene a las doce:
que más quiero la oveja y la colmena
que todo su regalo, pues la pena
nunca viene a buscar las soledades,
ni sale la traición de las ciudades.»

El diálogo tiene lugar con Belardo y Silverio, pastores; un cabrero, un vaquero y un porquero. Todos hablan de sus faenas y sus quehaceres con extrema naturalidad.

Las letras para cantar contribuyen, en otros momentos de la misma obra, a la sencillez y poesía de este ambiente:

«A los verdes prados,
baja la niña;
ríense las fuentes,
las aves silban.
A los prados verdes
la niña baja;
las fuentes se ríen,
las aves cantan.»

Y el mismo paralelismo y alternancia en este otro cantar:

«Con el alto pino
calle la oliva,
y a la gala de Fabio
todos se rindan.
Con las azucenas
callen las rosas,
y a la gala de Fabio
se rindan todas.»

Y todo un desenvolvimiento de un tema de danza, la «gallarda» luce en las fiestas de bodas del acto III, con juegos de ingenio, que aún

quedan o quedaban vivos en nuestras pequeñas ciudades y en el campo :

«¡Al arma, al arma!
En alto me veo,
capillo de oro tengo.
Moros veo venir,
no puedo huir,
y aunque pudiera, no quiero...»

En toda la obra se contraponen las intrigas de corte, a la sencillez y encanto de la aldea, y en su desenlace Celio — que ha experimentado los problemas de la vida de ciudad — se expresa así ante el Rey :

«Señor, yo he probado ya
las ciudades populosas,
la vida de los palacios,
las cansadas ceremonias,
la comida, el sueño, en fin.
Perdona que te responda
que no he de volver allá
si me dices tu corona.
Yo he vuelto a mi propio sitio,
estoy en mi esfera propia,
gozo descansada vida,
sé qué es noche y qué es aurora,
sé qué es comida y qué es sueño,
y si es la vida una sombra,
y el alma es sol, aquí quiero
esperar a que se ponga.»

La obra tiene todo el sello de la madurez del dramaturgo. Va citada en la segunda lista del *Peregrino*, o sea en 1618, y se publicó por primera vez en la parte XVII de Lope, 1621.⁴

En el ambiente de aldea puede también plantearse la nostalgia del amor, sin el cual todos los encantos de la naturaleza son insuficientes. Marcelo, vestido con su gabán de aldea, dice a los labradores:

«Vine, Claudio, por un día
sólo a olvidar la ciudad;
pero siento soledad
de su dulce compañía.»

Se refiere a la amada; y *soledad* se emplea, como en otras ocasiones, en el sentido de nostalgia, como la «saudade» portuguesa. Por eso, el encanto de la vida campestre tendrá el complemento necesario en el amor:

«*Marcelo*. — Que venga Lucrecia aquí,
a estar conmigo, que a mí
sólo su bien me entretiene.
Ni la quinta, ni la caza,
ni las aguas, ni las flores,
ni los dulces ruiseñores,
ni de esta florida plaza
los cuadros, adonde el arte

4. Véase hoy en la ed. de *Obras* de la Real Academia Española, nueva edición, t. IV, prólogo de Cotarelo.

vence a la naturaleza,
ausente de mi belleza
para alegrarme son parte.»

Estos versos corresponden a la comedia *La cortesía de España*, notable por otros aspectos. Así, el español Don Juan, que salva a una dama que iba a ser violentada en el campo por un criado de su casa, y se presenta con estos versos :

«Soy un español, y el amparar las damas
desde la cuna lo aprendemos...»

Y el gracioso, casualmente, se llama Zorrilla. Es muy interesante, y en relación con el carácter y el sentido nacional de Lope, lo que se dice de nuestro espíritu y comportamiento :

«Aunque es el español por sus blasones
en guerra y paz y por su gloria y fama
aborrecible a todas las naciones,
él a todas las quiere, estima y ama.
Con todas trata en todas ocasiones,
con todas casa y de su sangre llama;
si riñe un extranjero, el caballero
y el oficial acude al extranjero.
No tiene el español por las ventanas
ladrillos, ollas, piedras, que reserva
para pendencias de extranjeros vanas;
tiene mucho, de noche, agua y conserva.
España tiene las ciudades llanas,
no entran por fosos, todo es verde hierba,

no hay moneda de reinos extranjeros;
cuanto come le cuesta sus dineros.»

El tema caballeresco de la guarda de la prometida ajena, con la cortesía que da título a la obra, se desenvuelve con notable penetración psicológica. El proceso del español y de Lucrecia, y como van enamorándose ambos, se desarrolla con la habitual discreción y belleza de estas obras de Lope. «Amor, fortuna, tiempo, deteneos», dice él, «que aunque español, soy hombre; no soy piedra. — Quitadme la ocasión, o los deseos.» Y ella expresa sus sentimientos en décimas:

«Un encubierto dolor
que va saliendo a los ojos
un nuevo morir de antojos,
quién no dirá que es amor?...

.
Confieso al noble español
que me sirve y me regala
con limpieza que se iguala
al oro puro en crisol,
que como a la flor del sol
los pensamientos me lleva,
no porque a mi honor se atreva,
a mi pensamiento sí;
si con esto le ofendí,
no hay muerte que no le deba.»

Sin embargo, el desenlace no puede corresponder a este proceso psicológico tan agudamente

planteado. Deshecho el equívoco, con su marido, Lucrecia se reconciliará con él, y el español cortés tendrá que renunciar a un amor imposible, con elegancia y generosidad:

«Si cumplí mi obligación
por el honor de mi patria...»⁵

Esta obra se balancea entre drama y comedia, como muchas producciones de la comedia nueva de Lope. Se podría decir que es uno de los casos en que el platonismo llega a lo que consideraba Vossler como el renunciamiento y el sacrificio propios de su esencia». ⁶ El sacrificio por la muerte, como una inmolación platónica, es la que da solución trágica, conforme a la leyenda medieval, a Macías, en *Porfiar hasta morir*. Aquí se dice que:

«El amor
rinde, sujeta, avasalla
cuanto cubre el cielo, a cuya
pasión ninguna se iguala...»⁷

5. *La cortesía de España* se cita en la segunda lista del *Peregrino* (1618), y se publicó en la *Dozena Parta de las comedias de Lope de Vega*, 1619.

6. Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid, Revista de Occidente, 1933.

7. El gracioso Nuño hace esta ironía sobre el enamorado del tiempo de Lope:

«La locura y la poesía
de una manera se hallan.
Hace un hombre cuando mozo
dos romances a su dama,

Y así define su pasión Macías a su amada :

Yo os amo desde que os vi,
con fe tan pura y honesta
que os quisiera dar mil almas.
Si ésta queréis será vuestra.
Y aunque vos no la queráis,
no es posible que ya pueda
vivir conmigo sin vos...»

Menéndez Pelayo llamó acertadamente «elegía dramática» a *Porfiar hasta morir*, señalando

de allí se pasa a un soneto,
luego a una canción se pasa,
luego a un libro de pastores,
y cuando ya tiene fama
y es declarado poeta
(que no es pequeña desgracia)
dice que es Virgilio, Homero ;
desprecia con arrogancia
a todos cuantos escriben,
y de aquesta misma traza
es un loco. A los principios
deja el sombrero y la capa ;
luego, si no se la quitan,
saca furioso la espada ;
y cuando está rematado
dice que es rey o monarca,
estrella, sol y aún se atreve
a las deidades sagradas...»

Como en muchas obras de Lope, el gracioso es más un compañero que un simple servidor del galán. Aquél es quien define lo que ha sido Macías hasta su muerte :

«Éste es un honrado hidalgo,
que con amor tan honesto
ha querido a doña Clara
que he visto en sus pensamientos,
lo que sentía Platón
pintando un amor perfecto.»

que en esta obra «el alma apasionada y turbulenta del gran poeta llega a identificarse con el suave lirismo de que su protagonista es símbolo». ⁸ Sangre y mirada, como fatalidad de amor, como afirman los personajes de diversas obras de Lope. Por ejemplo, en la curiosa comedia de *Los Ponces de Barcelona* — donde hay diversos pasajes notables sobre la pintura —, se dice:

«¿De la sangre no proceda
amor? Esto me concede.

— Es verdad, que cuando ve
aquel objeto que mira,
en rayos la sangre pasa
por la vista, hasta que abrasa
el alma, y ella suspira
entonces con el deseo
por unirse a lo que ama.»

Del amor a la envidia y al crimen se puede pasar como en la bárbara historia de *El Hamete de Toledo*, una de las producciones dramáticas más originales de Lope. Hamete, uno de los fuertes galanes de *Meliona*, de Orán, cautivado por los caballeros de San Juan, en unión de su esposa va a servir a diversos señores españoles. Su fuerza sobrehumana se une a pujos de hidal-

8. Ed. de *Obras de Lope*, de la Real Academia, t. x, 1899, pág. XLVIII.

guía en su tierra y a la humillación que supone el servir a cristianos. Este moro-Hércules hace pensar en la vitalidad de figuras de negros en el teatro sacro de Lope, como *El santo negro Rosambuco* y *El prodigio de Etiopía*. Pero aquí es un supuesto para la tragedia. En el cautiverio se ve separado de la persona amada. Va a parar al dominio de un pobre matrimonio toledano, tan ingenuo como anodino. Todo esto, desarrolla en Hamete un complejo de envidia y de celos, no de la persona amada, sino simplemente de la felicidad conyugal ante él presente. Cuando por una pequeñez, fruto de la fiereza de su carácter, el dueño, don Gaspar, le golpea con su caña, produce la reacción más feroz de Hamete. «Perro, bellaco, bárbaro, insolente», solfea el toledano al apalearle. A la pobre señora no se le ocurre otra cosa que decir: «¡Qué disgusto! ¡Buena cena me habéis dado!» Cuando Hamete va por un cuchillo, el marido sale de casa en busca de algunos que le ayuden. Entonces Hamete asesina a la señora, doña Leonor, y a las criadas que quieren defenderla, y escapa por el río a nado. Su soliloquio es éste:

«Ojalá que muerto hubiera
a quien de palos me dio,
aunque presumo que yo

tomé venganza más fiera.
Si puede un hombre matar
el alma del que le agravia,
yo vengué mejor mi rabia
de lo que pude pensar.
No maté el cuerpo a Gaspar
pero el alma le maté:
luego más venganza fue
pues matándole a Leonor,
puedo decir con rigor
que hasta el alma le saqué.»

Al huir, mata Hamete a todos cuantos encuentra que puedan descubrirle. Preso al fin, y terriblemente martirizado, al morir recibe el bautismo y pide perdón por todos sus crímenes. Aparte el proceso psicológico que le lleva al crimen como reacción, ante su amor impedido, y la envidia del ambiente en que vive, saltando toda esta pasión contenida al ser apaleado sin motivo razonable, la obra es una de estas extrañas mezclas de vitalidad y horror que Lope ha sabido trazar en ocasiones. Nos llevaría al problema de lo dinámico y lo terrible como tema del Barroco. Pensamos en la comedia sacra *La fianza satisfecha*, cuyo protagonista Leonido estudié como prefreudiano hace muchos años, y que ha sido objeto de notables juicios en *Mangas y capirotos*, de Bergamín. No insisto sobre esta obra, de la

que me he ocupado de nuevo en mi *Historia del teatro*, pero sí añadido algo sobre *El Hamete de Toledo*, en parte equivalente suya, cuyos actos primeros están llenos de agilidad y fuerte costumbrismo. En ellos ya se presiente que un personaje que quiebra herraduras con la mano como si fuesen un par de naipes, que vence por la fuerza de manos a cuantos se ofrecen a luchar con él, y lleva dentro de sí «una eterna tristeza», tiene que estar destinado a una especie de venganza ilógica y terrible. Ya nos lo dice él mismo :

«Anda desde anoche en mí
una batalla tan fiera,
que parece que me altera
todos mis cinco sentidos
de ver al alma ofendidos
donde libertad no espera.

.

¡Oh fiera melancolía!
¡Ay, mi patria, cielo santo!

.

De mi amo y su mujer
creo que nace esta rabia,
no porque nadie me agravia,
pero por verlos querer.»

En cuanto surge un agravio, la fiera que Hamete lleva dentro se desencadena. Por otra

parte, antes de la parte trágica, es curioso el tema local de esta comedia. Hablando unos criados penetran en la catedral de Toledo. El público habría que imaginar aquí con la escena rudimentaria de la época, un fondo de catedral, unas naves góticas inmensas, como techumbre:

«— En la Iglesia entrado habemos.
Esta es la famosa nave
de San Cristóbal.

— Qué grave
gente!

— Aquí nos apartemos.
En esta nave se embarca
de Toledo la nobleza;
cada día aquí se reza
todo lo que el mundo abarca.
Es como patio en Palacio
o cual gradas en Sevilla.
— ¡ La máquina maravilla!
Quiere ingenio y quiere espacio.»

El dúo del matrimonio Gaspar-Leonor posee una ingenua delicadeza en las silvas de enamorados del acto II; y, al final, en la reacción de dolor y perdón de él, que en cierto modo sublima así su ligereza de amo, que motiva la catástrofe. Descripciones de caballos, temas populares, por donde pasa un aire de devastación, surgen siempre en esta extraña producción de

barbarie y belleza acumuladas. Cuando el moro fugitivo se esconde y va a continuar la serie de crímenes se oye la letra para cantar que aparece en otras comedias de la época :

«Molinico, ¿por qué no mueles?

— Porque me beben el agua los bueyes...»

Al comienzo, cantan en Orán la danza llamada del Canario, «al son de la zarzuela» :

«Cristianos de Orán
de gentil persona...
Tenéisme cautivo
de quien soy esposa...
Aunque yo quisiera
no quiere amor,
que al amor forzado
será traidor...»

Como se ve, hasta en estos cantarcillos del comienzo se alude a la línea dramática que se irá desarrollando a través de toda la intriga de la obra. Como artificio teatral se puede citar la escena de la lucha de cristianos y moros, en el mar, en el acto I. «Por una parte de lo alto del teatro se vea una galeota turca con sus velas y lunas, y en la popa moros, y Hamete y Argelina (su amada).» «Disparando se descubra otra cortina en

la otra parte, y se vea una galera de San Juan, llena de estandartes, con las cruces blancas.» En ella están los comendadores de esta Orden.⁹

9. Se publicó esta obra en *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo...*. Novena parte, Madrid, 1617. Véase en ed. de Cotarelo, en Real Academia Española, nueva edición, t. vi, 1928. En la reseña de esta edición por José F. Montesinos, *Revista de Filología Española*, 1930, en que se señalan errores de otros textos, dice, sobre *El Hamete*: «Esta interesantísima comedia ha salido relativamente bien parada de las manos académicas» (íd., pág. 55).

Otra comedia del mismo título fue escrita por Belmonte y Martínez de Meneses, y publicada en 1652. De ésta se hizo una curiosa parodia, por tres ingenios, ed. en 1668.