

Lope de Vega, el barroco y la comedia «Un Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón»

Domingo Piga T.

I. Panorama histórico-socio-cultural de la época contemporánea al descubrimiento de América y a la conquista

Antecedentes históricos

Los años precedentes al descubrimiento del Nuevo Mundo, sobre la segunda mitad del siglo XV, están colmados de hechos trascendentales que convulsionan y transforman Europa. Turquía invade lo que quedaba del antiguo imperio bizantino y toma Constantinopla (1453), paso único del tráfico comercial Oriente-Occidente, obligando a los navegantes europeos a buscar nuevas rutas.

En 1468 Gutenberg inventa la imprenta con tipos móviles de madera, lo cual, desde el punto de vista cultural, constituye el primer gran descubrimiento tecnológico de la historia. Desde ahora, en poco tiempo, podrán imprimirse libros en muchos ejemplares, sustituyendo al paciente monje copista que ocupaba todo el lapso de su vida en producir el ejemplar único, manuscrito e iluminado, de un texto.

Desde finales del siglo XIV se había producido en Italia una inquietud artística marcada por tendencias renovadoras en la poesía y en la pintura que van a conducir a la aparición del movimiento más

importante del arte y el pensamiento europeos: el Renacimiento, que regirá la creación artística y filosófica de todo el siglo XV y buena parte del XVI.

La cultura greco-latina influye en la literatura, la escultura, la arquitectura desde mediados del siglo XV. Se descubre el libro con las láminas y los estudios de Vitrubio Polión, contemporáneo de Augusto (siglo I d. C.), cuyo tratado va a ser la base de la arquitectura renacentista.

Ya el Medievo quedaba en el pasado y se entraba en otra época que se ha llamado el Mundo Moderno o Tiempos Modernos. Todas las transformaciones socio-económicas tienen su origen en la Baja Edad Media.

Hay un cambio decisivo en la economía que revela una ideología mercantil precapitalista, de origen ciudadano.

La nobleza era campesina y feudal, el prototipo medieval. Empieza recién a gestarse la noción de lo nacional en lo político y en lo religioso, en lo social y administrativo, fenómeno que en buena medida se va produciendo a través del comercio de las ciudades y la obtención de grandes beneficios económicos. Va surgiendo la figura del rey, cuyo poder se basa en la alianza con la ciudad. De este principio del poder centralizado en el rey, va naciendo la idea de lo nacional hispánico con intencionalidad unitaria respecto al provincialismo como poder en retirada. Esta es la característica esencial de la Edad Moderna: el poder del rey primando absolutamente frente a los señores feudales. Es el principio burgués, el que nace en el burgo —la ciudad—, opuesto a lo rural, que permite y provoca el enriquecimiento de los municipios.

II. El Renacimiento

El Renacimiento es un florecimiento que se inspira en una cultura de las ciudades, como la griega, y un reflejo de esa antigüedad clásica. Nace una literatura nacional nueva en Italia, en España, en Francia, en Inglaterra, en Alemania. Surge el Humanismo con el hombre como centro de la vida social, política y económica. Es una cultura dinámica que permite el pensamiento nacionalista, el antidogma religioso y el empirismo científico. Se derrumba el dominio absoluto de la iglesia

católica en Europa, en lo espiritual y en lo político. Se produce la Reforma, abrazada mayoritariamente por Inglaterra, los países sajones y los nórdicos, y el Papado pierde influencia. Las tesis de Witternberg (1517) definen el cisma que ponen en práctica Martín Lutero, Calvino, Huss, Zwinglio, Olav y Laurentius Petri. La posición cismática de Inglaterra fue nacionalista y la encabezó Enrique VIII (anglicanismo). La contrapartida de la Reforma sajona y anglosajona fue la Contrarreforma (Dieta de Worms, 1521), que afianza aún más la unidad nacional en España y en Francia. En España el dominio del catolicismo es absoluto luego de la consolidación de la Santa Inquisición –antigua institución medieval– en 1482, con las *Instrucciones de los inquisidores* del dominico Tomás de Torquemada. Este es un factor fundamental en el descubrimiento y luego en la conquista del Nuevo Mundo. Se completa la unificación con la emigración de los mudéjares granadinos en 1502. Se calcula que unas 400,000 personas emigraron desde las tierras peninsulares entre islámicos, la mayoría, y judíos sefardíes. Los judíos fueron expulsados el mismo año del descubrimiento, 1492.

A pesar de la renovación de la economía, de la administración, del manejo político que se va produciendo desde la década del 70 (en el siglo XV), los deslindes históricos con el Medioevo no son precisos. Subsisten resabios medievales como los señoríos y la servidumbre; restos feudales que cohabitan durante algún tiempo con las nuevas instituciones. Las nuevas técnicas industriales y renovadas formas de la economía propician el crecimiento de ciudades como Bilbao, Valencia, Toledo, Barcelona, Sevilla, cuyos municipios se hacen poderosos. Este desarrollo industrial y comercial se basó en los armamentos, curtiembre, mobiliario, cerámica, astilleros e industrias varias.

El matrimonio de Isabel de Castilla con Fernando de Aragón crea de hecho la unión de los reinos de Castilla y Aragón y es el inicio de la unificación de España. Se agregan Navarra, Sicilia, Nápoles, Rosellón (hasta 1659), Sardeña, Granada que era el Sultanato, y luego el norte de África, Orán, Argel y Trípoli. La sagacidad diplomática de Fernando le llevó a alianzas con Borgoña y el imperio alemán. Nicolo Machiavelli lo tomó como modelo para su tratado *El Príncipe*, porque era el gobernante prototipo de los Tiempos Modernos.

Hay artistas que desde muy temprano anuncian estos Tiempos Modernos como Giotto di Bondone (1266-1337), cuya pintura está en el primer umbral renacentista. También Paolo Uccello (1396-1475), que abre las puertas del Renacimiento con la perspectiva al infinito, antes desconocida en la pintura, aunque ya anunciada en el arte de Giotto. Giovanni da Fiesole (1400-1455), llamado Fra Angelico, es otro de los geniales precursores o pintores de la transición. Sandro Botticelli (1396-1475), Lucca de la Robbia (1400-1482), Donatello (1386-1466), Andrea Mantegna (1431-1506), Pedro Berruguete (1440-1504), son los artistas de genio que inician el Renacimiento.

Los artistas y escritores más destacados del Renacimiento florentino son Felipe Brunelleschi (1377-1446), Benozzo Gozzoli (1420-1497), Leonardo da Vinci (1452-1519), Francois Rabelais, el más representativo literato del Renacimiento francés (1494-1553), el Bramante (1444-1514), Ludovico Ariosto (1474-1533), Nicolo Machiavelli (1469-1527), Rafael de Sanzio (1483-1520), Albert Dürer (1471-1528), Alonso Berruguete (1490-1561), van Leydan (1494-1533), Lucas Cranach (1472-1553), Hans Holbein (1497-1545), Miguel Angel Buonarroti (1475-1564), Jean Clouet (1475-1541), Francois du Bellay (1522-1560), Ronsard (1524-1585), Fray Luis de León (1527-1591), Juan Boscán (1492-1542), Garcilaso de la Vega (1501-1536), Tiziano Vecello (1490-1576), Benvenuto Cellini (1500-1594), Torcuato Tasso (1544-1595).

En los mismos años de los viajes de Colón se publica de manera anónima una obra muy característica del Renacimiento, *La celestina, tragicomedia de Calixto y Melibea* (1499). Los investigadores de la literatura española han llegado al consenso de la autoría del judío converso toledano de Puebla de Montalbán, Fernando de Rojas, sin fecha exacta de nacimiento y fallecido en 1541. Tal vez su condición de judío, en los momentos en que éstos son expulsados de España, le impidió imprimir la obra con su nombre. Se señala como probable coautor de la parte inicial de *La celestina* a Rodrigo de Cota, también judío converso como Rojas.

Erasmus, gran filósofo holandés renacentista (1469-1536), influye notoriamente con su pensamiento humanista, especialmente en España, en un camino armonioso en medio de la exaltación de reformistas y

contrarreformistas. Otro pensador de importancia es Juan Luis Vives (1492-1540), en cuya obra están los antecedentes de una psicología muy cercana a nuestra época. Asimismo su preocupación pedagógica, de singular profundidad filosófica, influye no sólo en su España natal, sino en Inglaterra, en donde ejerció su labor de maestro, y en Alemania. Su obra fue escrita íntegramente en latín, el preciado idioma de los renacentistas.

Hasta 1860 no se hablaba en ningún texto del Renacimiento y menos de artistas renacentistas. El vocablo fue creado por Jacobo Burckhardt en su libro *La cultura del Renacimiento en Italia*. El término Humanismo es empleado por primera vez en 1859 por Voigt.

Desde entonces, en las historias literarias y del arte, se hablará tanto del Renacimiento como del Humanismo para referirse al ámbito del pensamiento en el que el hombre, como en el mundo griego, vuelve a ser la medida de todas las cosas. El gran humanista será Erasmo de Rotterdam.

Contemporáneamente al descubrimiento del Nuevo Mundo y a la conquista, no hay poetas ni autores dramáticos que se preocupen de tan trascendentales acontecimientos. Los ecos literarios se recogen con un siglo de atraso (1599), en el poema dialogado de Lope de Vega «Un Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón» y en referencias encontradas en algún diálogo de entremeses, que pasan inadvertidas.

Tan cerca del descubrimiento mismo eran muy escasos los conocimientos de la geografía del Nuevo Mundo, de sus habitantes, de sus costumbres, de sus nombres, de su organización política y administrativa, de su religión. Los conocimientos de Lope de Vega fueron los que le llegaron a través de viajeros o soldados que regresaron de la conquista; datos meramente referenciales. Lope fue el escritor que más se interesó por esos territorios que España anexaba a sus dominios.

A pesar de que a la fecha de la comedia aludida de Lope (1599) habfan transcurrido noventa años desde la publicación del libro *Introducción a la cosmografía* (1507) del geógrafo alemán Waldseemüller, se hablaba siempre de los indios o del Nuevo Mundo, pero no de América. Américo Vespuccio, navegante italiano, fue el primero en establecer que las tierras a donde había llegado Cristóbal Colón no eran

Cipango ni Catay, ni las Indias Orientales, sino un nuevo continente. Por ello Waldseemüller propone que a estas nuevas tierras se les llame América en su homenaje. El nombre empezó a tomar vida en el uso de los cartógrafos que en sus mapas nombraron estas tierras, descritas por Américo Vespuccio como tierras de América. Vasco de Gama, haciendo el periplo del Africa, llega a India en el Asia (1498), en uno de esos viajes que partían desde Portugal o España para suplir la ruta comercial que los turcos cerraron en 1453. Se amplió así el mundo conocido, corroborándose que las tierras a las que llegó Colón no eran de Asia, del este de Europa, sino del oeste, y eran un descubrimiento, otro mundo. Ni el mismo Colón lo supo y murió creyendo que había encontrado la ruta de sustitución para continuar el comercio con Oriente.

Los autores teatrales y poetas contemporáneos al descubrimiento —a Colón, a los Reyes Católicos y luego a Carlos V y a Felipe II— son: Lucas Fernández (1474-1542) y Lope de Rueda (1510-1565), autor costumbrista de pasos; Gil Vicente, autor y poeta portugués; Juan del Encina (1468-1529), poeta, músico y autor de églogas y canciones; Bartolomé Torres Naharro, autor de comedias, típico escritor renacentista; Fernando de Rojas, autor dramático; Juan de Mena; Rodrigo de Cota y Joan de Timoneda, autor de comedias. En poesía hay dos insignes representantes: Juan Boscán y Almaguer y Garcilaso de la Vega, ambos influidos por las corrientes literarias italianas.

En los romances populares quedaron los resabios medievales juglarescos, que solían recoger algunos hechos que se narraban cantando en versos octosílabos y con acompañamiento musical.

Ningún autor teatral ni poeta de la época hace referencias al Nuevo Mundo. Los que escriben sobre las tierras conquistadas son cronistas que dan sus testimonios, son los mismos conquistadores que narran los hechos en los que ellos fueron protagonistas y testigos. Cabe mencionar a Hernán Cortés (1485-1547): *Cantos y relaciones*; Bartolomé de las Casas (1474-1566): *Brevísima relación de la destrucción de las Indias e Historia general de las Indias*; Bernal Díaz del Castillo (1492-1581): *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de Nueva España*; Francisco López de Gómara (1511-1566): *Historia de las Indias y conquista de México y Crónica de la Nueva España*; Alonso de Ercilla

y Zúñiga: *La araucana*, extraordinaria obra poética que narra la heroica resistencia y el valor de los araucanos en Chile; Gonzalo Fernández de Oviedo: *Historia general y natural de las Indios*; el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616): *Comentarios reales* y Pedro de Oña (1570-1643): *El arauco domado*.

B. Torres Navarro y F. de Rojas son los dos pilares del Renacimiento de España en lo que a teatro se refiere. Ambos crean una forma y una estructura dramática, con un lenguaje propio y representabilidad escénica. Juan del Encina y Joan de Timoneda son el límite con el fin del Medievo y el albor luminoso del Renacimiento. Lope de Rueda crea un público popular con sus obras costumbristas. El teatro es un hecho social por excelencia y sus personajes y sus conflictos se hallan insertos en la sociedad de un momento histórico.

En España, Inglaterra, Alemania, Francia, Flandes, surgen genios extraordinarios que proliferan más allá del Renacimiento (en su continuidad, el Barroco) como nunca se habían dado ni volvieron a darse en literatura, en pintura, en escultura, en arquitectura y en música. Esta gran revolución progresiva que se inicia en la segunda mitad del siglo XV alcanza hasta avanzada la segunda mitad del XVIII y abarca todas las artes.

El hombre del Renacimiento, y luego del Barroco, es audaz, aventurero y es múltiple y universal en su quehacer y en su pensamiento. Garcilaso de la Vega es toledano pero italianista, poeta pero guerrero valeroso y osado, muerto a los 35 años en las guerras de Carlos V. Miguel de Cervantes, igualmente aventurero, usaba tan bien la pluma como la espada, perdiendo un brazo en Lepanto. Todos viajeros infatigables, se sentían ciudadanos de Europa. Tomás Naharro tan pronto estaba en España como en Italia o en Francia y sus obras reflejan ese renacentismo plurilingüe. Juan del Encina era tan buen poeta idílico como músico. El ejemplo eximio es Leonardo da Vinci que fue arquitecto, pintor, científico, conocedor profundo de la anatomía humana, constructor y técnico. Albert Dürer, pintor, escultor, grabador, arquitecto, ingeniero. Nicolo Macchiavelli, ensayista, estadista, poeta, historiador militar. Lutero, fraile agustino conocido por ser el iniciador de la Reforma, fue poeta y músico. Todos luchadores de inmenso coraje que supieron usar la pluma,

el pincel, la voz y la espada para defender sus ideas y sus principios. Y otros como Lope de Vega, capaz de escribir dos mil obras y ser amante de incontables lances amorosos, aun cuando ya había hecho los votos eclesiásticos.

Esos dos siglos y medio europeos que van de los inicios del Renacimiento a las postrimerías del Barroco, son señeros en la historia de la humanidad. Los movimientos exceden los límites del siglo. El llamado Siglo de Oro, por ejemplo, abarca un lapso mayor que el siglo XVII. El Barroco no es sólo el siglo XVII, pues invade el XVIII. La historia de las ideas es más amplia y más flexible y sus límites no tienen marcos formales. La esencia de la creación artística entraña fundamentalmente al creador y en él reside. Influyen las formas, los gustos, los géneros, las tendencias, lineamientos, escuelas, elementos expresivos a los que está expuesto el creador dentro de una época y de una sociedad. Hay siempre, además, una ligazón tradicional a la cual inconscientemente tiende el creador. Hay ciertas épocas en las que los creadores artísticos, por razones históricas, sociales, políticas, económicas, coyunturales en ocasiones, realizan creaciones coincidentes tanto en la forma como en la temática o en lo estructural, dando un rostro común sensorial y artístico a sus expresiones. Son las determinantes socio-económicas de cada época las que engendran una superestructura. El hecho individual se ve sobrepasado por los requerimientos históricos de la sociedad, por ideologías, aunque el artista no sea ideólogo. Todo esto constituye la expresión y el artista la refleja porque se nutrió de ella. Surge así el estilo de una época, pero sin límites diegéticos rigurosos.

III. El Barroco

El origen de la palabra barroco es impreciso. En Portugal se hablaba de barroco para designar a una perla imperfecta, gruesa, deformada, abultada, defectuosa.

En español existía barrueco y berrueco, también para designar una forma irregular, hasta comienzos del siglo XVI. Parece ser que el origen más cercano a lo que muy posteriormente se llamó barroco se halla en

Lombardía. Se usaba para referirse a aspectos particulares del arte del siglo XVII, siempre en un sentido cualitativo.

A veces se encuentra el término como sustantivo, referido a personas. Las acepciones eran pues variadas, pero siempre peyorativas, relacionadas a algo sin valor, irregular, loco, extraño, raro, inepto, ridículo, trabajo hecho sin arte.

Otros señalan su origen toscano, como término arcaico de acepción jurídica, para los contratos usuarios hechos en forma engañosa, caprichosa. También se le relacionaba con lo efectista en literatura, *i.e.*: los excesos formales extremistas del culteranismo.

Su uso en el el siglo XVIII –de acuerdo a diccionarios de la época como el *Diccionario de la Academia*, edición de 1740– se restringía al idioma hablado, aludiendo a las perlas imperfectas como barrocas. A lo que era irregular, bizarro y desigual. Jean Jacques Rousseau, en su diccionario de la música de 1753, dice: «Una música barroca es aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, el canto duro y poco natural y el movimiento forzado». En otros diccionarios del siglo XVIII se dice que barroco es sinónimo de extravagante y raro (bizarro, palabra italianista no española). En la España del siglo XVI el adjetivo barroco aparece usado como equivalente de brioso, gallardo, arrogante.

La denominación aplicada a los estilos es muy posterior históricamente al fenómeno artístico que se señala como tal (segunda mitad del siglo XIX). En arquitectura Jacobo Burckhardt habla de estilo rococó para referirse a la fase final del Barroco.

Nietzsche habla de barroco en 1878 como del momento artístico que sucede al Renacimiento, como elemento que aparece en la decadencia de un momento grandioso del arte.

La valorización del Barroco como estilo va a surgir en los estudios críticos de Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco* (1888) y luego con *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915). Desde entonces se señaló como barrocas la obra literaria de Lope de Vega, de Góngora, de Shakespeare, y la música de Bach, Vivaldi, Telemann, Albinoni, para nombrar a los más valiosos. De confuso, engañoso, bizarro, extravagante, perla imperfecta, pasa a ser el estilo más excelso

de las creaciones artísticas del hombre. De lo peyorativo y decadente a lo cimero en el espíritu humano.

Los rasgos estéticos formales característicos del Barroco, que adelantamos a su análisis, son la complicación, la marcada acentuación y el desbordamiento ornamental. Tanto en la línea plástica del dibujo, la escultura y la arquitectura, como en el espíritu y en los elementos más profundos del pensamiento, del sentimiento, de las relaciones sociales y culturales, el Barroco se expresa a veces con vaguedad y amplitud. Originado en las artes plásticas, pasa a la literatura y luego a la música.

Entre el Renacimiento y el Barroco, hay un estilo que abarca un período en que se mezcla con ambos: el Manierismo, de gran importancia en la pintura del Cinquecento italiano. El Barroco es un colectivo estético que abarca la amplitud de las artes: teatro, música, poesía, escultura, arquitectura, novela. Alcanza su máxima expresión en la producción dramática española (la más prolífica) e inglesa, en música en Alemania e Italia y en pintura en toda Europa.

El Barroco es toda una forma de vida que origina una forma de arte. Emerge de una concepción muy nueva y diferente del espacio y del tiempo en los siglos XVI y XVII. Sin los grandes viajes, sin los descubrimientos, sin la ampliación de los estrechos límites de la Europa del siglo XV, no hubiera existido el florilegio ubérrimo de la pintura, la escultura, la poesía, el teatro o la música. Acaso sin el terremoto de la Reforma sajona y la respuesta latina de la Contrarreforma, el artista del Cinquecento italiano y el genio dramático español e inglés no hubieran dado obras tan ricas, tan audaces, tan libres y fuera de todos los moldes. Sin la vuelta al clasicismo precristiano no hubiera sido posible la anatomía de Leonardo, ni llegar a ese deleite plástico de la forma en la figura humana, en la poesía y en la prosa, ni las cimas de creación artística alcanzadas por el enjambre dramático de los españoles e isabelinos.

Hay historiadores del arte que tratan de limitar el Barroco dentro de años precisos —lo cual es una pretensión imposible, arbitraria e ingenua—, proponiendo una cronología entre 1580 y 1670. La cultura europea del Seiscientos no es ni única ni homogénea, no es una unidad. Coexisten el Barroco y el Manierismo y continúa la influencia clásica

a través de un Renacimiento tardío. La audacia renacentista se mostró en viajes de aventuras insospechadas que condujeron a los grandes descubrimientos, a redescubrir el Lejano Oriente haciendo el periplo del Africa y a descubrir el Nuevo Mundo. El hombre se sale de los límites dibujados en los mapas de la mar océano con monstruos marinos que parecían como cancerberos de los abismos. Más allá estaba lo infinito y peligroso que nadie osaba traspasar. Salir de los límites estrechos, salir del marco fijo. Esa audacia del renacentista es la que crea la posibilidad del Barroco que va a hacer sus creaciones con audacia, con exuberancia y con sensualidad y sobre todo saliéndose de su marco. Esa característica permitió al artista del Renacimiento el regodeo sensual en la anatomía humana. Sin estos antecedentes no habría sido posible el juego voluptuoso de las formas ni el alma pasional del Barroco.

Pero el Barroco es mucho más que la historia de la evolución morfológica y una determinante de influencias y antecedentes, considerando la concatenación del Clasicismo con el Renacimiento y de éste con el Manierismo y luego con el Barroco.

Un estilo está íntimamente ligado a una época, al hombre de esa parte de la historia. El Barroco, por eso, es hijo del marino descubridor de nuevas rutas, de los hombres que se aventuraron en tantas empresas masivas que rompieron todos los marcos. Sin entender este arte orientado a las masas no puede sentirse ni entenderse ni Shakespeare, ni a Lope, ni al Bernini, ni a Murillo, ni a Velásquez, ni al Berromini, ni a Bach, ni a Vivaldi. Ellos representan lo nuevo, la libertad creativa, el alma popular y la pasión, todo ello expresado indisolublemente en lo formal que encierra un contenido. Es «El arte nuevo de hacer comedias», ese *organon* o poética en verso del Barroco español que escribió Lope de Vega. Todos los autores se escapan de las normas rígidas del magister Aristóteles, escribiendo para su tiempo dentro de un arte nuevo.

Hablar del Barroco como arte de la Contrarreforma se entiende dentro de una concepción de la vida en su conjunto, como interpretación de verdades generales contingentes a un determinado momento, no de las verdades eternas, válidas para todos los hombres de cualquier época. Un estilo está estrictamente orientado a una época, con un tipo de economía y un sistema de gobierno político y religioso propios, como

también al desarrollo de la técnica y a la sociedad de ese momento que le es contemporáneo. El estilo es ese conjunto de formas expresivas con características que manifiestan al creador individual o al pensamiento de un grupo, transmitiendo valores de la naturaleza individual o grupal, a través de lo sensible de la forma.

La definición no es privilegiadamente estilística, pues lo ideológico es importante en la elucidación del Barroco. Es una nueva visión del hombre que amplía sus horizontes, su poder y tiene una actitud emocional diferente frente al mundo. Benedetto Croce habla de la historia de la edad barroca en Italia; pensamiento, poesía y literatura, vida y moral. Niega el Barroco como arte, pues dice que lo que es Barroco no es arte y lo que es arte no es Barroco. Habla del alma barroca y le da la categoría de constante histórica y universal. Esta concepción de recurrencia y constancia histórica no es exclusiva de Croce, sino también de un español, inteligente en otras manifestaciones, Eugenio D'Ors y de algunos alemanes menores.

El estilo, considerado como un conjunto de hechos que tienen una articulación íntima, vínculo interior en el que se metodizan y se hacen coherentes tales hechos, estructuración construida *in menti*, explica las relaciones entre las artes. Esta estructuración cabe en toda una época, tipifica una cultura barroca del Seiscientos (modal, estilística y morfológica) y corresponde y está inserta en la historia de esa sociedad. Trasciende lo estrictamente artístico e ideológico, es tanto místico-religiosa como erótico-mundana. Usamos la concepción brechtiana de lo gestual y hablamos de una gestual barroca.

Aparentemente lo esencial del arte Barroco sería lo ornamental exagerado de su exterior. Así es la arquitectura barroca, la poesía de Góngora, la columna retorcida oprimida por serpientes de la selva churrigueresca, o la estructura sintáctica del hipérbaton de un poema, al que hay que desnudar de su belleza métrica formal para entender su sentido lógico (forma verbal en la que la selección del vocabulario obedecía al colorido y la eufonía de la palabra). Cualquiera fachada de una iglesia, de un municipio o de un retablo barrocos, desnuda de la selva ornamental fastuosa, es muestra de un típico neoclasicismo renacentista. Sobre la rígida y límpida pureza de lo clásico se mezclan lo romántico,

lo gótico, la columna corintia y la salomónica; todo está sobrepuesto y todo se desborda.

Así en el teatro se mezclan los géneros, lo cual el clasicismo rechaza. Tan pronto es comedia, como drama o farsa. Y se mezclan metros que van desde el alejandrino pasando por el endecasílabo hasta el romance y la octava, el soneto, la estrofa de pie quebrado. En los gloriosos tiempos de Lope, tanto por la rapidez con que escribía las comedias, como porque no había tiempo para ensayarlas y representárlas, no había escenografía. Por eso Lope ubica sus comedias en más de veinte y hasta treinta lugares de acción diferentes. Las mismas características tiene el teatro isabelino. Las llamadas «tragedias» de Shakespeare, no son del género trágico sino dramático, con injertos, a veces numerosos, de comedia y de farsa. Barroquismo puro que se representaba a fines del siglo XVI en un escenario único y fijo para todas las obras, de tres órdenes (pisos), al que siglos después se llamó isabelino.

Simbólico ejemplo es la escultura del Bernini, *Santa Teresa en éxtasis* (nave izquierda al fondo de la iglesia Santa María alla Vittoria de Roma). Hay en ella la unión de lo carnal y lo místico. La sensualidad de la línea escultórica del mármol es fenómeno religioso como intención y es sensualidad (éxtasis sexual), como resultado formal estético, de la Santa de Avila suspendida en el aire. Lo trascendente se expresa en una forma única para lo religioso-místico y para lo humano-sensorial. Santa Teresa de Avila, el sujeto modelo del Bernini, escribe un soneto de amor divino-humano: «No me mueve mi Dios para quererte/ el cielo que me tienes prometido/ ni me mueve el infierno tan temido/ para dejar por eso de ofenderte...». La sensualidad de la línea, de la forma y del verso expresan lo trascendente. El factor común es la pasión. Lo carnal humano y lo humano orientado a Dios son la unidad de lo eterno.

Hay una convergencia homologante, que es palabra y línea sensual, con lo ideológico sometido al espíritu contrarreformista. Esta dualidad estilística es una constante del Barroco. Es un conflicto resultado de la unidad de contrarios, condensado y expresado simultáneamente de modo conmovedor y provocador de reflexión.

La obra barroca debe su éxito a que actúa directamente sobre los sentidos, tocando al mismo tiempo el alma profundamente. Detrás de la

ampulosa y complicada ornamentación, de la forma sensual, sentimos la reflexión profunda de la inteligencia.

De todas las artes la que más se adaptó al Barroco fue el teatro. Las artes plásticas adoptan una actitud morfológicamente teatral, con todos los elementos figurativos iconizantes del teatro.

Los ejemplos de Bernini, de Lope y Shakespeare representan momentos del Barroco de gran altura. En el corazón del mármol y en la acción dramática del verbo florido hay fuego en el que arden vidas humanas, así sea expresión mística. Un fuego, un alma desbordante en la que está siempre cripto o abiertamente lo religioso, lo amoroso-erótico, lo psicológico del artista y, en gran medida de su tiempo, el hombre creador y la sociedad que lo anima y representa. Morfología que reproduce vida interior. Tenemos en el recuerdo la expresión de Vossler: «En el Siglo de Oro se literalizaba la vida y se vivía de literatura».

Esta audacia del artista para descubrir al hombre, mezclando drama y comedia, variando metros, no sólo es juego formal, deleite culterano, sino va más allá; es el pensamiento y la acción de esos poetas guerreros, conquistadores de tierras lejanas, de vida azarosa. Es la psicología de la época, de la sociedad europea de fines del siglo XVI que envuelve todo el XVII. Son iluminados que quieren buscar imposibles, lo que está más allá del horizonte. Las tres paredes clásicas se rompen con una ventana por donde surge un exterior, o bien con un espejo que muestra un modelo escondido, o con una puerta que amplía el espacio. Siempre hay un más allá. Una Santa Teresa suspendida en el aire, sostenida por su éxtasis, por su fuego pasional. O una columnata en la Plaza de San Pedro, en la cual, desde cualquier punto, se goza la grandeza de lo bello de esas proporciones. Hay en los artistas —poetas, escultores, pintores, autores dramáticos, arquitectos— un amplio vuelo de libertad o un ansia liberadora del espíritu. Autores teatrales (Lope, Shakespeare, Calderón, Moreto, Tirso, Ruiz de Alarcón, Ben Jonson), escultores, pintores, músicos, hicieron un arte masivo, para un amplio público de Madrid o Londres, de la Roma papal o de las ciudades alemanas.

La Contrarreforma se siente y se vive en la libertad creativa del Barroco del Siglo de Oro. Todo el rigor heredado del Clasicismo cae ante la liberalidad y creación estilística de nuevas formas, caprichosas y, a

veces, de variados géneros. Con la apertura se enriquecen la forma y el fondo. Hay una revaloración del sujeto protagónico o una nueva valoración. Se mezclan las clases sociales en una obra teatral y en la pintura —reyes y princesas con criados, bufones y campesinos. No se pinta sólo lo bello, sino lo que está vivo, aunque sea feo; no se idealiza buscando la proporción apolínea. En esto de la fealdad hay una continuidad estética con el gótico, un gótico tardío, flamígero en tantos otros aspectos. La novela también tiene sus protagonistas en los bajos medios sociales. Ya se había anunciado con *El lazarillo de Tormes* o los *Pasos* de Lope de Rueda, incluso el *Guzmán de Alfarache* y *El Quijote* mismo y las *Novelas ejemplares*. El teatro irrumpe plenamente, acaso porque el público le era imprescindible para existir, y el público era el pueblo londinense y el madrileño.

En todo esto se ve el fin del feudalismo y los señores y la afirmación del rey y de su autoridad. Rey y pueblo español, rey y nación, rey y unidad, no sólo política sino religiosa. Así el teatro de Lope, el de Tirso, de Ruiz de Alarcón, de Moreto, de Calderón, de Vélez de Guevara, Guillén de Castro y toda la pléyade de dramaturgos que floreció en la España del Seiscientos —aunque la corona se la lleve Lope—, representa esos valores nacionales, unitarios, éticos de la España del Siglo de Oro. Aunque nos refiramos al siglo XVII como límite diegético, como marco tentativo del Barroco, no lo es en términos reales, pues sus creaciones se asoman ya desde las postrimerías del XV, se encuentran luego con el Manierismo y se hallan presentes, vitales y espléndidas, durante el Setecientos. Ya nos referimos a los inconvenientes de aprisionar un estilo entre fechas rígidas. Sobre esto habría que pensar cuánto hay de Barroco en autores españoles del XIX, aunque de modo alguno pueda hablarse de la existencia de un conjunto de hechos que tengan una común e íntima articulación con intencionalidad sistematizadora que pueda configurar un estilo. Insistimos en la realidad histórica y social como determinante de un estilo.

IV. Lope de Vega, autor dramático

En un largo poema, a modo de *organon* o preceptiva que normaba el teatro del siglo XVII, «El arte nuevo de hacer comedias», Lope habla

de su preocupación por el gusto del público que va al teatro, al que hay que divertir y emocionar (lo cual ha sido siempre la esencia del teatro). La principal regla es agradar y conmover, coincidiendo con las reglas aristotélicas, que se orientaban a lo mismo. La belleza está en la variedad, como en la naturaleza. Pero Lope rompía con las unidades del clasicismo, mezclando estilos y géneros, diversificaba la acción abarcando otras que no eran las del protagonista sino las del o los antagonistas. La obra deviene además pluritemática.

Si algo distingue y caracteriza el Barroco es su teatralidad. La forma barroca se presenta en el escenario, en donde actúan los personajes que la animan. La exagerada efusión vehemente y sensual está presente en el verso, en la línea voluptuosa escultórica, en el preludeo y la fuga musicales, en la ardorosa fiesta teatral. La vida penetrada por el teatro y el teatro barroco que recibe en su forma y en su fondo lo gozoso de la vida. Esta complacencia voluptuosa es la obra del Bernini, de Lope, de Vivaldi, de Shakespeare. Shakespeare no fue un autor solitario de escritorio, sino un autor-actor que expresaba el fruto de la vida en el escenario. Sus obras fueron probadas por actores y público, antes de quedar definitivamente terminadas. La representación misma, o sea el fenómeno teatral, en el Teatro del Globo o del Cisne era la confluencia de dos emociones activadas recíprocamente, ambas vivas y desbordadas en su expresión, actor y público, con un alma común. En el teatro se confunden palabra e imagen para apoderarse emocionalmente del público. Todo esto tiene una raíz social porque es el espíritu de la época, el pensamiento, la forma de vida, la sensibilidad del hombre del Seiscientos. Era el hombre que había ensanchado los horizontes, que había conquistado tierras y riquezas y había convertido en imperio lo que decenios antes eran Estados rivales, dominados por querellas familiares y de poder. El teatro expresa todo esto mejor que la poesía, la pintura y la música. Los artistas barrocos muestran una teatralidad excepcional: Borromini arquitecto, Bernini escultor, Velásquez pintor, Quevedo poeta.

Todo el teatro de Lope se hizo en corrales, pobres y desnudos de ornamentación, tan lejanos de las suntuosas salas del Settecento de los arquitectos florentinos y venecianos. El espacio del corral (sin foso de orquesta, sin el marco lujuriosamente decorado que aislaba el escenario),

era propicio, como su contemporáneo el escenario isabelino, a la comunicación, a la interacción, a la comunión entre el público y el actor. De esa época es el escenario prolongado hacia el público, que se abría paso como un río que surgía de la acción de los creadores del espectáculo hacia los hombres y mujeres del siglo XVII que participaban emocionalmente de modo pleno. Se volvía en cierta medida a la plaza, a la feria, a la carreta de Lope de Rueda, al abrazo del público con el artista. En España se le llamó palenque a esta entrada del escenario en el patio del público. Su historia se remonta a los torneos medievales. Partía a ras del suelo y se elevaba a modo de rampa hasta el palco o escenario. Era común tanto en España como en Inglaterra. En el siglo XVI se actualiza para uso de los actores en soliloquios, en duelos de espadachines, para las canciones, a fin de quedar actuando en medio del público. Lo adoptan los arquitectos holandeses y alemanes de comienzos del siglo XX, los renovadores del escenario que buscaban aproximar o romper barreras entre público y espectáculo (van de Velde, Poezig) y luego Walter Gropius, siguiendo las ideas de Piscator para su teatro total, que resulta tan moderno, tan actual al finalizar el siglo XX. Las notas que existen sirven para reconstruir cómo fue y cómo se hacía el teatro en los siglos XVI y XVII en España y en Inglaterra. Laurence Olivier en el filme *Henry V*, basado en la obra de Shakespeare, a través de una acuciosa investigación, reproduce una representación de comienzos del siglo XVII en el Teatro El Globo de Londres.

Este afán del teatro barroco de acercamiento al público, tan actual para nosotros, hay que destacarlo por su raíz social, masiva y popular. El gusto por el soliloquio era popular; no por otra razón lo empleaban Lope y Shakespeare, que escribían sus obras para ser representadas con la tinta aún fresca. Y es en estos soliloquios lopistas o shakespearianos en donde se sintetiza con toda su intensidad la premisa del drama. Laurencia en *Fuenteovejuna*; los dos famosos monólogos de *El Caballero de Olmedo*, el de don Alonso y el de Tello su criado; el famoso de Segismundo en *La vida es sueño*; o en el más famoso aún de Hamlet. La premisa dramática está expresada en el soliloquio.

En cuanto a la actuación, Shakespeare nos ha legado algo de su concepción del trabajo del actor que él conocía tan bien. Ahí están el

Sueño de una noche de verano en la comedia y *Hamlet* en el drama, donde aparecen indicaciones precisas para que los actores interpreten mejor y cabalmente sus personajes. Esas observaciones, la sobriedad y la verdad acercan a Shakespeare, y al teatro isabelino por ende, a Stanislavski y a los continuadores del gran maestro ruso. Lope a su vez en «El arte nuevo de hacer comedias», su poética en verso, el *Organon* del siglo XVII, habla de la construcción dramática del soliloquio y se dirige al actor para indicarle cómo alcanzar la eficiencia óptima en la expresividad efusiva, en lo gestual y en el decir. Esto es lo poco que rescatamos como elementos testimoniales del Seiscientos en el recitado sobre el escenario. Hay que pensar que en esos tiempos no se ensayaba y nadie lo pensó nunca, pues no había tiempo entre comedia y comedia, lopista o shakespeareana. Los actores eran «de oficio», no formados en escuelas y además no había metodología para la actuación. El actor era de origen divino. Lo único que estudiaba era la esgrima y algún instrumento musical.

De esta época es la idea de la búsqueda de la continuidad espacial del escenario al patio de butacas, de ampliar el espacio del actor hasta el espacio del público y mezclarlos en una emotiva comunicación, con la finalidad de hacer más notorio el desborde, la exuberancia expresiva destinada, orientada al mayor *pathos* en el espíritu del hombre del Seiscientos. Los pocos testimonios de las representaciones shakespeareanas y de las comedias de Lope y de Calderón lo refrendan. Este teatro barroco expresa la síntesis artística del estilo: ahí está la poesía, las artes plásticas, la música. La postura gestual del hombre barroco, su pensamiento, están en su forma y en su fondo. Todo esto es para entretener, es decir, para enriquecer la emoción del público del Seiscientos, de ese hombre que había crecido desde que se ampliaron sus límites geográficos y no tuvo más horizontes inaccesibles en los mapas de la tierra. Ya no era el público de la plaza o el corral de Lope de Rueda, ni el principesco de los salones palaciegos de Juan del Encina, sino el español o el inglés de todos los mares de la tierra. Era el hombre que había descubierto el Nuevo Mundo y el que regresaba de él. Hay un ritmo nuevo, resultado de la ampliación del espacio; es la relación dialéctica espacio-temporal que determina ese hombre del Seiscientos.

Si hubiera sido posible aplicar en el siglo XVII la técnica que surgió de los descubrimientos de dos siglos posteriores, el avance de la humanidad habría sido extraordinario. Con un desarrollo tecnológico a la par con el pensamiento humanista y la creación artística, el hombre del Seiscientos habría crecido más rápidamente que el del siglo XIX y el del XX, con electricidad y petróleo en sus manos.

El artificio del arte Barroco como expresión de lo embellecido, de lo ficticio y lo aparente, sobrepasa y excede la imitación de la naturaleza (el Realismo). Busca la idealización, la estilización hasta alcanzar lo sublime. Ahí está la palabra florida y su estructuración sintáctica, eufónica, en extremo dibujada, para este arte que se embellece; ahí está el creacionismo lexicográfico, todo lo que dé relieve, el hipérbaton, lo elusivo y el destierro de lo común y vulgar, la metáfora, la alusión mitológica y sus personajes, para luego enmarcar toda esta selva abrumadora en una exuberante ornamentación. El Barroco individualiza a lo deforme, lo feo, lo bufonesco, extravagante, burlesco, crea antinomias, contrastes, fuerzas opuestas de donde nacen los conflictos, rasgo exultante con que se expresa el estilo. Señala la emulación con alarde exacerbante en posiciones extremas.

Con estas ideas sintetizamos el capítulo del Barroco español y Lope de Vega, destacando que todas las artes se buscan, se atraen, se aproximan, se suman y se fusionan.

V. El teatro en el siglo XVII y Lope de Vega

En España, desde mucho antes de la irrupción gloriosa de Lope de Vega en la dramaturgia española, para referirse al teatro, sólo se hablaba de comedia, sinonimia exclusiva, así el género fuese dramático o trágico. Por eso Lope llamó a su casi *organon*: «El arte nuevo de hacer comedias», pudiendo decir ...de escribir o hacer teatro... o bien ...de la dramaturgia, pero en el siglo XVII no se hablaba de dramaturgia. Hasta hoy los autores en España son comediógrafos, aunque nunca hayan escrito una comedia, sino sólo dramas. Y los actores son llamados cómicos así sean cultores exclusivos del género dramático.

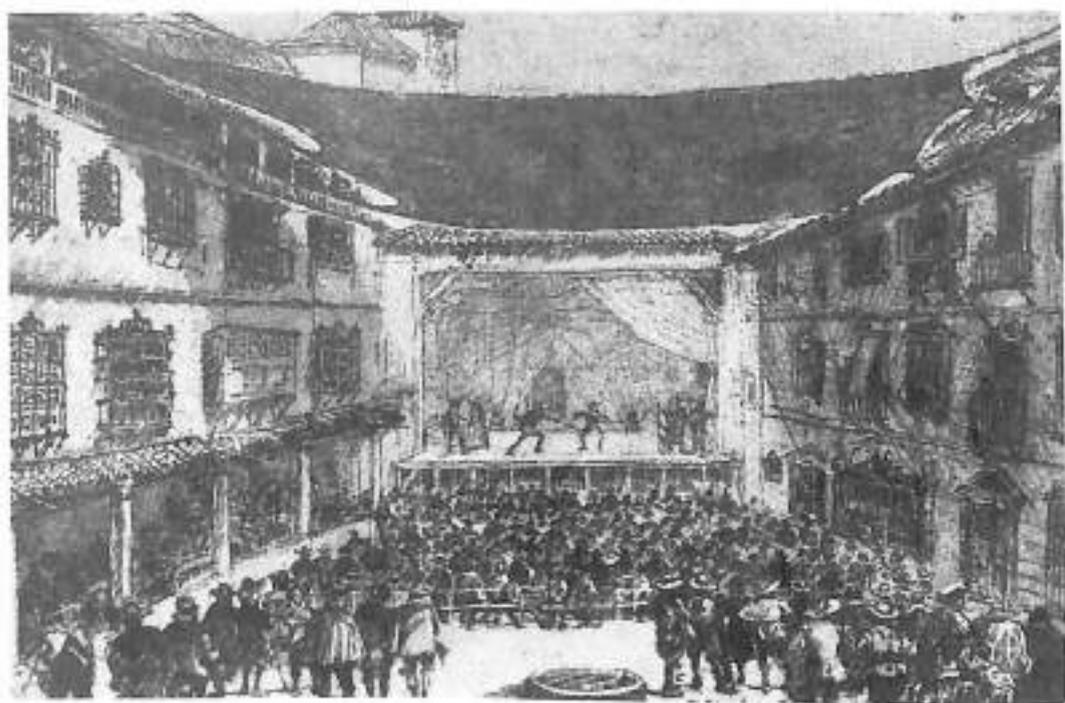
La primera gran característica del teatro español del Barroco, es su

hispanismo que está vivo y presente en la temática, en los argumentos. Sus personajes son el rey, figura reverenciada y justiciera, los nobles con resabios feudales, los campesinos de gran señorío, los caballeros de linaje de señores. Muchas veces los argumentos están referidos a un período de la historia peninsular relativamente cercano al siglo XVII y revivido en su espíritu y socialmente, sin anacronismo (*Fuenteovejuna* narra hechos de 1476 y *Peribáñez* del siglo XIV). Este teatro barroco es muy variado en sus formas, en su género, en la temática y aun teniendo la unidad estilística que los concerta, como en ninguna otra dramaturgia europea del Seiscientos, hay mucho que distingue y diferencia a sus autores. El metro romance de octosílabos es el dominante, por herencia del romancero, de los cantores de gesta. Pero se mixturán el endecasílabo, la estrofa de pie quebrado, la letrilla en una ligazón de toda la gama de rimas y metros poéticos. Barroquismo patente, inconfundible. Temática y argumento son épicos y siempre nacionales con el personaje hispánico presente. Todos estos son los elementos constitutivos de la «Comedia» del Siglo de Oro y de la fervorosa acogida popular que tuvo no sólo Lope, sino también Tirso de Molina, Moreto y Cabaña, Guillén de Castro, el mexicano Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara, Montalbán, Rojas Zorrilla, Mira de Amescua y el gran don Pedro Calderón de la Barca (Estos entre los más insignes de la pléyade de autores del Seiscientos, como no los tuvo ningún otro país en ese momento del Barroco).

La comedia española fue capaz de sintetizar, compendiar y aunar el teatro erudito y el teatro de gusto popular —la herencia de Lope de Rueda—; un teatro que mostraba y recogía lo sublime del alma humana y lo entregaba al público como un hecho cotidiano, de manera real y entretenida para el gusto de todos, del señor de la corte y del rústico de la plaza. El corral resumía socialmente a España. La fantasía creadora de los poetas debía equilibrarse armónicamente entre los gustos cultos y los populares. Los hilos conductores de este acuerdo eran la religión católica y el respeto reverencial al buen rey, elementos ambos respecto a los cuales no había discusión. La unidad política y religiosa de España estaba definitivamente sellada. Junto a esta fidelidad patria y católica estaba el honor del caballero que se batía a duelo por su amada en una expresión de amor idealizado. Estaba el honor del campesino, agreste y



Lope de Vega



El Corral del Príncipe en 1660

En Toledo a 12 de Setiembre
1604.
Lope de Vega Carpio

Firma autógrafa de Lope de Vega

simple, que defendiéndolo era tan señor como el noble y el comendador. Las escenas de amor poético fabulado y los duelos a espada, infaltables en las comedias, eran el deleite y solaz del público madrileño. Crónicas hay que cuentan que ese público enardecido aplaudió tanto algún lance de espadachines que el duelo, aunque terminado con la muerte del contrario, debía repetirse y el «muerto» levantarse, asir su espada y recomenzar el duelo para volver a ser traspasado por la espada del vencedor. Eran estas las comedias de capa y espada porque los actores llevaban capa y la infaltable espada, para usarla, no de adorno. Los autores y los actores eran profesionales, lo que les significaba vivir de su arte. La profesión de actor se había perdido y fue rescatada por Lope de Rueda. En el Medievo fueron aficionados al teatro, artesanos que mezclaban teatro y religión. En el Renacimiento fueron nobles que hacían églogas en los palacios o estudiantes universitarios aficionados. El actor del Siglo de Oro, profesional, debía conocer a la perfección la esgrima, sentir muy bien el verso, ojalá ser versificador, para poder respetar un texto en verso que oía por primera vez, ya que ensayos no hubo jamás, y un buen oído para escuchar al apuntador. Las obras se escribían con tal rapidez que permitía cambiar los títulos a diario. «Más de ciento/ en horas 24/ pasaron de las musas/ al teatro», escribía Lope en la «Egloga a Claudio», con exageración, pero mostrando la verdad del oficio del autor. Si bien es cierto que hubo tantos y tan buenos comediógrafos en esa época, el exigente gusto del público reclamaba la obra de Lope. Este en su «El arte nuevo de hacer comedias» decía: «...porque como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio, para darle gusto». El sabía muy bien que el éxito estaba en saber agradar al pueblo. «...Del vulgo vil solicité la risa/ siempre ocupado en fábulas de amor/ ...Hubiera sido yo de algún provecho/ si mecenas tuviera mi fortuna», dice en la citada «Egloga a Claudio». Tenía que vivir del favor del público, pues no tenía mecenas que lo financiara.

Tanto el público español como el inglés fueron extraordinarios. El público se entregaba totalmente al espectáculo y lo vivía a la par con los actores. El teatro era suyo; la obra, el autor, los actores, todo el espectáculo le pertenecía, y recíprocamente el público pertenecía a este espectáculo. Sólo en los teatros de las ciudades griegas del siglo V a.C.

se vivió igual fenómeno de identificación emocional, aunado a la profundidad religiosa y el efecto catártico del espíritu griego.

La amplitud temática de Lope fue tal como para contener todo lo que pudiera interesar, entretener y apasionar a su público. Sabido es que Lope no era el *especulum* de su época, y no tenía muchos conocimientos históricos, lingüísticos, musicales o filosóficos. Se valía de crónicas o de romances tradicionales que recogían popularmente el pasado. En el teatro contemporáneo hay otro gigante que recogía su saber de fuentes más directas que no eran ni la investigación ni la amplia cultura: Henrik Ibsen. Poco perceptivos y a veces ajenos a una preceptiva rígida, ambos fueron creadores originales e innovadores.

A Lope le interesaba todo y en cuanto veía material para una comedia lo tomaba. Una simple copla popular se transformó en *El caballero de Olmedo*, o un hecho real de 1476 en tierras corbobesas en *Fuenteovejuna*. Cristóbal Colón y su descubrimiento se traducen en «Un Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón», obra que los estudiosos de Lope no han analizado por considerarla menor dentro de su tan vasta producción y de la cual nos ocuparemos especialmente. También el folclor, lo religioso, las tradiciones servían la variada animación de sus creaciones. En la diferenciada gama de sus comedias surge la verosimilitud para deleite de su público, para su ejemplo moral. Todo lo que sale de sus manos aparece como del gusto de sus contemporáneos, así se inspire en el pasado. La vida actualizada en teatro, pero verosímil. Este realismo acerca personajes y hechos al español del Seiscientos, expresados formalmente en verso, ora romance, ora endecasílabo, lo cual le da una realidad embellecida y la comunicación con el público es emocional, es más perfecta.

Los elementos cultos en su teatro, proclives al gusto popular, están en la introducción de versos alusivos a personajes latinos o griegos o del politeísmo clasicista o bien bíblicos. Lope y sus seguidores, y mucho más Calderón, buscaron la introducción de esos breves atisbos cultos, históricos o literarios, que en nada disminufan su enlace firme con el deleitoso sabor de lo popular.

Este teatro era expresión superior de la pasión, de la caballeridad, de la hidalguía, de la justicia, de la religiosidad, de la amistad, del amor,

nudo que ataba la intriga argumental, siempre trascendente, así fueran rústicos campesinos o soldados los personajes de la comedia. La comedia del Seiscientos, la inicial de Lope y la final de Calderón, fue religiosa, monárquica, amorosa y de proclividad al gusto popular. Refleja la unidad española político-administrativa, personificada en el rey y la unidad del catolicismo. Ambos afianzamientos unitarios sucedían a una península ibérica que no era una nación, formada por muchos reinos rivales, con un reino moro y cientos de miles de judíos. En *El caballero de Olmedo*, Lope dice por boca de Tello, el criado de don Alonso: «...Invictísimo don Juan/ que del castellano reino/a pesar de tanta envidia/ gozas el dichoso imperio/...oye, pues te puso el cielo/la vara de la justicia en tu libre entendimiento/ para castigar los malos/ y para premiar los buenos» (referencia a Juan II, rey de Castilla, padre de Isabel la Católica). Y en *El mejor alcalde, el rey* de Lope o en su émulo *El alcalde de Zalamea* de Calderón, el rey es el buen rey, justo y severo como la imagen de un buen padre al cual todos tenían acceso, aun los más humildes labradores que confiaban en su juicio, siempre imparcial, y era aplaudido por la causa del pueblo ofendido y avasallado por los señores con resabios feudales, los maestros y los comendadores. Raras veces en la historia del teatro podemos encontrar un teatro que muestre tan cabalmente su época como éste del siglo XVII y en especial el de Lope.

Hemos señalado que las comedias de Lope de Vega nunca se presentaron en salas teatrales, según el concepto arquitectónico actual, pues no las había. Surgieron, aunque modestas, a fines del siglo XVII y se desarrollaron ampliamente durante el Setecientos, con la influencia de los arquitectos italianos, toscanos y del Veneto. El teatro de Lope fue hecho en los corrales, muy modestos en sus inicios y algo más cómodos posteriormente. Jamás había decorados, la escenografía indispensable y hasta exagerada en los siglos venideros. Era más bien un tabladillo con bancas para el público, las que luego se cambiaron por asientos individuales o sillas. El espacio dedicado al público tenía divisiones y niveles de altura, para separar a las damas y a las clases sociales. Era imposible hacer escenografías para las comedias lopistas, ya que sus lugares de acción eran muy diversos y cambiaban en cada escena. Aunque los italianos ya habían construido parrillas (telares desde los cuales cuelgan

del techo los decorados y se bajan y suben con cuerdas por sistema de contrapesos y poleas), en el modesto corral no había tal artificio que, por lo demás, de nada hubiera servido. Al obstáculo de las tan numerosas escenas, se agrega el hecho real de que la obra la estaba terminando Lope a la par con la representación. Se suplía el decorado con carteles y un pregón para aquellos que eran analfabetos, anunciando el lugar de la acción: sala de don Luis, plaza de toros, camino de Medina a Olmedo, etc. Por lo demás el público era muy imaginativo y participaba tan vivamente que cada quien creaba su propia escenografía. El vestuario era también muy pobre, casi el mismo para todas las obras, sin relación con el realismo histórico. La iluminación era de velas de sebo que daban penumbra más que luz. Por eso tampoco había maquillaje especial. Los hachones y lamparillas de aceite creaban un ambiente amarillento.

Los corrales que recuerda la historia del teatro madrileño son cinco. El más antiguo fue el de la Cruz construido en 1579, y así nominado porque estaba en la calle de la Cruz. Tres años después se inaugura el muy famoso Corral de la Pacheca, que durante mucho tiempo fue el único con techo y toldo de lona (1582). Allí se representaron las obras más importantes y fue también el de más larga permanencia en la vida teatral madrileña. La cofradía de la Soledad construyó el Corral del Príncipe por esos mismos años. Luego el del Puente y el de Valdivieso. Las cofradías de la Pasión y de la Soledad alquilaban estas salas y no hay duda de que el espectáculo teatral era un buen negocio. También se habilitaron corrales en Valencia y en Sevilla, ciudades en donde había un numeroso y entusiasta público.

Al igual que para las corridas de toros, había temporadas, que empezaban en primavera, duraban todo el verano y parte del otoño, desde abril hasta inicios de octubre. Normalmente había funciones los fines de semana que terminaban antes de oscurecer el día. Cuando había éxito se hacían representaciones los martes y jueves. Las obras se cambiaban constantemente y rara vez se llegó a las cuatro representaciones. Recordemos que pocos años después en París, Molière, el más popular autor-actor de Francia llegó a las dieciseis representaciones con su comedia *Le malade imaginaire*, la cima de su triunfo y de su muerte. En

los corrales las funciones duraban tres horas, pues incluían ya sea una loa, o un entremés, ya sea bailes y música. La diversión del público era completa.

Había una localidad separada llamada cazuela, destinada exclusivamente a las damas. Los nobles y personajes principales veían el espectáculo desde una localidad que conservaba la discreción de su rango, reserva que ocultaban rejas y celosías. Aún se conservan en iglesias medievales lugares semejantes destinados al rey y su familia. Otra localidad era la tertulia en donde estaban los sacerdotes, los artistas y los poetas.

Durante el reinado de Felipe IV se protegió al teatro y se incrementaron las compañías que alcanzaron a cuarenta, cantidad que resulta asombrosa para esa primera mitad del Seiscientos, lo que demuestra la extraordinaria afición de los madrileños por el teatro y la profusión de autores dramáticos que pudieron vivir de sus creaciones. En 1624 se creó la Cofradía de la Virgen de la Novena a la que pertenecían los cómicos (actores) que tuvieran por lo menos dos años de actividad profesional. Tenían protección por enfermedad, subsidios y un seguro para su familia en caso de incapacidad permanente o de muerte. Esta mezcla de sindicato y seguro resulta admirable en la organización del teatro español de hace más de tres siglos.

Contemporáneo de Lope fue don Miguel de Cervantes y Saavedra, a quien se le recuerda por ser autor de *El Quijote*, pero cuya vena teatral es casi desconocida. En total se presume que su producción dramática alcanzó a unas treinta obras entre las que destacan una tragedia de estructura clásica, *Numancia*, ocho comedias y ocho entremeses (de autoría confirmada) y otros tantos atribuidos o de autoría sin confirmar pero muy presumiblemente cervantinos, todo lo cual lo acredita como un autor teatral importante. Opacado en vida por el reluciente brillo del Fénix de los Ingenios, él mismo, con modestia y con algún punto de ironía, se refería a Lope en unas coplas en verso dichas por uno de sus personajes: «...éstos me parecen tan buenos, que parecen de Lope, como todas las cosas que son o parecen buenas». Lope gozó el triunfo, la gloria y la fama en vida. Cervantes, con poca fortuna, sufrió pobreza, perdió un brazo en la guerra y fue encarcelado por deudas. Pero el mismo

Cervantes, muy generosamente, llama a Lope «Monstruo de la Naturaleza».

Aunque firmaba como Lope de Vega y Carpio, no era éste su apellido. El Carpio no le correspondía pues su madre era Fernández. Lo usaba para darse un tonillo nobiliario, tomándolo de un pariente que fue inquisidor, por su afán de parar en la corte y meter el escudo de los Carpio en su familia. Veleidades que a la distancia del tiempo se nos antojan frívolas, pero que eran muy usuales en la primera mitad del siglo XVII.

El teatro de Lope tiene un marcado carácter nacionalista frente a las temáticas universalistas. Dentro del estilo Barroco hay un lineamiento realista estéticamente literario del que emana la realidad de la vida. Es el gran divulgador del teatro español que dio el mayor ímpetu dramático a la comedia y al idioma; en esto junto con Cervantes, cuyo aporte es tan valioso. Ambos herederos del otro gran Lope, el de Rueda, el modesto, el trashumante de la carreta, engendrador primigenio del gusto por el teatro costumbrista en el público popular madrileño. Lope de Vega deja de lado el Renacimiento y los preceptos de la poética aristotélica. Al escribir presiente la reacción de su público fascinado, construyendo dramáticamente personajes y conflictos que crecen, intrigas con episodios siempre llenos de pasión, mezclando géneros, característica barroca por excelencia, desafiando la crítica de los eruditos clasicistas. Fernando de Rojas, con un siglo de antelación, creó la tragicomedia con *La Celestina*. Y tal llama Lope a algunas de sus obras en las que se saltaba de la risueña burla del gracejo campesino al patetismo consternante «...que aquesta variedad deleita mucho».

Y en su «Arte nuevo de hacer comedias» Lope decía: «...en el acto primero ponga el caso,/en el segundo enlace los sucesos,/de suerte que hasta el medio del tercero,/apenas juzgue nadie en lo que pasa./...Oye atento y adelante no disputes,/que en la comedia se hallará de modo/que en oyéndola se pueda saber todo».

Y entre la dama joven y el galán se desarrollará el enredo amoroso, alimento de la mayor parte de sus comedias. Y junto a esta pareja, el ama (la criada vieja) y el gracioso (el criado), más un antagonista y el anciano padre. Todos ellos crearán la comedia para un público que siempre resultará asombrado, fascinado por las pasiones y que entre la risa y la

emoción de las lágrimas, aplaudirá embelesado, atrapado en las redes de la fábula lopista. Sus personajes no son fijos como las máscaras de la «commedia dell'arte», son caracteres dramáticos, psicológicamente diferenciados con características muy bien definidas.

Una excepción en medio de su obra comediográfica poética la constituye *La Dorotea*, escrita en prosa para narrar, en forma teatral, hechos autobiográficos - «acción en prosa», dice el propio Lope.

Siguen a Lope muchos grandes autores de extraordinaria calidad, con sello propio, distintivo, influidos técnicamente por el Fénix. Otros hay que le son seguidores en algunos de sus visos y con algunas semejanzas. También los hay abiertamente imitadores en su estilo, en su técnica y en aspectos y normas muy particulares. Entre los más destacados y de excelsa personalidad, están en primer lugar el fraile mercedario Tirso de Molina (Gabriel Téllez), el mexicano Ruiz de Alarcón y Agustín Moreto y Cabaña. Le siguen Guillén de Castro, Luis Vélez de Guevara, Francisco Rojas Zorrilla. El gran Pierre Corneille del Siglo de Oro francés, en su drama *Le Cid*, imita y toma como modelo el original de Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*.

También mencionamos, porque influyó en ellos, a Juan Pérez de Montalbán y a Antonio Mira de Amescua. Pedro Calderón de la Barca es un creador aparte, no lopista, de técnica diferente, con otra actitud frente a la dramaturgia, aun cuando la técnica del Fénix influyera en sus comienzos, *i.e.* en su *Alcalde de Zalamea*, coincidente con *El mejor alcalde, el rey* de Lope. Calderón es la última cima del Barroco. Sus obras *La vida es sueño*, *El príncipe constante*, *El médico de su honra*, *El mayor monstruo*, *los celos*, *La hija del aire*, fueron prontamente traducidas y admiradas en el extranjero. Fue, además, cultor de una obra dramática de origen medieval, el auto sacramental *El gran teatro del mundo*.

El gran Lope, que vivió su gloria en vida, fue alcanzado después de su muerte por las veleidades de la fortuna y tanto su nombre como su obra fueron borrándose de la presencia y memoria populares, amagados acaso por el relumbre de la obra calderoniana. Bastaría recordar los denuestos de los mediocres neoclásicos del final del siglo XVIII y los primeros románticos del XIX.

Una obra artística trasciende su época cuando es arte que se perpetúa por su perfección, por su belleza, por su significación, por lo que hay de auténtico y verdadero en su creación, cuando el artista ha sido capaz de sintetizar una sociedad y una época histórica.

La obra teatral de Lope, comedia a veces con matices de profundidad dramática, nos llega pura, acrecentada por los siglos. Más allá del gusto del público veleidoso o frívolo, su teatro se mantiene. La historia de los autores está nutrida de nombres olvidados que un día lejano parecieron inmortales (acaso como miembros de la Academia). ¿Quién sería tan osado hoy para representar al «Gran Etchegaray», como sarcásticamente lo llamaba Valle Inclán? Son muy pocos los elegidos, aunque hayan ceñido una corona de laureles. La gran prueba es pasar la barrera y seguir siendo grande a través del tiempo, así sean otros los estilos, las formas, las normas, los intereses o los gustos. Cuando Manzoni creyó hacer tragedia a la manera de los griegos en su *Adelchi* o *Il conte Caramagnola*, iniciaba el melodrama decimonónico europeo.

Gran parte de las poco más de cuatrocientas comedias impresas y conocidas de Lope de Vega, de las mil ochocientas que escribió, tal vez no interesen ni atraigan la atención emocional del público actual como acaeció en las riberas del siglo XVII. Y es natural. Nada es tan dialéctico como los intereses del público. Pero hay una notable y espléndida gavilla de comedias en donde están *Fuenteovejuna*, *La dama boba*, *El mejor alcalde, el rey*, *Peribáñez*, *El caballero de Olmedo*, *La estrella de Sevilla*, *El acero de Madrid*—para nombrar una comedia de capa y espada que fueron las que le dieron el favor del público—, *El perro del hortelano*, *El villano en su rincón*, de cuya eficacia en el fervor de la comunicación emocional con el público podemos dar fe. Cómo olvidar a esa gente del pueblo que seguía las vicisitudes de la intriga amorosa y de la acción dramática en *El caballero de Olmedo*. Observamos sus rostros y descubrimos sus lágrimas y nos parece escuchar hasta los latidos de sus corazones cuando salían del Teatro, tarareando la copla «Que de noche lo mataron/ al caballero,/ la gala de Medina/, la flor de Olmedo/». Y lo mismo sucedía con *Fuenteovejuna*, que no es tanto un drama libertario, sino de devoción al rey frente a la tiranía de un último señor feudal. Es el canto de la lucha de todo un pueblo unido, capaz de imponer su justicia

popular, que es respaldada por el rey. Hasta hoy, en países con regímenes dictatoriales, se presenta *Fuenteovejuna*, para decir con el verso del Fénix lo que no les está permitido decir con la palabra actual. Todo esto, juntas la emoción y la idea, constituye la razón de la vigencia de Lope de Vega. Tomó en sus obras la anécdota de la historia y la vertió en romance al teatro y así, a través de tres siglos, nos llegan vivos sus personajes y sus conflictos, por su elevación estética que los convirtió en universales y eternos. Tanto el amor como la aventura, pilares de la estructura dramática lopista, están, con su presencia permanente, animando sus comedias.

La defensa del honor ofendido es el otro elemento constitutivo de la dramaturgia de Lope. La nobleza de sus personajes viene de su espíritu, no de un título. Los caballeros, a quienes nadie armó como tales, lo son por su valor, su ética, su arrojo aventurero, su postura romántica que los hace morir por la mujer amada; lo son por su sensibilidad, por su buen juicio, porque creen en valores y exigen respetarlos. Simples campesinos-caballeros, labriegos-nobles. Laurencia heroica que pide venganza por la afrenta de la que fue víctima por parte del comendador. Todos estos personajes sólo inclinan su cabeza ante el rey. Cervantes plasmó genialmente al personaje popular en el Sancho de *El Quijote*.

VI. «Un Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón»

Antecedentes y aspectos generales

La aventura y la fantasía son la única realidad que apasiona a los héroes de Lope y a la esfera de su influencia. La temática circunstancial, que no es ajena a los grandes poetas de todos los tiempos, es también material propicio y fértil en la creación de Lope. El Siglo de Oro, bien sembrado y mejor florido, está en las loas, en las celebraciones regocijadas apuntando a proezas, a recuerdos, otras a los halagos o a la adulación, felices unas y otras desdichadas. Toda España —la del Siglo de Oro y la de los otros menos dorados que siguieron, la de nuestra América, la decimonónica y la del siglo XX— está pletórica en su poesía y dramaturgia del florilegio, que recorre las efemérides con loores. Pocos eludieron esa tentación, a veces para pagar favores o pensando en recibirlos. Otra

buena tajada de este estro poético es el encargo. Lope, cuya fuerza popular hispánica era tan viva, no podía dejar de mano las celebraciones, a las que todo su pueblo accedía como expresión suya, como su conciencia nacional. Era algo semejante a una herencia juglaresca que en la pluma de Lope adquiría vigencia y perdurabilidad.

Muchas de esas comedias que recogen argumentos y personajes de circunstancias no están entre sus mejores obras. Pero nunca cayeron en vulgaridades costumbristas o falsos folclorismos. Los poetas son desiguales en sus creaciones. Aun en una misma obra hay desniveles. Ni Shakespeare, ni Racine, ni Molière, ni Lope, ni Tirso, ni Calderón escapan a este aserto. No existe la perfección en el universo de la creación literaria de un poeta. Hay cimas y simas y medianías. Bastaría recordar que los mayores éxitos de público que Lope tuvo en vida, fueron cosechados por sus modestas comedias de capa y espada.

Lope no fue especialmente poeta cantor de efemérides, de glorias ni circunstancias. Acaso de las circunstancias de España, no de las suyas. Su teatro da expresión dramática a todo aquello que es auténticamente hispánico. Y esos dramas que recrean lo que de duradero había creado España, son entrañablemente nacionales y épicos. Nunca son descriptivos de un costumbrismo simple y anecdótico. En esa obra que no pretende ser histórica, pero sí de altura épica, surge un gesto dramático que es la expresión del alma española. Ya sea en la evocación del siglo XIII en *Peribáñez* o bien en la del siglo XV con *Fuenteovejuna* o «Un Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón», se siente la voz popular viva y presente como el alma hispánica. Esta conciencia de España da a su obra su carácter de humanidad y universalidad. Por eso los hechos de un pasado no muy lejano para el tiempo de Lope, son sublimizados en poesía. En el teatro de Lope, la historia no es crónica, es vida de entrañable amor con y por sus personajes. Se hermanan allí el poeta culto y el poeta popular. Las alusiones a personajes del clasicismo greco-latino armonizan con el romance y la expresión con sabor popular, revelando por una parte al Lope cortesano y por otra al poeta que accedía gozoso al aplauso del público madrileño que libremente llenaba los corrales de comedia, esas salas desnudas, sin decorados, pero llenas de poesía y de pasión.

Su obra está plena de impulsos vitales, de plenitud de los sentidos, del regocijo de ser y de hacer, de la acción y de lo espontáneo. Todo se une y se plasma con el Lope intelectual, el poeta culto, que en su arte nuevo de hacer comedias busca formalmente la grandiosidad del teatro griego. Así como Esquilo o Sófocles o Eurípides accedían al alma y al sentimiento populares del hombre griego que se sentaba en las graderías del teatro de mármol, Lope accedía también al alma y al sentir del español sentado en una banca de madera del corral madrileño. La identificación emocional fue acaso la misma. Arte sirviendo a la vida, embelleciendo la vida en Epidauro o en Madrid. Y el público se entregaba a la emoción del ensueño de su poesía.

Aunque heredero del Renacimiento, su obra es más bien de romancero, de juglar, que canta hazañas y desgracias de la conciencia hispánica, la conciencia social y colectiva de su época, con todo su sentido doloroso, ético y heroico. La leyenda, la tradición más bien medieval, es la que recoge Lope, convirtiéndose en la voz dramática de Castilla. Su poesía trasmite la conciencia ética española. Por todo esto fue tan nacional, tan hondamente hispánico, moral, histórica y poéticamente hispánico, porque su obra era la ética del pueblo español. El teatro es re-producción viva de sucesos nacionales, ya tradicionales, ya imaginados, a fin de crear en el público un acto de entretenimiento creadora, a través de los personajes y sus conflictos en él representados. La complejidad del regocijo estético que proporciona una obra está en relación a su grandeza, pues muestra las contradicciones del ser humano.

VII. La comedia del Nuevo Mundo

En ese universo, que le es contemporáneo, la aventura extraordinaria del descubrimiento, el Nuevo Mundo, las exóticas tierras con sus habitantes, sus lenguas, su fauna, sus dilatadas extensiones, atrae poderosamente la atención del Fénix. Y así escribe, en 1599, una crónica dialogada, un poema en forma de comedia sobre la odisea del genovés, obra primigenia en la dramaturgia sobre el tema, que intitula «Un Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón», y subtitula «Poema castellano». Ningún autor, entre los historiadores y críticos de la literatura

española, hace referencias y menos un estudio monográfico sobre esta comedia, pues la consideran una obra menor dentro de la vastísima producción lopista. El mismo Marcelino Menéndez y Pelayo hace sólo alusiones tangenciales.

Acaso Lope estaba muy consciente de que España no era en ese momento el solo territorio que arranca de los Pirineos para terminar en las Columnas de Hércules, sino que había crecido con toda la enorme España americana, desde un México inexplorado hasta la austral Antártida. Esta nueva inmensa España india está en la lengua y en la religión, en las tradiciones, en sus virtudes y en sus vicios. Aunque en esta dilatada América algunos grupos étnicos mantengan sus lenguas nativas y sientan foráneo el español (campesinos de México, de la Mesoamérica y del Ande peruano y boliviano), éste es el idioma de la América hispánica. En cuanto a religión, el dominio del catolicismo es absoluto y desplazó las religiones autóctonas regionales. Ya nadie adora a Tlaloc o a Quetzalcoatl o al Inti. En nahuatl o quechua o aymara, las oraciones son católicas. Toda la América hispánica es cristiana, aunque hayan sincretizado sus dioses.

Lope rescata en su obra «Un Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón» el *leit motiv* de los conquistadores: la propagación de la fe cristiana. Desde Colón la obsesión religiosa es un factor dominante. Sólo se vio opacado y sobrepasado por otro que llegó a ser el objetivo fundamental del descubrimiento y la conquista: la codicia, la insaciable avidez de oro y riquezas que hizo olvidar y perder todos los principios éticos a los conquistadores. Desde el primer viaje de Colón, Pinzón y otros aventureros ambiciosos contrastaron con el idealismo y el servicio a la corona de España del Descubridor.

La codicia aparece ya en el primer acto, escena cuarta de la comedia que estudiamos, en los diálogos de los personajes alegóricos. Estos personajes son herencia de las moralidades medievales, son ideas, abstracciones que se materializan. Surge primero la Imaginación (la de Colón) que, según indicación de Lope, «baja desde lo alto, vestida de muchos colores», y dialoga con Colón animándolo. Las indicaciones de Lope siguen: «levántele en el aire y llévele al otro lado del teatro donde se descubra un trono, en que esté sentada la Providencia y a los lados la

Religión Cristiana y la Idolatría». Colón pregunta: «¿Quién juzga en aquel estado?» y la Imaginación responde: «La divina Providencia». «Con su retórica vana/la Idolatría te ofende». Y Colón vuelve a preguntar: «¿Quién es la que me defiende?» y la Imaginación dice: «Es la Religión Cristiana...». La Idolatría es la aliada del Demonio y allega su dominio sobre las Indias Occidentales. Lope nunca habla de América aunque ya señalamos que había mapas en los que se hablaba de Tierras de Américo y también de América.

La Providencia: «...Esta conquista se intente,/ que para Cristo ha de ser», y la Idolatría ataca con violencia: «Yo la pienso defender/ con armas, industria y gente./ Unos indios ignorantes/que adoran sólo la luz/ ¿adorarán vuestra cruz?» y sigue la Idolatría: «...Pues los lleva la codicia/ a hacer esta diligencia./ So color de religión,/ van a buscar plata y oro/ del encubierto tesoro». Y más adelante el Demonio: «No los lleva cristianidad,/ sino el oro y la codicia...». No le faltaba razón al Demonio para hablar así desgraciadamente. En la introducción de personajes alegóricos, tenía Lope, sin remontarse al Medieval, el antecedente de la paradigmática *Numancia* de Miguel de Cervantes, en donde aparecen personajes tales como «España», el «río Duero», la «Fama», el «Hombre», que sin lugar a dudas sirvió de influencia en la comedia del descubrimiento del Nuevo Mundo.

Esta «Famosa historia del Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón», poema castellano en tres actos, como se la conoció en su tiempo, empieza mostrando a Colón en busca de mecenas patrocinadores de la empresa aventurosa que obsesivamente quería emprender. Portugal, los duques de Medina Sidonia y Medina Celi que de él se burlan, le cierran sus puertas. Lope presenta a un Colón con grandes esperanzas en España y dice que mientras su hermano Bartolomé va a Inglaterra a hablar con el rey Enrique VII, él irá a Castilla. «Yo a Castilla, porque es tierra/ a quien más amor cobré.../ ...Quisiera al de España (al rey) hablar,/ mas tiene que hacer sospecho/ más en tierra que en el mar/ Que la guerra de Granada/ le trae bien ocupada/ la persona, hacienda y gente». Y ya delante de Fernando, el rey, cambia Lope el octosílabo del romance por el endecasílabo. El rey pregunta: «¿Colón, que has menester para esta empresa?» y Colón responde: «Señor, dineros, que el dinero en todo es

el maestro, el norte, la derrota/, el camino, el ingenio, industria y fuerza/
el fundamento y el mayor amigo», y el rey: «La guerra de Granada me
ha costado/ lo que ya por ventura habéis sabido».

En el acto II se consigna el motín de Pinzón y otros desesperanzados
que pensaban que nunca encontrarían tierra y quisieron matar a Colón
y regresar. A lo que Colón replica: «Si dentro de unos tres días/no
mostrase tierra nueva, que me matéis». Aquí cambia de metro, no ya de
una estrofa a otra, sino en versos seguidos, del octosílabo al dodecasílabo.

En la primera escena en que los indios aparecen, lo hacen festiva-
mente, al parecer en una boda, con música, baile, canto e instrumentos
de percusión; indios cuyos nombres inventa Lope dándoles sonidos
exóticos (Tecué, Auté, Palca, Mareama, Dulcanquellín, Tacuana,
Tapirazú). El cacique Dulcanquellín ha traído a Tacuana como trofeo
después de una batalla y se ha enamorado de ella. Lope nos aparta de la
aventura histórica y las vicisitudes de Colón y el descubrimiento para
meternos en la querrela amorosa del triángulo Ducanquellín-Tacuana-
Tapirazú. Y entretenido estaba el público del corral viendo a estos
extraños indios, cuando se oye el grito: «¡Tierra!; ¡Tierra!» y los disparos
de arcabuz. Puede ser casual que Lope haga coincidir la llegada de los
conquistadores con el momento en que los indios estaban divididos y
en medio de una guerra infraterna. Los indios aparecen como buenos e
ingenuos campesinos españoles, que hablan otra lengua y tienen por dios
a Ongol. Era una transposición tal vez válida para ese momento, a modo
analógico.

Cuando Lope escribe su comedia ya había pasado un siglo del
descubrimiento. La conquista cedía su paso a la colonia. Muchos es-
pañoles que fueron a las Indias en busca de aventuras, de gloria o de
riqueza, habían regresado y sus narraciones de las nuevas tierras y sus
habitantes estaban en el imaginario español del comienzo del siglo
XVII, cuando Lope ya había terminado su «Famosa historia del nuevo
mundo», traducida a otros idiomas con mejor suerte que en España, en
donde nunca la tuvo. Ruiz de Alarcón, mexicano de Taxco, era uno de
los grandes autores de España, contemporáneo de Lope. Había fuentes
bibliográficas de cronistas, historiadores y de los mismos soldados
conquistadores que escribieron sobre aquella parte del Nuevo Mundo

que iba conociéndose. A la fecha de la muerte de Lope ya se había colonizado toda la América. Lenguas, caracteres, costumbres eran sobradamente conocidos. Existe el documento del capitán Alonso de Contreras que estuvo en la conquista y colonización. En su relato autobiográfico da cabida a su conocimiento y relación con Lope de Vega. El poeta, descosido de conocer de viva voz las noticias del Nuevo Mundo, abordó al capitán Contreras sin conocerlo, lo llevó a su casa alojándolo por más de ocho meses, «dándome de comer y cenar y aún vestido me dio». La mayor desinformación era la geográfica, por las enormes distancias, difíciles de imaginar. La analogía estaba circunscrita a la península ibérica. Se hablaba del archipiélago de Brasil, de un país muy corto con una costa fértil llena de praderas, llamado Perú. Estas fantasías y divagaciones tan ajenas a la realidad eran comunes. Los mapas del XVII eran de uso privado de navegantes y conquistadores. Recién a mediados del siglo XVII el holandés Blaeuius publica sus mapas que sin ser exactos son una aproximación útil, imperfectos pero orientadores (1640).

Colón en sus viajes sólo conoció las Antillas, parte del Caribe, sin imaginar la extensión del continente hacia el sur y hacia el norte. Creyó que las islas eran parte de las mismas Indias Orientales de Marco Polo, de Catay y Cipango. Fue necesario el viaje de otro italiano, Américo Vespuccio, para que se delinearan contornos, se midiera distancias y así establecer que las Indias de Colón eran realmente un Nuevo Mundo, al que tiempo después se llamó América. Lope habla de un nuevo mundo pero sin darle nombre, porque entonces no lo tenía. Lope no vacila en darle nacionalidad genovesa a Colón, porque así se estimaba en España. En un verso dice: «Que es mi patria, Génova, bella...». Nadie entonces pensó en llamarlo catalán, lo cual hubiese sido muy notorio por el acento inconfundible y definido. Colón era genovés enamorado de Castilla y así lo recoge Lope.

En el acto I, Colón al llegar a las Indias dice: «Quiere a este mundo añadir/ otro mundo tan remoto/...Desta empresa temeraria/ desta tierra nunca vista/ ser el primer argonauta./ Iré a darte un Nuevo Mundo/ ...piedras, perlas, oro y plata/...que yo romperé con ellas las nunca tocadas aguas».

Lo primero que Colón hace en tierra firme es clavar la cruz como símbolo del dominio cristiano: «Padre, dadme aquesa cruz/, que aquí la quiero poner./ Que éste el farol ha de ser/ que dé al mundo nueva luz». La clara idea de Lope es la religiosidad de Colón. Antes que la bandera de los Reyes Católicos estaba la bandera del cristianismo, su cruz, plantada en la isla Guanahaní (San Salvador y hoy Watlin). De inmediato surge el tema del oro: cuando Colón habla de regresar a España y llevar algo de esas tierras, Fray Buyl le dice: «...Pero, ¿qué piensas llevar?». «Llevaré animales y aves/los que aquí extraños hubiere», y Terrazas habla: «Otra cosa España quiere./ yo presumo que lo sabes» y Colón: «¿Dices oro?», y sigue el diálogo, a lo que Colón replica: «La salvación desta gente/ es mi principal tesoro». El más presuroso e interesado es Pinzón, que en la obra aparece como un personaje mezquino, desleal y codicioso, frente al idealista Colón: «Cielos. Hoy fundo/ la fe en otro mundo nuevo./ España, este mundo os llevo:/ ¡Nuevo Mundo!».

Lope dedica gran parte del segundo y del tercer acto al juego dialogal de los conquistadores en torno al tema del oro, al enriquecimiento como único objetivo del largo viaje, al desborde codicioso, a la reflexión de lo poco que les sirve lo que han atesorado, en estas Indias donde ese oro nada vale. «Pese a tal, ¡quien lo tuviera/entre Toledo o Madrid!» o «Razonable era en Sevilla/entre aceituna y ostión». El otro tema grato a Lope en todas sus obras, el amoroso, está en esta comedia en los indios, en especial en el triángulo Tacuana-Dulcanquellín-Tapirazú. Los españoles tienen relaciones ocasionales con mujeres indígenas. Los soliloquios, tan preciados por el público madrileño del Seiscientos, son sostenidos especialmente por los personajes indígenas, Dulcanquellín, Tacuana y el gracioso Auté, y entre los españoles, Colón. Mantiene Lope las normas de su estructura: dama joven y galán, Tacuana y Dulcanquellín; el criado del noble madrileño de las comedias lopistas se convierte en tierras de Indias en Auté y, como personaje teatral, es el típico gracioso. Otro personaje español que usa el soliloquio para explicar el cristianismo a los indígenas es Terrazas al que Dulcanquellín responde: «Muy largo y intrincado y muy difícil/todo eso me parece; venga el padre/y trataremos con espacio deso». Y el cacique se queda confundido, comparando su dios Ongol y la cruz de los españoles, su dios extranjero. Aparece

entonces el Demonio, que es Ongol, para detener a Dulcanquellín al ir a misa: «...con esta amistad fingida! Estos, codiciando oro/ de las Indias, se hacen santos.../». Y Dulcán le replica: «¿En qué veré, dime Ongol,/ que aquesta gente me engaña?». Y el Demonio introduce en el cacique el veneno de los celos diciéndole que Tacuana está acostada con Rodrigo Terrazas. El cacique llama a su gente en armas contra los españoles: «Yo haré que hoy/se vuelva el llanto, la risa». «Con falsa relación y falsos dioses/os venis a robar oro y mujeres».

Además de los viajes en canoa que se hacen a grandes distancias, Tacuana en su soliloquio pone como límites de su mundo a Haití, que era su tierra natal y «la hermosa Chile». En ese momento, en el Caribe, no se conocía el sur, ni el Perú ni Chile. Mal podía el personaje de la india Tacuana hablar de esas tierras que se descubrirían años después. Tampoco trasladarse tan prestamente entre lejanos lugares de esas islas caribeñas en canoas.

Por el mismo nombre que le dio Lope de Vega a su obra, «poema castellano», crónica dialogada, pareciera que no la pensó como una comedia para representarla en los corrales. Las escenas son complicadas en su descripción y supondrían decorados muy ingeniosos. Además presenta efectos truculentos que decenios después se resolverían con la escenografía barroca muy desarrollada. Ya no son los simples lugares de acción que se pregonaban y se escribían en un cartel, sino complicados efectos que muy bien sabía Lope que no eran usuales, imposibles de hacer en el límite del Seiscientos, *i. e.* la acotación que indica que baja desde lo alto una figura vestida de muchos colores, la *deus ex machina* para el ingreso de los dioses en el teatro griego. Otra escena indica: «descúbrase una nao en el teatro, con la grita que suelen hacer en una faena...». Una nave en el escenario habría sido la maravilla nunca vista ni imaginada. En el entremés *El retablo de las maravillas*, Cervantes hace aparecer toda clase de ingenios que sólo quedan en la palabra embaucadora e hipnótica del titiritero y el ingenuo público sugestionado que quiere ver lo que le dicen que vean. En los finales del acto final, el tercero, dice: «Toquen chirimías y descúbrase un altar con muchas velas y de arriba caigan ídolos, y salgan seis demonios y en su hábito el Capitán hable». Nunca hubo tan grandes elementos en 1599, mejor dicho nada

había, ni una panorámica al fondo, nada, desnudez absoluta. Los indios, instigados por el engaño del Demonio atacan a los españoles y les dan muerte. Luego, al ver que la cruz surge reverdecida, subiendo poco a poco, se arrepienten, piden perdón y dice Dulcanquellín: «sin duda que es verdadera/ la cristiana religión./ quien dijere que no, muera». Fácil hace Lope la conversión de los infieles que van a abrazar así el cristianismo. Pero cumple lo que por finalidad de la conquista hispánica habíase sustentado: la propagación de la fe católica. Colón cierra la obra presentándose ante los Reyes Católicos llevándoles oro, indios, frutos y animales. Lope hace duque de Veraguas a Colón, título que le da el rey Fernando. Pero históricamente, el primer duque no fue Colón mismo, sino su nieto, hijo de Diego. Bautizan a los indios que llevó Colón, con los reyes de padrinos. Dice el rey Fernando: «Dese cuenta al Santo Padre/ desta conversión y tierra,/ y a Génova, pues encierra/ tales hijos y es tal madre». Y la reina Isabel: «¿Cómo dice aquella empresa?» y Colón responde: «Por Castilla y por León/ Nuevo Mundo halló Colón». Y el rey Fernando: «...De aquesta heroica victoria/ siendo de Cristo la gloria/ y de un genovés la hazaña./ Y de otro mundo segundo/ Castilla y León se alaba». Y cierra Colón la comedia, como era usual en el teatro del Siglo de Oro: «Y aquí, senado, se acaba,/ la Historia del Nuevo Mundo».

Este «poema castellano», después tantas veces representado, cabe ahora recordarlo con ocasión del medio milenio de la hazaña de Colón y de la España unida que comenzaba a ser un reino moderno. Este poema dramático recoge y enaltece los hechos de la crónica, pero por sobre todo señala luminoso el espíritu noble que animó a Colón y a los Reyes Católicos, para quienes el emblema de la cruz fue siempre la gufa orientadora. Y recoge también Lope el anverso de la medalla: la codicia del aventurero español que no tenía ideales ennoblecidos por la religión, sino sólo apetitos materiales, a los que agregó luego la crueldad. El indio fue esclavizado, encadenado, torturado y asesinado. Y esta colonización dominante duró hasta nuestros días, como herencia de una tradición de siglos. No es del caso comparar cual colonización fue más cruel e inhumana, si la española o la anglosajona que exterminó a casi todos los aborígenes de Norteamérica. Y en nuestro sur, recuérdese que para hacer fortuna en la Patagonia y en la Tierra del Fuego se pagaba una libra

esterlina por el par de orejas de un oná y luego por la cabeza. Y esto sucedía llegando al siglo XX. El padre Las Casas es la excepción entre siglos de colonia, por haber consagrado su vida a la defensa de los indios, para que fueran considerados como seres humanos con alma, igual que los europeos.

Quinientos años después del descubrimiento y a cuatrocientos de la comedia de Lope, qué grande, qué humana, qué justa en su juicio histórico y social nos parece «El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón». Una vez más comprobamos que el poeta puede calar muy hondo, ser más pensador que un filósofo y más sabio que todos los políticos. La visión de Lope se expresaba en 1599, la imagen inicial era de 1492. El pensamiento de Colón que en la obra aparece con la aureola de un santo iluminado, era el pensamiento de Isabel de Castilla, la Reina Católica y hasta el del astuto príncipe maquiavélico Fernando de Aragón. Ya en las carabelas aparece el conflicto que llenaría tres siglos de Colonia y luego siglo y medio republicano independiente: religión y justicia social opuestas a codicia y tiranía. Es la historia de América que empezó a desarrollarse antes de que el continente tuviera su nombre. Los Pinzones de fines del siglo XV, siglos después, tuvieron nombres anglosajones, creando el subdesarrollo y el Tercer Mundo. Además de los valores poéticos de la comedia barroca de Lope, son rescatables los valores éticos que son, como en las grandes obras del Fenix, la exaltación de lo más noble y más puro del espíritu humano.

BIBLIOGRAFIA

DIEZ BORQUE, José María

- 1980 *Historia de la literatura española*, planeada y coordinada por. Ed. Taunus, Madrid 1980.

ENGELS, Federico

- 1961 *Dialéctica de la naturaleza*. Ed. Grijalbo, México.

GRIMBERG, Carl

- 1987 *Historia universal*. Ed. Daimon. Soc. Com. Editora Santiago de Chile.

LOPE DE VEGA

- 1971 *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Ed. Bca. Colombiana de Cultura, Bogotá, Colombia.

El arte nuevo de hacer comedias. Col. Rivadencira.

MONTESINOS, José F.

- 1967 *Estudios sobre Lope de Vega*. Ed. Anaya, Salamanca.

VALBUENA PRAT, Angel

- 1950 *Historia de la literatura española*. Barcelona.

VARIOS

- 1969 *El teatro español en su Siglo de Oro*. Ed. Planeta, Barcelona.

- 1984 *Historia moderna y contemporánea*. Ed. Planeta, Barcelona.

VOSSLER, Karl

- 1933 *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid.