

# NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

TOMO XXII

NÚM. 2

## CARÁCTER CONSERVADOR DEL TEATRO DE LOPE DE VEGA

Para  
María Asunción.

Gran parte de la crítica lopesca de finales del XIX y comienzos del XX se ha decantado por una versión progresista de la dramaturgia del Fénix. Según la conocida formulación de don Marcelino Menéndez Pelayo sobre *Fuenteovejuna*, pieza clave al respecto: "Hoy el estreno de un drama así promovería una cuestión de orden público, que acaso terminaría a tiros en las calles. Tal es el brío, la pujanza, el arranque revolucionario que tiene"<sup>1</sup>. Y Schevill decía que el lector puede deducir de la obra "una verdadera filosofía política". "Toda la comedia, añade, es una defensa de la libertad, de los derechos que tienen la comunidad y sus individuos, aunada a un violento ataque a los privilegios heredados"<sup>2</sup>.

La corriente crítica que atribuye a *Fuenteovejuna*, y en general a toda la producción dramática de Lope, un carácter progresista deriva, en parte al menos, de la consideración de las circunstancias históricas en que se montó la obra más célebre del Fénix. *Fuenteovejuna* fue llevada a escena en los momentos más decisivos de la historia europea moderna, cuando las convulsiones y movimientos de masas daban pábulo a las esperanzas de un cambio revolucionario de las estructuras. Resulta sintomático comprobar las fechas de aparición de las traducciones francesas (1822, 1823, 1842) y alemanas (1845, dos ediciones) en el siglo pasado en fechas próximas al conflicto paneuropeo del 1848, o la rusa (1876; en 1881 moría asesinado el zar Alejandro II). *Ovéchy Istóchnik*, tal es el título de la obra en ruso, fue representada en fechas tan significativas como 1919, en Kiev, y durante la guerra civil española (1937) en Leningrado, Sverdlovsk y Gorki<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Cf. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, 1949, t. 5, p. 199.

<sup>2</sup> *The dramatic art of Lope de Vega*, Berkeley, 1918, p. 113.

<sup>3</sup> ALEXEY ALMASOV: "Fuenteovejuna y el honor villanesco en el teatro de Lope de Vega", *CuH*, 54 (1963), pp. 717-719.

No se ha tenido en cuenta que una cosa es la interpretación de Lope por los autores del xix y del xx en unas circunstancias tan concretas como las señaladas, y otra, muy diversa, el contenido intrínseco de la obra tal como salió de la pluma del Fénix. Las refundiciones de *Fuenteovejuna* no tienen por qué ajustarse exactamente al patrón original; por algo se las suele denominar "recreación". El texto puede muy bien servir de puro pretexto; de ahí que no pueda enjuiciarse la obra de Lope a partir de versiones que no conservan todos los puntos esenciales de la obra original o a partir del eco despertado por ellas.

Mención aparte merece la crítica lopesca llevada a cabo por los defensores del realismo socialista. Plavskin en su *Lope de Vega* enjuicia la pieza en los siguientes términos: "El punto central de la obra es la lucha del hombre del pueblo al dirigirse contra el poderío de la nobleza; ésta adquiere —ahí estriba su importancia— un carácter masivo, no individual." La idea se repite como un leit-motiv a lo largo del estudio: "En la pieza *Fuenteovejuna*... Lope proclama el derecho del pueblo a dirigirse contra sus opresores"<sup>4</sup>. Plavskin alude al papel desempeñado por el monarca en la Comedia: "En todos estos dramas nacionales se describe al Rey con la cualidad de un derecho superior —árbitro supremo— en los conflictos entre nobles y campesinos"<sup>5</sup>.

El problema fundamental del análisis estribaría, a juicio del citado crítico, precisamente en la actitud de Lope con respecto a la autoridad monárquica. El hecho de que el Rey entregue la encomienda a un miembro de la nobleza da pie a Plavskin para señalar el carácter taimadamente antipopular del monarca y, de rechazo, la actitud antimonárquica de Lope. El Rey simulaba ante el pueblo un apoyo condicional que de hecho estaba muy lejos de conceder; se trataba de una pura añagaza y treta políticas, ya que sus sentimientos se hallaban en los antípodas, junto a la nobleza: "¡Qué distancia tan grande media entre estos hechos y la aceptación sin más por parte de Lope del absolutismo monárquico, sambenito que le cuelga de un modo general la crítica literaria de signo burgués!"

A Paul Alexandru Georgescu, representante rumano de la dirección crítica arriba apuntada, la obra le merece la siguiente reflexión: "Con este material y construida así, *Fuenteovejuna* es portadora de unas verdades tan nuevas y tan atrevidas, que su mensaje revolucionario —único en toda la literatura universal— conserva íntegra su fuerza de contagio después de trescientos años"<sup>6</sup>. Más adelante dice, hablando ya de todo el teatro de Lope: "El

<sup>4</sup> PLAVSKIN, *Lope de Vega*, Moscú, 1961, pp. 89 y 71.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 71; cf. asimismo pp. 75 y 76.

<sup>6</sup> "Teatrul lui Lope in lumina actualitatii", *RFRG*, 6 (1962), p. 344.

público no podía dejar de observar que el trastorno de las relaciones injustas dentro de la sociedad es una especie de regla de oro de la dramaturgia lopesca”<sup>7</sup>.

Noël Salomon ha aludido al tema de modo, a nuestro parecer, un tanto contradictorio. En cierto momento<sup>8</sup> se apoya en el *Anti-Dühring*, para defender el carácter revolucionario de la monarquía en aquella época: “. . . es bien evidente que una representación «no modernizada» no podría suprimir las apariciones del rey sin alterar su verdadera significación revolucionaria en relación con el pasado”. Pero tal idea queda desmentida unas páginas más adelante: “¿Cuál es, pues, en definitiva, el contenido histórico de esas comedias del honor campesino? Constituyen una tentativa de comprender (abarcar) algunos de los conflictos internos de la sociedad monárquico-señorial y de dominar la confusión de sus contradicciones por medio de una especie de milagro ideológico. Gracias al sentimiento monárquico y gracias a la aparición del rey en el desenlace, los problemas acumulados desaparecen en una ausencia de problemas, o, más exactamente, se hace como si éstos se hubieran solucionado ya; los problemas no quedan abiertos, sino cerrados como por decreto.”

Alexey Almasov ha señalado con minuciosidad las razones por las cuales no cabría calificar de avanzada ideológica la producción del Fénix. Distingue entre dos términos ambivalentes: democrático y revolucionario. Si por el primero se entiende la preocupación por la problemática del pueblo y las instituciones campesinas de gobierno o la atención a los súbitos villanos por parte del monarca, es indudablemente atinado aplicarle el término a Lope. Pero si le damos la acepción de oposición a la nobleza y de hostilidad a la monarquía, cometemos un claro anacronismo. Algo similar cabría decir del vocablo “revolucionario”. Si por tal se entiende meramente un levantamiento en armas contra la autoridad legítima, *Fuenteovejuna*, por ejemplo, sería una obra revolucionaria. Pero en la concepción moderna del término —y aquí está el caballo de batalla—, o sea, con el sentido de ‘cambio violento de las estructuras’, es inaplicable al Fénix y a su obra<sup>10</sup>. La idiosincrasia de la sociedad española de la época explica el hecho de que la oposición, incluso armada, al poder legítimo, no tenga un significado revolucionario en la acepción última del término.

Como Almasov señala certeramente, la lucha contra el enemigo común —el poder musulmán— modela de un modo característico a la sociedad hispana del Medievo. Las libertades que los monarcas

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>8</sup> N. SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la “Comedia”* . . ., Burdeos, 1965, p. 842.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 910-911.

<sup>10</sup> A. ALMASOV, art. cit., p. 706.

e incluso los nobles —a remolque de aquellos— se ven forzados a conceder a los villanos para lograr su cooperación en la contienda, contribuyen a dar un carácter independiente a la clase humilde. El hecho de que en el resto de Europa no se pueda hablar de un fenómeno paralelo —el feudalismo impera allí con todo su esplendor— ha contribuido sin duda a la ilusión óptica ya señalada de la crítica.

Precisamente la holgura con que se movió la vida del campesino español en esa época impidió que éste se enfrentara a la nobleza, al menos de un modo encarnizado. Si no surgieron grandes antagonismos, no fue sólo porque a la fuerza vindicativa del bajo pueblo se le dio un cauce desviatorio —la lucha contra el Islam—, sino también porque la situación del labrador no llegó a ser tan apurada como en el resto de Europa. No hay más que ver el distinto carácter de las confrontaciones estamentales en la parte de allende los Pirineos, la *Jacquerie* o el *Bauernkrieg*. “A diferencia de otros países europeos los movimientos populares en España no perseguían el fin de aniquilación física de las clases privilegiadas, ni el de la supresión del orden social establecido, estando dirigidos exclusivamente en contra de los ‘malos usos’, es decir en defensa de los derechos reconocidos por la sociedad a los labradores. Una prueba indirecta de este aserto puede hallarse en la circunstancia de que los reyes españoles con harta frecuencia apoyaran tales movimientos”<sup>11</sup>.

Dentro de este contexto histórico hay que colocar la producción de Lope de Vega. Pensar que utiliza el escenario como instrumento más o menos velado de conmoción social presupone desconocer la composición del público del Fénix. ¿Cómo explicar la falta total de reacción por parte de un sector de ese público, la nobleza, cuyo nivel intelectual no era tan bajo como para que no llegara a darse por enterado de los presuntos ataques que le dirigiría el dramaturgo? Como señala Almasov: “No se conoce protesta alguna por el carácter supuestamente subversivo de las obras teatrales de Lope hasta 1644”<sup>12</sup>.

Que la exaltación del honor villano no era un atentado a las estructuras de la sociedad hispana, un factor revolucionario, se pone de manifiesto en el hecho de que Calderón —cuyo público era primordialmente cortesano— lo integra como núcleo esencial en sus dramas.

El labrador está, por otra parte, plenamente de acuerdo con el orden social imperante. Quien trata de romper las barreras que median entre las dos clases —de un modo provisional, claro está y en provecho propio— es el noble. La reacción del villano ante tal

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 712.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 724.

intento es significativa. Obliga a su señor a regresar a su punto de partida, a seguir guardando las distancias y velando por el honor de los suyos. La repulsa de Casilda es bien significativa al respecto<sup>13</sup>.

El hecho del levantamiento en armas —incluso en su forma más aguda, la guerra civil— no tiene en la Edad Media, que se prolonga en España en algunos aspectos hasta el xvii, un significado de alta traición. Tal interpretación es relativamente reciente. En *Peribáñez* —como en *Fuenteovejuna* y *El genovés liberal*, por citar sólo tres ejemplos— se aprueba con evidente simpatía tal actitud:

Es Peribáñez labrador de Ocaña,  
cristiano viejo y rico, hombre tenido  
en gran veneración de sus iguales,  
y que, si se quisiese alzar ahora  
en esta villa, seguirán su nombre  
cuantos salen al campo con su arado,  
porque es, aunque villano, muy honrado<sup>14</sup>.

De tener *Fuenteovejuna* un contenido revolucionario en el sentido moderno, ya apuntado, del término, ¿cómo explicar la benevolencia del monarca frente a sus habitantes? Se dirá que fueron los villanos quienes pusieron en el poder a Isabel y que la actitud de los Reyes Católicos es fruto del reconocimiento por el servicio prestado. Tal objeción dista con mucho de responder a los hechos históricos. Isabel I sube al trono apoyada por la nobleza; si parte de esta clase se distancia después de la reina, será como una medida de autodefensa tomada a posteriori.

El primer alegato en favor del carácter apolítico de *Fuenteovejuna* partió de Karl Vossler: "Sería erróneo interpretarla como una glorificación de la violencia o de la venganza particular y contrastarla con la moral cristiana de la tolerancia"<sup>15</sup>. Lo mismo sostendrá Claude Aníbal: "Pensar que Lope tenía virtualmente la intención de representar la lucha de las grandes fuerzas políticas, no sólo carece de apoyo en la estructura y el texto de la comedia, sino que está en contradicción con el genio particular de Lope"<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Cf. el parlamento con el Comendador en *Peribáñez*, ed. A. C. Isasi Angulo, Barcelona, 1970, pp. 238 ss.

<sup>14</sup> Ed cit., p. 208; cf. ALMASOV, art. cit., p. 748.

<sup>15</sup> *Lope de Vega und sein Zeitalter*, p. 238 (citado por ALMASOV): "Man wäre falsch beraten, wenn man sie als eine Verherrlichung der Gewalt oder der Privatrage deuten und etwa in Widerspruch zu der christlichen Moral der Duldung bringen wollte".

<sup>16</sup> "The historical elements of Lope de Vega's *Fuenteovejuna*", *PMLA*, 49 (1934), p. 658. LEO SPITZER renuncia también a una interpretación de ese orden: "We know that this play of Lope had no political (or revolutionary) purpose as Menéndez y Pelayo thought, but treats a metaphysical or moral problem" ("A central theme and its equivalent structural in Lope's *Fuenteovejuna*", *HR*, 23 (1955), pp. 274-292. Cf. ALMASOV.)

Los defensores de un enfrentamiento estamental en la obra del Fénix olvidan un dato de importancia decisiva. *Fuenteovejuna*, y en general toda la obra dramática de Lope con contenido histórico o legendario, no responde a la realidad político-social de la España del xvii. La época de los Reyes Católicos acaba con el enfrentamiento abierto de la nobleza que, domesticada, se torna palatina<sup>17</sup>. La colaboración del estamento nobiliario con la Corona se estrecha al verse aquélla recompensada con ricas prebendas. Como dice A. Domínguez Ortiz<sup>18</sup>: "Frente a la potestad real, la de los grandes se había eclipsado tan completamente como las más brillantes estrellas desaparecen ante el resplandor solar." Y más adelante, aludiendo a Carlos I y Felipe II: "En todo momento hicieron presente que el poder les pertenecía y no pensaron compartirlo con nadie. La Grandeza asimiló la lección y, comprendiendo la inutilidad de cualquier tentativa armada, se aprestó a reconquistar su influencia directamente como auxiliares y súbditos predilectos de sus reyes"<sup>19</sup>.

No cabe decir que el procedimiento de vincular un hecho histórico al presente (siglo xvii) es un recurso moderno que mal se puede conciliar con los autores del Siglo de Oro. En *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina, sin ir más lejos, hay claras alusiones a la problemática del momento; una de ellas —de poca importancia, si se quiere— a la plaga de langostas que asoló Madrid y el campo español de 1619 a 1623 y otras dos que afectan a delicados problemas de gobierno: la renuncia de la Corona a agravar con más impuestos al pueblo y la condena del poder del valido. Ruth Lee Kennedy, la mejor intérprete de la obra, la enjuicia desde este punto de vista:

En este espejo consiguió reflejar el dramaturgo con pericia consumada a un insignificante predecesor de Felipe, anatemizando con

<sup>17</sup> Sobre la sumisión de la aristocracia en general, véase la obra de NORBERT ELIAS, *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied y Berlin, 1969.

<sup>18</sup> *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid, 1963, p. 217.

<sup>19</sup> La actitud en tiempo del tercero de los Austrias es, si cabe, más significativa al respecto. "Apenas comenzó a reinar Felipe III se aceleró el éxodo de los grandes hacia la Corte; sin abandonar sus antiguas mansiones, construyeron otras en Madrid en las que residían, ya de asiento, ya durante temporadas más o menos largas. La dorada servidumbre de Palacio les reportaba satisfacciones, influencia, dinero...; el monarca hallaba en aquel círculo de pedigüños la satisfacción de la superioridad no discutida y la seguridad de que no podrían turbar el orden de sus estados aquellos señores tan poderosos, tan altivos, y al mismo tiempo tan sumisos a las órdenes reales, aunque fueran transmitidas por un simple alcalde de Casa y Corte" (DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, p. 218). Cf. además sobre el particular JAUME VICENS VIVES (ed.), *Historia de España y América*, t. 3, Barcelona, 1961, sobre todo el capítulo de REGLÀ, "La mentalidad de las clases privilegiadas" (dice, p. 300: "La vida cortesana en el Madrid de Felipe IV convirtió a la nobleza en privilegiada servidumbre palaciega").

las mismas faltas de este monarca, y al mismo tiempo retratar al perfecto legislador, el cual, si bien enfrentado con problemas casi insuperables, al hacerse cargo de la Regencia, logró con todo superarlos con su prudencia y templada justicia. Además la mayoría de estos problemas ofrecía, como hemos de ver, una sorprendente semejanza con los que se encontró el joven de 16 años cuando el 31 de marzo de 1621 fue llamado al trono en una de las horas más críticas de España. En otras palabras: Tirso al mismo tiempo que pintaba, uno frente al otro, sus dos retratos sobre el fondo oscuro de su época, nos ha retratado simplemente a María de Molina, pero dejó también conscientemente reflejados los caracteres y condiciones de aquellos primeros años del reinado de Felipe IV<sup>20</sup>.

Si a Lope le falta el distanciamiento crítico de Tirso de Molina, se debe a que su obra no traspone, en el dominio ideológico, los niveles de la Edad Media. El Fénix divide la sociedad en compartimientos estancos. El tránsito de una clase a otra está rigurosamente vedado. Bastaría que el noble aceptara la mano de una labradora seducida para que el conflicto se solucionara. Pero tal medida es imposible. Como ha señalado Alexey Almasov, "La inviabilidad de un matrimonio desigual se admite tanto por el autor como por sus personajes sin la más leve protesta, como simple e inevitable hecho de la vida, no sujeta a cambios"<sup>21</sup>.

Queda aún por analizar otro elemento de extrema importancia. El poder, según Lope, no emana del pueblo, sino de Dios. Los habitantes de Fuenteovejuna no se adueñan del poder, sino que constatan, tras larga deliberación, que su señor carece ya de autoridad por haber abusado de ella, y se levantan contra él por no disponer de otro sistema para librarse de su despotismo. No deja de ser curioso, como señala A. Gómez Moriana, que Lope no siga en este punto la Crónica, sino que se aparte de ella para adaptarse a la tradición medieval<sup>22</sup>. En la relación citada se habla, en efecto, de despojo del poder por el pueblo y donación del mismo "a quien quiso"; la colectividad se considera en la Crónica como única depositaria de la soberanía, ya que hace y deshace a su gusto sin sentir la necesidad de dar cuentas a nadie de sus actos. Como ejemplo paralelo de la actitud tradicional de Lope aduce Moriana, certeramente a nuestro juicio, el comportamiento del Concilio de Constanza, que pasa a elegir a un nuevo Papa, no por hallarse investido colectivamente de tal poder, sino porque Juan XXIII había incurrido en herejía y no era ya merecedor de la autoridad papal.

<sup>20</sup> "La prudencia en la mujer y el ambiente en que se concibió", *EM*, 5 (1949), pp. 223-293.

<sup>21</sup> Art. cit., p. 732. ANTONIO GÓMEZ MORIANA ha señalado también el carácter cerrado de los estamentos en Lope. Cf. su obra *Derecho de resistencia y tiranicidio*, Santiago de Compostela, 1968, p. 80.

<sup>22</sup> Cf. *op. cit.*, p. 82.

A los cardenales les tocaba señalar el candidato que recibiría la investidura por designio divino. En el fondo de tal actitud está funcionando el principio teocéntrico, no antropocéntrico, del poder.

Un análisis, siquiera somero, de los esquemas típicos del pensamiento conservador expuestos en su día por Karl Mannheim y su aplicación al arte de Lope pueden arrojar nueva luz sobre nuestro tema. Es característico del Fénix, en primer lugar, su atenerse a lo concreto, su aferrarse a lo inmediato. Su repulsa de lo especulativo es total. Valbuena Prat señaló, no sin razón, que en una comedia sacra, cuando un personaje quiere meditar sobre los misterios de Dios, se rinde al sueño, porque —dice— su entendimiento se vuelve loco<sup>23</sup>. Se trata precisamente de uno de los rasgos característicos del pensamiento no progresista, como indicó Mannheim. Además le es ajeno a Lope el movimiento de superación de lo real por lo posible, otra de las señales distintivas del ideario progresista<sup>24</sup>.

Es bajo este prisma como hay que enjuiciar la afirmación que hace Lope de la Monarquía absoluta, su servilismo obsequioso con respecto a la nobleza (puesto de relieve por Guillermo de Torre en un jugoso artículo<sup>25</sup>), su acoplamiento sin reservas a los gustos públicos —aspecto sobre el que volveremos— y su fe a machamarillo sin el mínimo asomo de duda.

Leo Löwenthal ha señalado la incapacidad del Fénix de trascender el mundo de lo real con el de lo posible, a base de *Las paces de los Reyes* y *Judía de Toledo*. En la obra muere la heroína, a pesar de su inocencia, porque su desaparición es el único medio de evitar el conflicto entre la esfera privada del Rey, enamorado de ella, y la pública. El conformismo lopesco se pone más de manifiesto si se le compara con la actitud cervantina. La postura de Don Quijote obedece a un intento de ruptura con el mundo que lo rodea. A tono con la ideología renacentista, los valores del individuo son motivo de exaltación apologética y de confrontación dialéctica con los de la sociedad. El final del héroe —aceptación de su fracaso, la impotencia a la que aludió G. Lukács en su *Die Theorie des Romans*<sup>26</sup>— es doloroso porque el ideal no ha podido llegar a su realización. En Lope el movimiento es de signo opuesto. Como señala L. Löwenthal, Lope muestra todo el tiempo “que la victoria

<sup>23</sup> *Historia de la literatura española*, 7ª ed., t. 2, Barcelona, p. 305.

<sup>24</sup> KARL MANNHEIM, “Zur Morphologie des konservativen Denkens”, *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* (Tübingen), 57 (1931), núm. 1, p. 86: “Demgegenüber [al pensamiento conservador] lebt ein jedes progressives Handeln immer mehr vom Bewusstsein des Möglichen, es transzendiert das gegebene Unmittelbare, indem es auf seine systematische Möglichkeit zurückgreift”.

<sup>25</sup> “Lope de Vega y la condición económico-social del escritor en el siglo xvii”, *CuH*, 54 (1963), pp. 249-261.

<sup>26</sup> 3ª ed., Berlín, 1965, p. 85.

está del lado del señor en esa lucha entre el bien y el mal, la justicia y la injusticia, lo honroso y lo arbitrario, la virtud y el vicio"<sup>27</sup>.

Otro aspecto del pensamiento conservador es —siguiendo de nuevo a Mannheim— el ataque velado al principio de libertad, desde el momento en que cuestiona la igualdad de todos los seres: "En la oposición contrarrevolucionaria que se enfrenta a ese concepto de la libertad no se ataca la libertad misma, sino el principio de igualdad que yace tras ella"<sup>28</sup>.

Hemos tenido ocasión de comprobar cómo se concreta esta idea en Lope en la repulsa de cualquier intento de superar el antagonismo, las diferencias de clases o de matrimonios entre miembros de distintas clases sociales. Almasov cita un caso significativo al respecto, el de Don Tello en *El mejor alcalde, el rey*, II 1, cuando lamenta la rigidez de tal principio:

¡Ojalá fueras mi igual!  
 Mas bien ves que tu bajeza  
 afrentará mi nobleza  
 y que pareciera mal  
 juntar brocado y sayal.  
 Sabe Dios, mi amor me esfuerza  
 que mi buen intento tuerza,  
 pero ya el mundo trazó  
 estas leyes, a quien yo  
 he de obedecer por fuerza.

Pero sin duda el elemento más claramente perceptible en la dramaturgia lopesca, por lo que toca al aspecto que analizamos, es su vivencia del tiempo. La diferencia fundamental entre el pensamiento conservador y el progresista en este sentido estriba en que, como ha dicho Mannheim, "el progresista vive el presente como comienzo del futuro, mientras que el conservador lo vive como última etapa del pasado"<sup>29</sup>. Ya se ha aludido en parte a este aspecto más arriba. El hecho de que Lope centre la parte más lograda de su teatro en hechos históricos o legendarios, en todo caso del pasado, no es de por sí, claro está, un elemento de orden conservador. Sí, su desvinculación con el presente. Su visión del tiempo no es lineal, sino circular.

Ese refugio en el pasado como tiempo paradigmático tiene su correlato en la exaltación de la Naturaleza. El Fénix crea, como

<sup>27</sup> *Das Bild des Menschen in der Gesellschaft*, Neuwied y Berlín, 1966.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 91: "Es wird nämlich... in der gegen-revolutionären Opposition gegen jenen Freiheitsbegriff nicht die Freiheit selbst angegriffen, sondern das dahinterstehende Gleichheitsprinzip".

<sup>29</sup> "...der Progressive erlebt die jeweilige Gegenwart als den Anfang der Zukunft, während der Konservative die Gegenwart als die letzte Etappe der Vergangenheit erlebt" (*op. cit.*, pp. 88-89).

señalaron Aubrun-Montesinos<sup>30</sup>, una bucólica superior con mucho a la de su tiempo, pero no por ello menos falsa. En *El villano en su rincón* llega a hacer del tema el centro argumental. L. Löwenthal destaca el significado sociológico de tal apología: "Casi en todas las épocas el significado de la naturaleza está estrechamente ligado a las condiciones sociales"<sup>31</sup>.

En la España de los últimos Austrias cumple la idealización de la Naturaleza una función precisa: la deserción de un presente muy poco halagüeño. Lope proyecta a su auditorio a un mundo poéticamente perfecto, con lo que consigue —intencionadamente o no; ése es ya otro cantar (probablemente sin pretenderlo, de un modo reflejo)— apartarle de la visión de las lacras del presente. Considerado desde esta perspectiva, el popularismo de Lope, su tan careada comunión con el pueblo<sup>32</sup>, cobra una nueva dimensión. El Fénix halaga al espectador al retratarlo como héroe legendario. Le invita a dormir plácidamente en los laureles del pasado. El hecho de que llevara a cabo tal cometido a un alto nivel artístico, no invalida nuestra afirmación acusadora. El pago por esta adecuación a los gustos de su auditorio es la ausencia total de elementos críticos.

Se objetará que, de ser el norte exclusivo de Lope complacer al público, como señala R. del Arco y Garay<sup>33</sup>, no se explicaría el carácter extremadamente culto de alguno de sus parlamentos. Se olvida que los espectadores del Fénix, aunque en su mayoría, pero no exclusivamente, eran miembros del pueblo humilde, incluían también a las otras clases, y Lope tenía que congraciarse también con la parte culta de su auditorio. Por eso Montesinos denomina el teatro de Lope "popular, ma non troppo", siempre teniendo en cuenta que la única limitación a ese popularismo viene dada no extrínsecamente por una decisión soberana del escritor, sino por los mismos espectadores.

Puede sorprender a primera vista que a una técnica tan revolucionaria como lo es, al menos a primera vista, la de Lope, responda un ideario tradicional. También este aspecto precisa una

<sup>30</sup> En el Prólogo a su edición de *Peribáñez*, Paris, 1943.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 156.

<sup>32</sup> Cf., por ejemplo, A. ZAMORA VICENTE, *Lope de Vega, su vida y su obra*, Madrid, 1961, p. 21: "Le cupo a Lope ser el representante adecuado de la colectividad a que pertenecía. Su vida, tumulto sin orillas, es como fluir de la Historia contemporánea, alocada, orgullosa, desmedida, llena de tropiezos y de gestos de increíble nobleza. Hincado firmemente en la ortodoxia católica y en la fidelidad al Rey, Lope asimila el latido de su pueblo y lo muda en criatura de arte... La España de su tiempo es la suya, la única posible en ese vaivén entre su vida y su creación".

<sup>33</sup> Cf. *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope*, Madrid, 1962, p. 57.

aclaración. Rinaldo Froldi<sup>34</sup> ha mostrado claramente el papel que desempeña la estancia de Lope en Valencia, donde llega a conocimiento de las innovaciones que se daban en la floreciente vida teatral de la ciudad del Turia. El Fénix no crea "ex nihilo" la comedia nueva.

Aparte de este aspecto —Lope, más que dar, recibe, al menos en esa etapa inicial—, cabe señalar, siguiendo a la profesora Marianne Kesting el carácter antiaristotélico del teatro medieval en general con el que en parte entronca la creación de Lope, sobre estas obras, todo con los llamados "misterios". La naturaleza épico-dramática de su ruptura con las enseñanzas aristotélicas sobre unidad de tiempo, tema y lugar, la mezcla de lo cómico y lo trágico se reproducen en Lope. La tentativa antiaristotélica del Fénix queda por otra parte a medio camino. El ejemplo de Bertolt Brecht, el intento más radical de nuestro siglo de ruptura con la tradición aristotélica, puede servirnos de hilo esclarecedor en este punto, salvadas siempre las distancias que median entre ambos genios. Al margen del aspecto del efecto V (*Verfremdung*) brechtiano, totalmente ajeno a Lope, cabe señalar en el autor de *Leben des Galilei* el carácter didáctico de su actividad teatral, la superación dialéctica de la *Unterhaltung* (divertimiento) clásica. Verdad es que Lope —no de un modo tan programático como Brecht— consigue ilustrar indirectamente ciertos puntos de la realidad hispana. A un nivel distinto, afectivo más que intelectual (*die Betrachtung ist nicht führend, sondern die Handlung*, diríamos con el Brecht de *Mahagonny*) también el Fénix llega a ello. El problema estriba en el material aportado, en su contenido y dirección. Lope educa al pueblo trasvasando modelos ya periclitados, pretéritos; Brecht bucea en las líneas maestras de la evolución histórica e insta a su espectador a una actitud operativa. El maestro alemán presenta al hombre de su tiempo con sus especiales características y su de sobra conocida actitud crítica. No es que trate de volver la espalda a la tarea esencial del teatro —sobre este aspecto habló claro en el primer apartado de su *Kleines Organon*—, sino de dar al espectador la *Unterhaltung* propia del hombre moderno. Esa dimensión histórica es la que echamos en falta en el teatro de Lope<sup>35</sup>.

La crítica lopesca —al menos parte de ella— ha incurrido en el

<sup>34</sup> *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, 1962. El profesor GUSTAV SIEBENMANN ha señalado también este aspecto de deuda a la tradición teatral anterior en su certera contribución al *Handbuch der Spanienkunde* (en prensa), cuya consulta agradecemos: "Von den kirchlichen Anfängen des Theaters im Mittelalter führt eine ununterbrochene Entwicklung zur spanischen «comedia»".

<sup>35</sup> Cf. la primera parte de la obra de Marianne Kesting (*Das epische Theatre. Zur Struktur des modernen Dramas*, Stuttgart, 1959), donde se analizan las diferencias entre drama aristotélico y antiaristotélico.

error de interpretar la producción del Fénix relacionando la colisión dramática, elemento esencial de cualquier pieza teatral, con la posición social de sus personajes, la cual, según ella, se resquebraja e incluso sufre una total perturbación. Si es cierto que el drama —“totalidad del movimiento”, como lo denomina G. Lukács— tiene como tema central el choque de las diversas fuerzas sociales, llevadas al extremo (basta, de hecho, relacionar las edades de oro de la tragedia con las épocas de conmoción histórica), no por eso se pueden yuxtaponer sin más cada una de las obras con un período histórico determinado y mucho menos darle un significado de signo progresista desde el punto de vista ideológico. Una interpretación mecanicista como ésta olvidaría la doble cara del proceso revolucionario, fruto dialéctico, no sólo de unas circunstancias más o menos maduras, sino también de su utilización por los individuos.

El análisis del drama moderno llevado a cabo por Lukács nos puede conducir también a reconocer el carácter de inactualidad, de anacronismo, del teatro de Lope cuando se puso en escena. Lukács calificó el drama moderno de esencialmente burgués. Surge de una oposición de clases de la que la burguesía es consciente, y cuenta con una meta conocida: “El drama burgués es el primero... que se ha propuesto dar expresión al modo de sentir y pensar de una clase que ha luchado por la libertad y el poder y a sus relaciones con las demás clases”<sup>36</sup>.

A la vez, por paradójico que parezca, Lukács mismo sale al frente de esta aparente antinomia (cf. *op. cit.*, p. 285): el drama moderno es el drama del individualismo, de la afirmación de la persona concreta como tal. Un somero análisis de la dramaturgia lopesca nos pone de manifiesto la ausencia de la burguesía como clase, en su obra, y en general en la sociedad española de la época, y el carácter más bien colectivo que individual de su producción. La problemática personal —Laurencia, Frondoso; Casilda, Peribáñez; Dña. Inés, D. Alonso; Judía de Toledo, Rey...— pierde su carácter particular para insertarse en un marco más general, que atañe a toda una parcela de la sociedad.

Un último aspecto del análisis del drama moderno por Lukács es el relativo a los caracteres; éstos cobran en él una importancia decisiva, en contraste con la escasa importancia que se les daba en el drama antiguo (cf. *op. cit.*, p. 290). La composición y psicología de este último se basaban “en una unitaria percepción metarracional del mundo, la cual abarca y penetra por igual tanto la composición como la psicología... En cambio, los fundamentos del drama

<sup>36</sup> “Zur Soziologie des modernen Dramas”, en su *Literatursoziologie*, 4ª ed., Neuwied y Berlin, 1970, pp. 261-295. (Hay traducción española, de M. Faber Kaiser.)

moderno son de tipo racional; desde sus comienzos ha carecido de todo tipo de sentimiento místico-religioso" (*op. cit.*, p. 291).

Precisamente en torno a esa médula de carácter no lógico está construido el teatro de Lope. La falta de detenimiento reflexivo de su obra y el papel que en ella desempeñan los elementos extrarracionales —lo fantástico, lo religioso, etc.— son demasiado conocidos como para insistir de nuevo en ellos. Sus personajes por otra parte no son objeto de un trabajo detenido en cuanto a su carácter y psicología.

La inactualidad del teatro de Lope, patente tras los análisis citados, no es sino un exponente literario de un anacronismo político-social. La España de los Austrias intenta vivir según unos esquemas típicamente medievales en una sociedad cuyos condicionamientos de producción se rigen ya, en parte al menos, por principios distintos. Por citar un ejemplo concreto, la economía de mercado, de tipo abierto, se guía por la norma de la libre competencia. Castilla, que ha abandonado —en parte, repetimos— la economía de tipo cerrado, sigue aferrada a principios medievales en cuanto al origen divino de la autoridad y otros aspectos. En términos generales, lo que en Europa fue puro proceso transitorio —el dualismo económico, filosófico, religioso y moral lúcidamente analizado en la obra de Arnold Hauser<sup>37</sup>— perdura en España (salvo su primer aspecto) en la época moderna. Lope es a nivel literario el ejemplo más claro de este desfase contradictorio; como ha dicho L. Löwenthal (*op. cit.*, p. 29): "La contradicción interna entre la forma de vida social medieval y la moderna, contradicción que caracterizaba a la aristocracia española, y el intento de subordinar los modos de producción y consumo esencialmente capitalistas a un anticuado sistema feudal proveyeron a Lope del tema que subyace en su obra."

Antes de acabar, queríamos salir al paso a una opinión harto extendida según la cual la defensa que hace Lope de la monarquía contra la nobleza es una clara señal de progresismo ideológico (cf. arriba la mención de N. Salomon en este sentido). Es indudable que el rey juega en cierta época de la historia un papel no tradicional. Pero no se puede olvidar el carácter relativo de los términos en cuestión. Un liberal —esperamos se nos permita el ejemplo por su valor ilustrativo— no puede ser tachado a fines del siglo xx de ideológicamente avanzado; sin embargo hace siglo y medio ocupaba la vanguardia política europea. Mutatis mutandis podemos decir lo mismo al referirnos a Lope. Defender el papel de la monarquía en el siglo xv suponía una actitud ideológica progresiva; hacerlo en pleno siglo xvii, cuando ya está instalada en el poder de un modo estable, como se ha señalado, significa objetivamente colaborar con el régimen establecido.

<sup>37</sup> *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Munich, 1969, pp. 266 ss.

La crítica ha aludido en pocas ocasiones a este aspecto evasivo del arte lopesco. En general se ha desatado en frases elogiosas y se ha detenido sólo en los puntos positivos del dramaturgo. Basta echar una ojeada a los estudios dedicados al Fénix en el año 1962, centenario de su nacimiento, para confirmar nuestro aserto. Hay que decir, sin embargo, que contamos con algunas excepciones. Así, Aubrun y Montesinos enjuician este aspecto en los siguientes términos: "Esta literatura, que, salvo raras excepciones, es la más conformista del mundo, confundía a menudo el plano del pasado heroico, casi fabuloso, con el de la realidad presente; quería principios de casta y presentaba al hidalgo o al caballero como encarnaciones de la más pura nobleza del alma. La estructura social se derivaba así de un ordenamiento armonioso de los valores éticos, personificados en ciertos hombres que Dios había escogido con ese objeto; se seguía estando, en teoría, en la 'ciudad de Dios' medieval<sup>38</sup>".

Guillermo de Torre ha criticado también la falta de distanciamiento de Lope:

Si su conformismo externo se nos aparece como algo fatal... no sucede lo mismo cuando intentamos juzgar el conformismo intrínseco lupiano: su blando dejarse llevar por los gustos y sentires mayoritarios, alentándolos o aun extremándolos, en vez de contrariarlos o superar convenciones, según hubiera sido, moral y estéticamente, la obligación de quien como él asumía tanto poder escénico... Tanto se ha proclamado esta "virtud" de su arte escénico, sin advertir su contrapartida: lo que tiene de concesión o sentimiento, homologándolo lisa y llanamente con lo español por excelencia, que cualquier otro modo de ver corre el riesgo de tomarse como extravagancia o desafinación<sup>39</sup>.

Otros hispanistas, como B. W. Wardropper y E. S. Morby, han expresado ideas análogas. En una carta, que agradezco, me escribe el profesor Morby: "Para mí Lope ha sido siempre un caso ejemplar del *Gefühlsmensch*... No es decir que no tenga Lope también su ideario, pero es bastante conformista y poco dado a la auténtica crítica social".

Una de las primeras tareas de la crítica lopesca, a nuestro juicio, consiste en sopesar debidamente los aspectos negativos del autor y verlos, no en una consideración aislada, sino unidos a los puntos positivos. No se trata de hacer saltar en añicos la imagen de Lope, sino de considerarla desde una perspectiva total. La aparición de la *Nueva biografía*... de LA BARRERA en el siglo pasado conmovió los cimientos de una crítica literaria para la que era

<sup>38</sup> Peribáñez, ed. cit., p. xxx.

<sup>39</sup> Art. cit., p. 259.

dogma de fe la vinculación entre la vida de un determinado autor y su producción literaria. La nueva dirección que propugnamos va por otro camino. No se trata de una crítica extrínseca —la respetabilidad de la esfera privada del autor como *conditio sine qua non* de una creación literaria de cierta altura— sino de un análisis intrínseco. Esperemos que la presente aportación sea un punto más a favor del apuntado intento crítico analizador.

AMANDO CARLOS ISASI ANGULO

Universidad de Erlangen-Nuremberg.