

ñoles de la época. Se menciona a Séneca, se especula si la Fortuna implica una sujeción respecto de Dios o es un arma utilizada por Dios; y luego la relación de la Fortuna con el rey en el caso de los privados. Aparte de estos aspectos, no se menciona ningún antecedente del teatro prelopesco. El autor no ha hojeado el libro de BRUCE WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* (véase *supra*, nota 3), ni menciona la *Farsa de la Fortuna o hado* de Diego Sánchez, aunque la "Introducción" del libro (pp. 3-26) tenga por título "Tradición literaria y realidad histórica"; en este sentido le interesa la línea de pensamiento de Séneca y Boecio, y en el siglo xv, tres autores: J. de Mena, Santillana y fray Martín de Córdoba. Es lástima que el autor desconozca el estado intermedio y ya vulgarizado de su tema de estudio, el que pasa, precisamente, por el teatro, que felizmente a lo largo del siglo ha sido cada vez mejor conocido y valorizado. Si el camino recorrido no representa una totalidad, más significativo es que ese dominio, el del teatro anterior a Lope, permanezca desconocido, salvo por los especialistas del género y/o de la época.

FRIDA WEBER DE KURLAT

Universidad de Buenos Aires.

#### "LAS ACCIONES VIRTUOSAS" DEL *ARTE NUEVO*

De los 389 versos de su *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope dedica solamente once a exponer los tipos de acción dramática que le parecían más del gusto de su público; y en esos once versos no se mencionan más que dos de tales acciones: los *casos de la honra* y las *acciones virtuosas*. Dice el pasaje en cuestión:

Los casos de la honra son mejores  
 Porque mueven con fuerza a toda gente.  
 Con ellos las acciones virtuosas,  
 Que la virtud es dondequiera amada,  
 Pues que vemos si acaso un recitante  
 Hace un traidor es tan odioso a todos  
 Que lo que va a comprar no se lo venden,  
 Y huye el vulgo dél cuando le encuentra,  
 Y si es leal le prestan y convidan  
 Y hasta los principales le honran y aman,  
 Le buscan, le regalan y le aclaman.<sup>1</sup>

El pasaje resulta especialmente escaso de información en lo que se refiere a la naturaleza de las dos fuentes que recomienda para temas dramáticos. Las obras que tratan casos de la honra, asegura Lope, absorben

<sup>1</sup> *Arte nuevo...*, ed. Juana de José Prades, Madrid, 1971; p. 298, versos 327-337. He eliminado los corchetes y he corregido la errata "Con ellas", en el verso 329, por "Con ellos".

con pasión el interés de cada uno de los espectadores; en cuanto a las que se ocupan de la virtud, su poder queda de manifiesto en el trato de deferencia y respeto con que nobles y plebeyos distinguían fuera del teatro al intérprete del héroe virtuoso (o leal).

Como es sabido, sucesivas generaciones de críticos han acumulado una enorme bibliografía en torno al problema de los *casos de la honra*: basta recordar todos los estudios que se ocupan de las reglas del código del honor y su funcionamiento en la obra dramática; o los que examinan la fidelidad con que tales *casos* reflejan el comportamiento y las creencias del espectador español; u otros que plantean el problema de si Lope, Calderón y los demás creían de veras en la necesidad y el valor del código del honor o sutilmente lo criticaban. En cambio, las "acciones virtuosas" han quedado prácticamente sin comentar. Este clamoroso silencio tal vez tenga su origen en el convencimiento de que cualquiera puede reconocer inmediatamente qué obras de Lope deben su empuje a las *acciones virtuosas*. Pero la verdad es que el término aislado resulta tan vago que podría aplicarse a cualquier obra de teatro cuyo protagonista sea una persona buena (y consecuentemente, por definición, una persona también honrada). Pero si asociamos el término con las ulteriores referencias de Lope a protagonistas *leales* y antagonistas *traidores*, una *acción virtuosa* pudiera considerarse limitada a los dramas políticos donde los soberanos aparecen rodeados de cortesanos leales y cortesanos traidores.

Finalmente, al leer otra vez los versos fundamentales, se advierte una nueva dificultad asociada precisamente a esas dos modestas palabrejas, "con ellos", que enlazan la mención de los *casos de la honra* y la de las *acciones virtuosas*:

Los casos de la honra son mejores  
Porque mueven con fuerza a toda gente.  
Con ellos las acciones virtuosas...

El problema que presentan estos versos es, en pocas palabras, el siguiente: ¿Postula Lope una separación y oposición del honor y la virtud como componentes temáticos o sugiere más bien que, en una misma obra, las acciones virtuosas pueden conjugarse con los reveses de un argumento sobre la honra? ¿Hay obras en que se encuentran sólo o ante todo *casos de la honra*, mientras otras presentan única o principalmente *acciones virtuosas*, o insinúa Lope que en algunas obras un *caso de la honra* ha sido reforzado con una *acción virtuosa*? "Con ellos" ¿significa "además de ellos" o "en combinación con ellos"?

Para intentar responder a las preguntas que acabo de formular, propongo un examen de dos obras de Lope anteriores al *Arte nuevo*: *Carlos el perseguido* (antes de 1596, tal vez 1588) y *La quinta de Florencia* (1598-1603, probablemente hacia 1600)<sup>2</sup>. Las dos derivan, en último término, de novelas escritas por Matteo Bandello. Pero la fuente inmediata

<sup>2</sup> S. GRISWOLD MORLEY y COURTNEY BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega's "Comedias"*, New York, 1940, proporcionan las fechas en las páginas 134 y 151, respectivamente.

de Lope para *Carlos el perseguido* bien pudiera haber sido la traducción anónima y completamente fiel del cuento de Bandello (Parte cuarta de las *Novelle*, núm. 5) al francés hecha en 1573. *La quinta de Florencia* fue tomada, sin lugar a dudas, de la versión francesa de Bandello II, 15, llevada a cabo con grandes ampliaciones por François de Belleforest (o tal vez de la traducción española de la de Belleforest que realizó con extraordinaria fidelidad Vicente de Millis Godínez y que fue publicada en 1589)<sup>3</sup>. Puestos a buscar indicios de lo que Lope podía entender por "las acciones virtuosas" en época tan temprana como 1605, cuando examinó en el *Arte nuevo* las características más notables de su ya voluminosa obra dramática<sup>4</sup>, son precisamente las obras basadas en Bandello y Belleforest las que ofrecen un campo de exploración más prometedor, porque, a diferencia de las crónicas y los romances en que se inspiraba Lope con tanto entusiasmo, las novelas llaman explícita y repetidamente la atención sobre los beneficios de la virtud y las consecuencias desastrosas de las pasiones incontroladas.

<sup>3</sup> Hace unos años, Charles H. Leighton demostró que *La quinta* procede de Belleforest y no de Bandello ("La fuente de *La quinta de Florencia*", *NRFH*, 10 [1956], 1-12). Bandello escribió 214 relatos que aparecieron en cuatro partes: las tres primeras habían sido todas publicadas en italiano antes de 1554; la cuarta y última parte fue publicada en Lyon en 1573, nueve años después de la muerte del autor. Pierre Boaistuau publicó una traducción francesa de seis de estos cuentos en 1559, y François de Belleforest ofreció otros 67 entre 1559 y 1570, en traducciones que ampliaban extensamente el original. En 1573 un traductor anónimo publicó en francés traducciones sorprendentemente fieles de los 28 relatos de Bandello que habían aparecido en italiano pocos meses antes como parte cuarta de las *Novelle* (en las ediciones aparecidas durante los siglos XVI y XVII de las *Histoires tragiques*, como Boaistuau comenzó a titular sus traducciones, el trabajo de este traductor anónimo suele ser atribuido a Belleforest). El mejor estudio de este complicado problema bibliográfico es el de RENÉ STUREL, "Bandello en France au XVII<sup>e</sup> siècle", *Bulletin italien*, 13 (1913), 210-227, 331-347; 14 (1914), 29-53, 211-235, 300-325; 15 (1915), 2-17, 56-73. En 1589 Vicente de Millis Godínez publicó una traducción española muy fiel de las seis traducciones de Bandello al francés hechas por Boaistuau y de las primeras ocho de Belleforest: *Historias trágicas ejemplares... Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierre Boaistuau y Francisco de Belleforest. Contiéense en este libro catorce historias notables repartidas por capítulos*, Salamanca, Pedro Lasso, 1589. De las obras de Lope inspiradas por Bandello, cuatro proceden de los relatos traducidos al español por Millis Godínez: *Castelvines y Monteses*, *El castigo sin venganza*, *El desdén vengado* y *La quinta de Florencia* (esta historia lleva el número 12 en el volumen, fs. 296-319<sup>vv</sup>). Puesto que la traducción española sigue muy de cerca a la francesa de Belleforest, no hay razón de peso para creer que Lope se inspirara precisamente en la de Millis Godínez y no en la de Belleforest. Lope utilizó los cuentos de Bandello en otras once obras, por lo menos, además de las cuatro mencionadas; dos de estas once —*El padrino desposado* y *El castigo del discreto*— proceden de cuentos nunca traducidos al francés por Belleforest ni por su anónimo contemporáneo. Es obvio que el problema de la trasmisión no ha sido completamente desenredado y requiere nuevos estudios. Son todavía útiles a pesar de contener errores que hoy parecen obvios los estudios de ENGÈNE KOHLER, "Lope et Bandello", *Homage à Ernest Martinenche*, Paris, s.f., pp. 116-142, y ANTONIO GASPARETTI, *Las novelas de Mateo Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*, Salamanca, 1939.

<sup>4</sup> Para la fecha de composición del *Arte nuevo*, véase el "Estudio preliminar" de Juana de José Prades a su edición de la obra, pp. 1-17.

La más antigua de las dos obras, *Carlos el perseguido*, proporciona el más claro ejemplo concebible de una *acción virtuosa* en la que un protagonista *virtuoso* (como repetidas veces lo llama Bandello y tal como Lope lo elogia constantemente en su drama) triunfa sobre las malvadas maquinaciones de una mujer perversa cuya arma más poderosa contra el protagonista es exigirle a su marido venganza por afrentas contra su propio honor y, por consiguiente, contra el de su marido.

Un breve resumen del argumento servirá para mostrar lo que significan *leal* y *traidor*, y cómo en esta obra la *acción virtuosa* queda precisamente ubicada frente a un pretendido *caso de la honra*. Carlos, el protagonista, es un caballero pobre al servicio de Arnaldo, Duque de Borgoña. El Duque lo tiene en gran aprecio como "mozo generoso", "cuerdo, asentado, humilde y vergonzoso", "honrado y virtuoso", que le ha prestado "el más leal servicio"<sup>5</sup>. Tan grandes méritos han encendido en el corazón de Casandra, segunda mujer del Duque, una pasión arrolladora por Carlos. Cuando sus requerimientos son respetuosamente rechazados por el leal y escandalizado Carlos, el amor de la Duquesa se transforma en un odio igualmente apasionado. Acusa a Carlos ante el Duque de haberla cortejado y exige la venganza en términos tan insultantes y retadores como los de cualquier retórico del honor en las obras posteriores de Lope<sup>6</sup>:

¿Cuál hombre, por vil que fuera,  
Cuanto y más el de valor,  
Cuando sólo de su honor  
Una sospecha tuviera,  
    No pusiera incendio y fuego,  
No sólo a un villano paje,  
Pero aun a todo un linaje,  
De venganza justa ciego? (p. 473a)

Cuatro veces repite la Duquesa sus acusaciones, pero el Duque, que sabe su obligación y está dispuesto a matar a su servidor si los cargos resultan ciertos, es lo bastante sabio y virtuoso como para buscar pruebas supletorias antes de actuar y, siempre, en último término, acepta convencido las explicaciones de Carlos.

Uno de los argumentos más eficaces de Casandra contra Carlos es que un joven tan extraordinario no favorezca a ninguna dama de la corte; así se deduce que ella misma ha de ser el objeto de sus amores.

<sup>5</sup> *El perseguido*, ed. Menéndez y Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, 15, Madrid, 1913, p. 454a. Las próximas citas de la obra remiten todas a esta edición.

<sup>6</sup> Aunque Lope acentúa enormemente el conflicto entre el honor y la virtud que ya se encuentra en el relato de Bandello, es significativo que la *novella* italiana, escrita antes de 1562 y publicada en 1573, entiende el problema del honor conyugal precisamente del mismo modo que el drama español del Siglo de Oro: la Duquesa de Bandello, al denunciar a Carlo ante su marido, alega que ha intentado manchar "l'onore mio, nel quale senza dubbio consiste il vostro e di tutta, la casa vostra", y el Duque, a su vez, al confrontar a Carlo, le reprende por querer seducir a la Duquesa, "rendendo meco tutta la progenie mia infame" (Matteo Bandello, *La quarta parte de le novelle...*, Lione, 1573, fs. 37vº, 38vº).

Apremiado por el Duque para que aclare este punto, Carlos se ve obligado a confesar, con la mayor renuencia, que lleva seis años casado en secreto con la viuda Leonora, hermana del mismo Duque (Leonora le ha dado incluso dos hijos), pero que los dos han prometido en voto sagrado no revelar sus relaciones a nadie, ni de palabra ni de obra. El virtuoso Duque, en lugar de considerar su honor ultrajado por esta alianza desigual, se alegra, y reprende friamente a la Duquesa cuando, después de haberle ésta arrancado el secreto, intenta persuadirle de que este matrimonio secreto es un indicio más de la traición de Carlos (p. 474b).

Antes de atribuir tan excéntrico tratamiento del código del honor a la fidelidad servil con que Lope se atiene a su fuente novelesca, conviene señalar que es precisamente en este punto donde la acción de la obra de Lope se aparta radicalmente de la del cuento de Bandello para poder permitir que Carlos y Leonora triunfen por completo sobre su enemiga. En Bandello, una vez revelado el secreto del matrimonio, los acontecimientos se precipitan hasta dar en la muerte violenta tanto de los dos amantes virtuosos como de la malvada Duquesa. Antes de morir, la esposa de Cario dicta su propia condena por haber contraído matrimonio en secreto contra los mandamientos expresos de la Iglesia, y el narrador termina su historia con una ambigua moraleja según la cual este triste relato pone de manifiesto que cualquier pequeño error desencadena inevitablemente otros muchos. (De este modo Bandello aconseja al lector que detesteja la red del argumento hasta dar con el nudo inicial para encontrar la primera acción culpable —el mismo procedimiento, dicho sea de paso, recomendado por Alexander Parker como el único método eficaz para descifrar el sentido de cualquier comedia del Siglo de Oro). En cambio, el joven Lope, poco dispuesto a ver mancha alguna en Carlos, ni siquiera por su matrimonio secreto, recarga aún más las tintas en el retrato de su antagonista la Duquesa, envolviéndola en una intriga para matar a Carlos y a sus dos hijos y en las últimas escenas exponiéndola a la vergüenza pública delante de toda la corte. El Duque se divorcia de Casandra, la devuelve ignominiosamente a su padre, y proclama a Carlos y a sus hijos herederos de su reino.

A lo largo de la acción, el adjetivo *leal*, aplicado tan a menudo a Carlos —y convertido en sinónimo de *virtuoso* en el *Arte nuevo*— ha multiplicado sus significados: fidelidad a la palabra dada, capacidad para guardar un secreto, preocupación por el honor de los demás, constancia en el amor, una humildad agradable, la falta de arrogancia o envidia que permite a un hombre admirar y elogiar la buena fortuna y las nobles acciones incluso en sus enemigos, y —tal vez el significado más intenso— un sentido de la amistad magnánimo y tolerante que no se deja alterar por palabras airadas en boca del amigo. Carlos, acusado precisamente de “traidor” por su amigo Prudencio, no desenvaina la espada para atacar sino que responde (pp. 469b-470a):

Y mira si soy *leal*  
Y si te he tenido amor.  
Puéis llamándome *traidor*,  
Aun no te respondo mal

.....  
 Hice como amigo honrado  
 Resistiendo a tu furor  
 Y humillándome contigo.  
 Amigo no has de decir  
 Al que no sabe sufrir  
 Alguna falta a su amigo.

Por su parte, la palabra *traidor* se aplica a los que descubren secretos que han jurado guardar o abusan de la confianza puesta en ellos, a los que no mantienen la palabra dada, faltan a las obligaciones de su clase, categoría social, u oficio, atentan cobarde o furtivamente contra las vidas ajenas, y, por supuesto, a los que ponen de algún modo en peligro la seguridad del legítimo soberano.

Como hemos visto, en esta obra temprana que enfrenta *leales* y *traidores*, virtud verdadera y falso honor, la virtud obtiene una victoria resonante. Y así será siempre, proclama el Duque Arnaldo al final del drama, porque

... Ya es tiempo que conozca el mundo  
 Que a la humildad ensalza siempre el cielo  
 Y a la soberbia pone entre sus plantas (p. 486b).

La novela que le sirve de fuente no revela una fe tan segura en la protección del cielo a los virtuosos desvalidos. Este drama juvenil de Lope es pura realización imaginaria del mundo como debe ser, verdadera literatura del deseo. Pero no siempre ocurre así en su teatro, aunque vuelva a utilizar una y otra vez el modelo estructural básico de *Carlos el perseguido*. Entre los ejemplos más destacados de tales *acciones virtuosas* cabe recordar *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, *El Duque de Viso* y *El caballero de Olmedo*, pero sin olvidar tampoco que en todos estos casos el protagonista leal acaba derrotado y muerto a manos de un personaje traidor y envidioso. Tales trayectorias dramáticas, en que la virtud queda aniquilada por la traición, la falsa honra, y la envidia, constituyen la veta más rica de sentimiento trágico en el teatro de Lope.

Pero en los dramas que presentan una combinación de *acciones virtuosas* y *casos de la honra* o, en otras palabras, cuando los leales y virtuosos defienden su verdadero honor contra la traición de los agresores, entonces el desenlace será siempre feliz y, desde luego, parecerá atestiguar la benevolencia del cielo. Dentro del teatro de Lope, el progenitor de todas las obras basadas en tales acciones virtuosas parece ser *La quinta de Florencia*, que cuenta entre sus descendientes más famosos y directos a *Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde el rey*<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> COURTNEY BRUERTON, en "La quinta de Florencia, fuente de Peribáñez", NRFH, 4 (1950), 25-39, ha escrito ya sobre la relación que existe entre *La quinta* y *Fuenteovejuna*, *El mejor alcalde*, *Peribáñez*, y una serie de dramas campesinos de otros autores. Pero su estudio se ocupa sobre todo de *Peribáñez*, donde precisamente no se encuentra la relación padre-hija tan importante en *La quinta*. Más aún, no sabiendo que Lope sigue a Belleforest y no a Bandello, Bruerton incluye entre las invenciones de Lope episodios que ya aparecen en Belleforest, e ignora por completo el largo y sorprendente tratamiento por éste del tema de la virtud entre campesinos, asunto que Bandello prácticamente pasa por alto.

*La quinta de Florencia* relata la historia de Laura, villana virtuosa y de gran belleza, hija de un molinero honrado y virtuoso. Laura defiende cuidadosamente su castidad (es decir, su honor), y así rechaza con firmeza las porfías amorosas y los regalos del joven noble César, cortesano favorito de Alejandro de Médicis, Duque de Florencia. Una noche, enloquecido por esta resistencia, César la saca a la fuerza de la casa de su padre, la encierra en su quinta y la viola. Lucindo, el desolado padre, viaja hasta Florencia para pedir justicia al Duque, que le promete comer ese mismo día en su casa e investigar el delito por la tarde. Fiel a su palabra, Alejandro honra al molinero compartiendo su humilde mesa, pasa luego a la lujosa quinta de su favorito, le obliga a que abra la habitación donde Laura ha sido encerrada y le exige que se case con la villana, que pague a su padre daños y perjuicios, y que entregue a su novia campesina una dote de 30,000 ducados. Todos estos elementos esenciales se encuentran en la traducción de la novela de Bandello que hizo Belleforest. Al adaptar la historia para el teatro, Lope le añade una intriga secundaria, nunca del todo resuelta, sobre las relaciones amorosas del Duque con una mujer de la nobleza, y proporciona a la heroína tres pretendientes villanos: dos de ellos son rústicos ignorantes, pero el tercero, Belardo, es discreto y estaba destinado a convertirse en el marido de Laura a su debido tiempo, si el delito del noble no hubiera cambiado irrevocablemente el rumbo de sus vidas.

Para el futuro del teatro de Lope hay algo más significativo, incluso, que el argumento heredado, y son los dos temas capitales que tanto recalca Belleforest, es decir, 1) la virtud y el heroísmo insólitos, casi se diría incomparables, que Dios ha tenido a bien infundir en ciertas gentes de condición humilde, incluso mujeres, y 2) la obligación del soberano de dar generosa protección a los pobres que son injuriados por arrogantes nobles sin conciencia. Belleforest hace hincapié en la *virtud* ya desde las primeras líneas de su relato ("Si la fuerza de la *virtud* no se diese a conocer a vista de ojos...")<sup>8</sup> y en seguida se detiene a exponer lo llamativo de su presencia en esta humilde hija de molinero:

Resplandecía en esta moza un no sé qué de grandeza, que sobrepujaba la sangre y linaje de donde descendía... como el cielo no está tan escaso de sus bienes, que algunas veces no los distribuya con menor medida, y otras con igual, o más aventajada con los que descienden de baja parte, y hace su asiento así en los que tienen su estado entre los plebeyos, como entre los grandes señores y linajes ilustres... (f. 299)

Padre e hija rechazan la oferta del noble, declarando que su virtud y su integridad no se venden a ningún precio.

Por su parte, el Duque Alejandro, elogiado por Belleforest como "virtuoso, justo y templado Príncipe" (f. 319), reconoce la sólida virtud de los villanos y reprende severamente a su privado César con estas palabras:

<sup>8</sup> Aquí y en adelante, las citas de este cuento remiten a la traducción española de Vicente de Millis Godínez que he mencionado en la nota 3. El subrayado y la modernización de la ortografía son míos.

¿Es ilustrar la sangre de vuestros pasados robar las hijas de vuestros vecinos y mis vasallos, estando debajo de mi protección y amparo?... Mientras [yo] viviere seré perseguidor de los malos, en cuanto pudiere, y castigaré la opresión y fuerza que se hiciera al pobre, pues le basta el trabajo que tiene con su miseria. ¿Quién hubiera pensado que un caballero de mi casa, tuviera tan poco respeto a su honra, que con tanta fealdad ensuciara sus manos, forzando a las que habían de ser rogadas, y deshonrándolas, en lugar de que su virtud debiera de servir de ejemplo a todos. No sé quién me impide, que no os hago en este campo apartar las cabezas de los cuerpos, como a traidores salteadores, (fs. 317r°/v°).

Lope traslada gozosamente todos estos sentimientos al diálogo de su obra y le imprime así el sello inconfundible de una *acción virtuosa* en la que el personaje virtuoso y leal, con la ayuda de un soberano virtuoso, mantiene su honor y alcanza justicia en este mundo. Como he señalado, Lope volvió años más tarde al mismo modelo básico en dos de sus dramas más célebres, *Fuenteovejuna* (1611-1618, probablemente 1612-1614) y *El mejor alcalde el rey* (1620-1623)<sup>9</sup>. Esta última, en particular, guarda en todos los órdenes un paralelo sorprendente con *La quinta*. Con todo, en ambos casos se ha introducido una modificación esencial, es decir, la nueva importancia del amante campesino, que en *La quinta* era un personaje apenas esbozado y sin papel alguno en el desenlace. En las dos obras posteriores, Lope, menos próximo a sus fuentes, dispone las cosas de manera que la muerte haga desaparecer de la escena al noble culpable y la pareja ejemplar de jóvenes virtuosos pueda terminar la obra felizmente unida en matrimonio. En esta pareja, como en el padre de la heroína, virtud y honor no son más que una sola cosa, como sucedía ya en el relato de Belleforest que hizo las delicias del joven Lope.

En las tres obras, *La quinta de Florencia*, *Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde el rey*, la acción virtuosa aparece combinada con un caso de la honra, pero el énfasis se pone claramente sobre la virtud. Tal vez por esta razón las dos famosas obras posteriores han conservado a través de los siglos su poderoso atractivo, porque, para decirlo con las palabras de Lope en el *Arte nuevo*, "la virtud es dondequiera amada". Todos sabemos que estos dramas de campesinos virtuosos elevados a la dignidad de protagonistas serios son únicos en el teatro europeo de los tiempos de Lope. Sin duda, este fenómeno puede considerarse parcialmente explicado por el propio rumbo de la historia de España, pero vale la pena señalar que el drama campesino aparece ya entre las primeras obras del teatro de Lope y que responde al modelo de una *acción virtuosa*.

Es claro que buena parte del teatro de Lope —desde luego, muchas de sus obras más complejas e interesantes— difícilmente pueden ser consideradas *acciones virtuosas*. La mayoría de las obras cómicas no presentan ni tenían intención de presentar *acciones virtuosas* o *casos de la honra*, mientras dramas tan graves y dolorosos como *Los comendadores de Córdoba* o *El castigo sin venganza*, sólo batallan con las exigencias del código del honor, al margen de que sus protagonistas puedan aspirar o no a la categoría de virtuosos. Pero ante auténticas acciones virtuosas

<sup>9</sup> Para las fechas véase MORLEY y BRUERTON, *Chronology*, pp. 201 y 219.

como las de *El Duque de Viseo* y *El mejor alcalde el rey*, no se puede negar que tienen gran importancia dentro de su teatro los dramas destinados a examinar la naturaleza de la virtud y a pagar tributo al heroísmo que se necesita para mantenerla en un mundo donde —como lamenta el Duque Arnaldo en *Carlos el perseguido*— “todo es traición, todo es guerra” (p. 458b).

WILLARD F. KING

Bryn Mawr College.

### ESTUDIOS SOBRE LA ESPAÑA MODERNA

Hace más de una treintena de años que José Antonio Maravall comunicó su afán por los modernos y su interés por los siglos áureos. Su renovada curiosidad por rastrear las huellas del humanismo y la modernidad españoles (a pesar de poderosas resistencias en su época), va más allá de un empobrecido concepto de España como copia del mundo allende los Pirineos. La importancia del problema se lo ha ido planteando en diversas etapas y ha sido su constante preocupación en los últimos años. Antes de Maravall, Américo Castro desde su obra básica *El pensamiento de Cervantes* (1925), hasta sus últimas aportaciones nos obliga a poner en tela de juicio cuanto la historia cultural oficial viene afirmando. España se inserta así en el vasto campo de la edad moderna europea.

Admira la seguridad con que Maravall replantea la modernidad<sup>1</sup>. En España —antes que en el resto de Europa— se debatió el tema de antiguos y modernos. Esta polémica significa, en gran medida, una respuesta a cuantos han visto una España a la zaga. Parte fundamental de sus investigaciones en este campo es el libro *Antiguos y modernos. La idea del progreso en el desarrollo inicial de una sociedad* (Madrid, 1966, 628 pp.), extenso estudio dividido en 4 partes y una conclusión. Analiza la estimación de lo nuevo; las bases de una herencia cultural; la visión dinámica de la historia; los factores ideológicos de la conciencia del progreso en el Renacimiento; los sectores de avance de la cultura según el moderno; los orígenes de la teoría del progreso<sup>2</sup>. De particular interés en la historia literaria y cultural es la cuarta parte, donde se centra en artes y letras, los escritores de política y de economía, los tratadistas de arte militar y el campo de dominio del *homo faber*.

<sup>1</sup> Excluyo de esta nota su libro sobre *El mundo social de “La Celestina”*, Madrid, 1964, así como *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, Madrid, 1960.

<sup>2</sup> El amplio tema cuenta con sagaces estudios, en particular de P. O. KRISTELLER, *Renaissance thought. The classic and humanistic studies*, New York, 1961 y *Aspects of the Renaissance. A symposium*, Ed. Archibald R. Lewis, Texas, 1967; ERNST CASSIRER, *The individual and the cosmos in Renaissance philosophy*, New York, 1964. Además de BERNARD WEINBURG, *A History of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1961.