

**EN EL TALLER DE LOPE: SECUENCIAS Y MOTIVOS TÓPICOS
DE LAS PACES DE LOS REYES**

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO
INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSIS
1996

EN EL TALLER DE LOPE: SECUENCIAS Y MOTIVOS TÓPICOS DE LAS «PACES DE LOS REYES»

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

1. LA COMEDIA COMO OBRA DE TALLER: LAS FÓRMULAS DRAMÁTICAS

Para entender cabalmente la comedia española, hemos de situarnos en la perspectiva justa. Estamos acostumbrados a la idea romántica de la genialidad, la excepcionalidad, la inspiración y la gratuidad y arbitrariedad de la creación artística. El teatro de Lope —tan romántico en otros aspectos— no tiene nada que ver con esa concepción. Se trata de un profesional de la escena que trabaja, como los guionistas del cine o la televisión hoy, a destajo y en serie.

Se ha llegado a decir¹ que sus comedias son obras de taller: una caterva de discípulos escribiría el grueso de la pieza y el maestro sólo se encargaría de organizar esta tarea colectiva y de dar las pinceladas finales, es decir, de componer los versos de mayor compromiso, los de mayor enjundia poética.

En mi opinión, esta hipótesis no merece crédito alguno. Conservamos manuscritos autógrafos en que toda la comedia es de mano de Lope, y nadie, en una época plagada de polémicas y luchas literarias, lo acusó de vender como propias obras de varios autores. Sí es verdad, en cambio, que estas piezas son obras de taller, de un taller artesano cuyo único operario era el propio Lope de Vega Carpio.

El poeta actuaba como un alfarero. Sabía perfectamente cómo tornear el barro, cómo ejecutar asas, pitorros, adornos varios, y cómo ensamblarlos a gusto del consumidor. Sus comedias se construyen a base de fórmulas dramáticas, es decir, secuencias, motivos y estructuras que se repiten en varias obras.

Este sistema de producción en serie nos obliga a establecer ciertos deslindes. Enrique J. Rodríguez Baltanás² planteó el problema y señaló la existencia de lo que él llama literatura, paraliteratura y subliteratura. Por su génesis (versos mercantiles) todo el teatro de Lope, y aun toda la comedia española, debería caer bajo el epígrafe de la paraliteratura. Se trata de piezas con propósito estético, aunque a menudo sumamente descuidadas, en las que puede darse o no una creatividad sustantiva.

¹ Vid. Charles V. Aubrun: «Las mil y ochocientas comedias de Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (Edi-6, Madrid, 1981), págs. 27-33.

² «Literatura y paraliteratura en el teatro de Lope de Vega: Hacia un nuevo deslinde en la producción dramática del Renacimiento», en *RL*, L (1988), págs. 37-60. En el artículo se encontrarán las referencias precisas a los teóricos y estudiosos de los que parte su análisis: Garrido Gallardo, Todorov, Amorós, Díez Borque, D. Ynduráin, J. I. Ferreras, Luckács y la obligada deuda con los formalistas rusos Timanov y Tomachevski.

El propio Rodríguez Baltanás ilustra su concepto de paraliteratura con *Las paces de los reyes*, que «no pasa de ser una obra deshilvanada no más que para dar ilustración teatral a una antigua (y problemática) leyenda»³. Así es. Pero exactamente lo mismo ocurre con la mayor parte de las obras del Fénix⁴. Desde esta perspectiva no parece adecuado contraponer *Las paces de los reyes* a las «grandes tragedias» del Fénix: *El caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *El mejor alcalde, el rey*, *El castigo sin venganza*... Porque ¿qué es *El caballero de Olmedo*, un drama por el que siento la mayor devoción, sino una ilustración más o menos deshilvanada de una confusa leyenda? ¿Qué es *Peribáñez* sino la amplificación por necesidades comerciales de un viejo cantarillo? ¿Qué es *Fuenteovejuna* sino una dramatización torpona de un episodio menor de la *Crónica* de Rades de Andrada?

Algo parecido se podría decir del conjunto de la obra shakespeariana, por más que el sentido reverencial con que se aborda su estudio nos oculte su génesis, su intención y, a menudo, su sentido.

Observemos que la consideración de *Fuenteovejuna* como un drama de primer orden es una «invención» moderna, se podría decir que de la segunda mitad del siglo XIX, y nació y se sostiene por razones bien ajenas a la intención de Lope y a su naturaleza literaria. Teresa J. Kirschner dedicó un volumen apasionante y apasionado⁵ a resaltar sus valores dramáticos; pero la amplia y rigurosa documentación que nos ofrece viene a demostrar precisamente que hubo que esperar al fragor de las luchas revolucionarias decimonónicas (burguesas primero, proletarias después) para descubrir que esta pieza paraliteraria, compuesta con manifiesto descuido, es una gran tragedia popular. Cuando Hartzenbusch la publicó en la «Biblioteca de autores españoles» no merecía más aprecio que el que hoy otorgamos a *Las paces de los reyes*.

Algo parecido puede afirmarse de *El caballero de Olmedo* o de *Peribáñez*, aunque en estos casos no dispongamos de estudios de su recepción equivalentes al de Kirschner para *Fuenteovejuna*.

Estas consideraciones me llevan a concluir que el juicio sobre el «logro estético», rasgo que, según Rodríguez Baltanás, deslindaría la literatura de la paraliteratura, es algo sometido a vaivenes, caprichos y arbitrariedades en la recepción literaria. La intención política o social que el público y la crítica de un determinado momento creen ver en una pieza dramática sustituye al juicio más sereno de los valores estéticos de su estructura, de sus situaciones, de sus versos, de la caracterización de los personajes...

No puede olvidarse que todas las comedias, incluso las que hoy se consideran grandes tragedias, son productos comerciales, y esta literatura venal, este arte masivo tiene leyes propias, distintas de las que rigen la creación de un Flaubert, un Mallarmé o un Góngora. Y que, si queremos entenderlo, hemos de juzgarlo según sus dictados.

No tengo duda de que *Solo ante el peligro* o *Irma la dulce* son piezas maestras del arte

³ Rodríguez Baltanás: «Literatura y paraliteratura...», pág. 58.

⁴ Hay excepciones: *El castigo sin venganza* tuvo un propósito estético definido y un modo de creación, al menos en la intención, sustancialmente diferente del resto.

⁵ *El protagonista colectivo de «Fuenteovejuna» de Lope de Vega* (Universidad de Salamanca, 1979).

cinematográfico, aunque pertenezcan a una serie paraartística, y estoy convencido de que *El caballero de Olmedo* (igualmente solo ante las asechanzas) o *El perro del hortelano* (otro juego de esgrima amorosa) son obras geniales. En todos los casos, por encima y al margen de la concreta intencionalidad ideológica que tuvieran o creyeran tener sus creadores.

Pero cuando hablamos de arte masivo, no cabe extasiarse ante la originalidad de cada elemento dramático, sino atender a la perfección y coherencia del ensamblaje, ya que los comediógrafos áureos y los grandes creadores cinematográficos de los años cuarenta y cincuenta manejan fórmulas reiteradas.

El análisis de algunos elementos formularios quizá nos revele algo del funcionamiento de la comedia y apunte ciertas claves de interpretación y valoración.

2. FUENTE, FALLOS ESTRUCTURALES Y CONDICIONES DE CREACIÓN DE LAS PACES DE LOS REYES⁶

Las paces de los reyes no es una obra maestra⁷, pero sí es un drama que nos permite como pocos otros analizar ciertos medios y sistemas que Lope empleaba en su torrencial creación.

El asunto procede, como es bien sabido, de una noticia aparecida por vez primera en los *Castigos e documentos para bien vivir* redactados en la corte de Sancho IV (1284 y 1295). De aquí, o de las fuentes en que se basaba, pasó a algunas versiones de la *Crónica general de*

⁶ No es escasa la bibliografía académica en torno a esta obra de Lope. Ya el conde Von Schack resumió el argumento en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, cuya primera edición alemana es de 1845; véase la traducción española de Eduardo de Mier (Madrid, 1885-1887, 5 vols.), tomo II, págs. 37-39. Le siguieron Arturo Farinelli: *Grillparzer und Lope de Vega* (Berlín, 1894; manejo la traducción española: *Lope de Vega en Alemania*, Bosch, Barcelona, 1936, págs. 156-181) y Menéndez Pelayo, en el estudio al frente de su edición (*Obras de Lope de Vega*, VIII, Madrid, 1898, reproducido en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1949, págs. 79-106). Después se han sucedido estudios parciales: J. Gómez de Salazar: «Alphonse VIII et doña Ferosa», en *Evidences*, XXII (1951), págs. 37-43; Fernando Allué y Morell: «La Raquel hermosa de Lope de Vega», en *Clavileño*, V (1954), págs. 30-34; Jerome W. Schweiter: «The Jewess of Toledo: three unstudied dramatic adaptations of the Raquel-Alfonso VIII legend», en *Romance Notes*, IV (Chapel Hill, 1962), págs. 21-25... Todo lo anterior desemboca en el estudio de James A. Castañeda: *A critical edition of Lope de Vega's «Las paces de los reyes y Judía de Toledo»* (The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1962), resumido en la edición española del drama de Lope (Anaya, Salamanca, 1971). Con posterioridad se han publicado los estudios de James David H. Darst: «The unity of *Las paces de los reyes* y *judía de Toledo*», en *Symposium* (1971), págs. 225-235; Pilar Concejo: «Función y simbolismo de la mujer en *La hermosa Ester* y en *La judía de Toledo*», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (Lidi-6, Madrid, 1981), págs. 461-477; Enrique J. Rodríguez Baltanás: «Literatura y paraliteratura...», ya citado; Jesús Cañas Murillo: «*Las paces de los reyes* y *Judía de Toledo* de Lope de Vega, un primer preludio de Raquel», en *Anuario de estudios filológicos*, IX (Cáceres, 1988), págs. 59-81... En su trabajo Rodríguez Baltanás señala que ha estudiado con mayor detalle la obra en su tesis doctoral: *Lope de Vega y el problema de la tragedia en el teatro español del Siglo de Oro* (inédita).

⁷ Lo hemos dicho, con más o menos vehemencia, cuantos nos hemos acercado al texto desde Menéndez Pelayo. Los románticos, en especial los de lengua alemana, tuvieron este drama en mayor aprecio, quizá porque la presencia judía era para ellos una situación viva y no un hecho remoto. En fecha muy temprana (1820, según Farinelli: *Lope de Vega en Alemania*, pág. 212) Grillparzer empezó a interesarse por el teatro de Lope y, como consecuencia, en torno a 1824 (Farinelli: *Lope de Vega en Alemania*, págs. 156 y ss.) compuso *Die Judin von Toledo*. La fascinación austroalemana por este asunto se ha mantenido con los inevitables altibajos. En estos días triunfa en España la traducción de otra *Die Judin von Toledo*, la novela de Lion Feuchtwanger (Aufbau Verlag, Berlín-Weimar, 1955; traducción española: EDAF, Madrid, 1992).

España, que presentan interpolaciones posteriores a la obra de Alfonso X el Sabio⁸.

El verdadero creador del mito fue Lope. Todas las obras posteriores tienen como fuente última *Las paces de los reyes*. Lope es el que bautiza —valga la paradoja— a la protagonista. En las crónicas la judía se llamaba ambigüamente *Fermosa*, convirtiendo el epíteto en nombre propio. Lope le da nombre: Raquel, el símbolo bíblico de la belleza por la que hay que luchar.⁹

Lope partió, como para otras muchas comedias, de la *Tercera crónica general*, en la edición de Florián de Ocampo¹⁰.

La obra presenta un grave defecto estructural. Se trata en realidad de dos dramas enteramente distintos. El primer acto se ocupa de dos episodios interrelacionados de la infancia de Alfonso VIII: el reconocimiento del rey en Toledo¹¹ y la toma del castillo de Zorita, defendido por Lope de Arenas¹². En las jornadas II y III, el autor y los espectadores no vuelven a acordarse de las niñeces del rey, salvo en alguna alusión esporádica y sin relieve dramático. Esos dos actos están consagrados a un único asunto: los trágicos amores del monarca y Raquel, la muerte de la amante y la reconciliación de los reyes¹³. Esta última parte es la única que responde al título de *Las paces de los reyes y judía de Toledo*.

El propio Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias*, escrito en 1608, había defendido la unidad de acción:

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica;
quiero dezir, inserta de otras cosas

⁸ Para el estudio de las fuentes históricas, vid. Castañeda: *A critical edition...*

⁹ El poeta fue muy aficionado al nombre de la protagonista y al mito bíblico de los amores de Jacob. Parte de una vaga referencia en la canción n.º 206 del *Canzoniere* petraquresco y de forma más inmediata del soneto de Camões «Sete anos de pastor Jacob servia...». Lope —en su mitomanía— se identifica con la leyenda del Génesis cuando en el periodo 1598-1602 se ve cogido entre el matrimonio de conveniencia con Juana de Guardo y los apasionados amores con Micaela de Luján:

¡Ay de aquel alma a padecer dispuesta,
que espera su Raquel en la otra vida,
y tiene a Lía para siempre en esta!

(*Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, tomo I, núm. 5)

Cuando se dispone a escribir *Las paces de los reyes* (1604-1612, probablemente 1610-1612; según Morley y Bruceton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, pág. 372), el nombre de Raquel surge de forma espontánea: una judía bella y deseada no podía llamarse de otra manera. Y desde entonces se ha llamado así.

Más tarde volverá sobre el mito bíblico en las *Rimas sacras* (en *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1969, pág. 366), en *El castigo sin venganza* (vs. 1671-1673) y en la *Égloga a Claudio de La vega del Parnaso* (Madrid, 1637; facsimil: Ara Iovis, Arañuez, 1993, fols. 93 v. y 94 r.): «que amor a tanto sol, a tanto frío, / o fuera de Jacob o fuera mío».

¹⁰ *Las quatro partes enteras de la Crónica de España que mandó componer el rey don Alfonso llamado el Sabio*, Zamora, 1541.

¹¹ Fols. 338-341 v. de la *Crónica* de Ocampo, en la edición de Valladolid, 1604.

¹² Fols. 342-343 v. de la *Crónica* de Ocampo, en la edición de Valladolid, 1604.

¹³ Fols. 344 v.-345 v. de la *Crónica* de Ocampo, en la edición de Valladolid, 1604.

que del primero intento se desvíen;
ni que della se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo. (vs. 181-187)¹⁴

Sin embargo, el drama que nos ocupa contradice de forma flagrante este principio. De él se puede quitar un acto completo sin que se resienta su estructura dramática. Es más, para dotarlo de cierta unidad hay que desmembrarlo forzosamente¹⁵.

La explicación de esta trasgresión del propio sistema dramático sólo podemos encontrarla en las condiciones en que se desarrolla la creación. Lope, como es sabido, escribe bajo la presión de un mercado ávido de comedias.

Quizá pensó componer unas *Mocedades de Alfonso VIII* e inició su trabajo ciñéndose escrupulosamente a la *Tercera crónica general*. Al acabar el trágico episodio de Lope de Arenas, se encontró con que el capítulo que seguía inmediatamente, el de los amores con Fermosa, era más atractivo que otros lances heroicos de la juventud del rey¹⁶.

En condiciones normales, cuando un dramaturgo ve a mitad de su trabajo que surge un nuevo asunto ajeno a lo que hasta entonces ha tratado, tiene claro lo que debe hacer: eliminar lo escrito y empezar de nuevo.

Pero la comedia española no se escribía en el vacío. Era un bien comercial, valía dinero y Lope no podía ni quería permitirse el lujo de tirar a la papelera un trabajo acabado y perfecto en su género, como es el acto I de *Las paces*.

Yuxtapuso, por tanto, los dos dramas sin establecer entre ellos conexión alguna. Sin duda, el público de 1604-1612 admitía este tipo de chapuzas estructurales y quizá se complacía en la variedad que le ofrecían estos saltos argumentales y temáticos. No debemos olvidar que poetas y cómicos se enfrentaban a «la cólera / de un español sentado», que

no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el final juicio desde el Génesis. (vs. 206-208)

Las paces presenta desde el génesis del reinado de Alfonso VIII hasta un cierto juicio fi-

¹⁴ Citamos por Lope de Vega: *Rimas*, ed. cit., tomo II, núm. 247. En lo sucesivo, sólo señalaremos los versos.

¹⁵ Así hubo de proceder al adaptar el drama para una representación conmemorativa de la batalla de Alarcos. Para evitar confusiones, el texto resultante se tituló *Retablo de las paces de los reyes* (Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1995). No obstante esta evidencia, James David H. Darst («The unity of *Las paces de los reyes* y *judía de Toledo*») ha tratado de demostrar el carácter unitario de la pieza que nos ocupa. En su concepto, el primer acto tiene la función dramática de mostrar la entereza del monarca hasta que cae bajo las redes del amor. Vid. las objeciones de Rodríguez Baltanás: «Literatura y paraliteratura...», pág. 54.

¹⁶ Algo parecido le ocurrió al romancista Lorenzo Sepúlveda. En todas las ediciones conocidas de su *Cancionero de romances sacados de las crónicas de España* (1550, 1551... 1584) publicó contiguos sendos romances sobre los asuntos que inspiraron a Lope: *Del rey don Alfonso* y *Lope de Arenas* («En Castilla reina Alfonso...») y *Del rey don Alfonso y la judía*. Los motivos argumentales del primero coinciden con los del primer acto de *Las paces*, y los del segundo, con las otras dos jornadas.

nal, con la aparición del ángel, que le trasmite el veredicto divino sobre su conducta.

Por esas fechas (1604-1612), Lope había alcanzado la madurez cómica¹⁷. Escribió comedias de capa y espada poco menos que perfectas: *La discreta enamorada* (1604-1608), *La dama boba* (1613), *El perro del hortelano* (1613); pero el drama histórico seguía teniendo una estructura narrativa. El poeta iba desarrollando uno tras otro los lances, sin ser capaz de concentrar la acción y reducirla a sus elementos esenciales, tal y como exigen los principios generalmente admitidos para el arte dramático.

3. FÓRMULAS DE «LAS NIÑECES DE ALFONSO VIII»

La acción se inicia *ex abrupto* con los gritos de «¡Toledo por Alfonso, rey legítimo / de Castilla!». El dramaturgo, como en otras obras (*Fuenteovejuna*, por ejemplo), aprovecha el corredor superior del corral para este tipo de proclamas. Ese espacio tiene un valor convencional (los sublevados han tomado los fuertes de la ciudad) y simbólico, la monarquía se sitúa por encima de todos: «Pónese en lo alto el rey Alfonso, niño» (tras el verso 38)¹⁸.

Hay en esta jornada mil fórmulas tópicas de la comedia: los elogios al rey, «que ha de ser para su tierra, / un César para la guerra / y un Numa para la paz» (vs. 144-146); la doble condición de Lope de Arenas, fiero guerrero y tierno amante, desarrollada en un parlamento (vs. 382-399); o la recriminación de Dominguito a su señor por ocuparse en cosas de amores cuando la guerra llama a su puerta (vs. 458-491). La anáfora, la interrogación retórica, el paralelismo y contraste son medios obligados en este género de discursos:

¿Agora en jardines verdes,
Lope de Arenas, estás?
¿Agora al sueño te das,
cuando es razón que recuerdes?
¿Agora a escuchar las fuentes
destos bellos cuadros bajas,
y los pífanos y cajas
de un ejército no sientes? (vs. 458-465)

Es una fórmula que el poeta sabía de seguro efecto en cualquier situación similar. Era una pieza eficazísima y de amplio empleo en el taller del dramaturgo.

El mismo tópico, en idéntica situación, lo volvemos a encontrar en *La tragedia del rey don Sebastián*, en cuya primera jornada el Maluco recrimina a su hermano Hamet el que esté

¹⁷ Vid. nuestro estudio de conjunto: *Lope de Vega* (Col. «El escritor y su literatura». Teide, Barcelona, 1990), págs. 110-137.

¹⁸ Las citas se refieren siempre a la edición de James A. Castañeda (Anaya, Salamanca, 1971).

coronado de flores y hablando con su amada, mientras los cristianos saltan sobre las playas africanas¹⁹.

La primera jornada se cierra, como si de una obra completa se tratara, con una muerte aievisa y la consiguiente justicia poética. Dominguillo, criado y amigo de Lope de Arenas, se ofrece a Alfonso VIII para facilitar la conquista. Valiéndose de la confianza, alancea a su señor mientras se está afeitando. El rey en premio le manda dar una pensión de por vida, y en castigo a su traición ordena que le arranquen los ojos. Estos aires de trágica crueldad, de desconsiderada violencia dan a esta jornada un regusto amargo que nos recuerda ciertas obras de Shakespeare.

Estas justicias regias son, como bien se sabe, piezas del utillaje dramático de uso constante. Pensemos en *El caballero de Obnedo* con don Alonso asesinado por sus rivales amorosos y la condena a muerte de estos por don Juan II. O en *La vida es sueño*, donde el soldado traidor es rigurosamente castigado.

4. LAS PACES DE LOS REYES (ACTOS II Y III) COMO ENSAYO DRAMÁTICO

Las jornadas II y III parecen un ensayo, un banco de pruebas, de ciertas fórmulas que el poeta había de aplicar con mayor fortuna en obras que hoy gozan de extrema celebridad, como son *Peribáñez*, *Fuenteovejuna* y *El caballero de Obnedo*. Señalemos algunas.

4.1. *La recepción*

Tras un preámbulo que resume las quiméricas hazañas de Alfonso VIII en las cruzadas (asunto desarrollado por Lope de Vega en la *Jerusalén conquistada*), encontraremos la recepción del rey en Toledo y el ofrecimiento de las llaves de la ciudad. Es escena tópica, que los poetas gustan de repetir. Recuérdese el recibimiento del comendador en *Fuenteovejuna* o, mejor todavía, el principio de *La estrella de Sevilla* con la entrada de Sancho el Fuerte en la ciudad del Betis.

4.2. *Los piropos*

Al empezar la acción, la pregunta del rey:

¿Qué os parece, mi Leonor,
desta famosa ciudad? (vs. 1045-1046)

da pie a un intercambio de piropos entre Alfonso y su esposa, similares y distintos a los que oímos en *Peribáñez*. En *Las paces*, como corresponde a los personajes, los piropos son más cultos, más engolados:

¹⁹ Véase la edición de Menéndez Pelayo (RAF, Madrid, 1890-1915), tomo XII, págs. 526-527.

Pues si yo viera, Leonor,
 a Troya en su libertad,
 a Grecia en su gran valor,
 a Roma en su majestad,
 a España en su antiguo honor,
 aunque no hubiera en los dos
 este lazo con que Dios
 quiso juntarnos aquí,
 no me pareciera a mí
 lo menos que miro en vos. (vs. 1060-1069)

En la tragicomedia ocañense las imágenes se extraen del ámbito rural y tienen mayor gracia expresiva:

No hay pies con zapatos nuevos
 como agradan tus amores [...].
 Pareces en verde prado
 toro bravo y rojo echado;
 pareces camisa nueva... (vs. 106-113)²⁰

En las dos escenas las comparaciones se quedan cortas, pero en *Peribáñez* se da un paso más en el acierto poético. No creo que haya piropo más feliz que el que remata el parlamento de Casilda:

...y parécete a ti mismo
 porque no tienes igual. (vs. 119-120)

4.3. *La nieve del norte frente al brío español*

Sigue un coloquio femenino, entre Raquel y Sibila, su hermana, a orillas del río. Raquel comenta la impresión favorable que le ha causado Alfonso y critica la frialdad de Leonor (las reinas parecen estar condenadas a parecer frías a sus súbditos), «aquella nieve del norte», «aquella hermosura helada», frente a la ponderación del brío español. Este toque de exaltación nacional es una constante en la comedia. Lope recurre a él siempre que la acción lo permite. Lleva esa tendencia al extremo en las piezas sobre las guerras flamencas como *El valiente Céspedes* o *El asalto de Mastrique*.

4.4. *Distribución estrófica*

El poeta va distribuyendo los versos y las estrofas según los esquemas que él mismo expuso en el *Arte nuevo de hacer comedias*. Los piropos en quintillas, los tercetos para las graves conversaciones entre el rey y su valido Garcerán Manrique... El soneto «está bien en los que aguardan» dijo Lope ante la Academia de Madrid, y en *Las paces de los reyes* se cumple

²⁰ Cito por mi edición: *Peribáñez y el comendador de Ocaña. La mujer de Peribáñez* (PPU, Barcelona, 1988).

rigurosamente el precepto. Tras el descubrimiento de Raquel bañándose en el río —fuera de la vista de los espectadores—, Alfonso pide a Garcerán que vaya a hablar con la muchacha, y dice: «Al pie de este moral quiero esperarte» (v. 1288). Se queda solo y para entretener la espera, más la del público que la propia, inicia el recitado de un soneto:

No te engrandezcas ya, ¡oh mar de España!,
por las riquezas que en tus ondas crías...

4.5. Voces y sombras

La escena en que se agolpan de forma más notoria las fórmulas dramáticas es la última del acto II. Alfonso va a visitar a Raquel y se desata una espectacular tormenta. Belardo y más tarde el propio rey describen la tempestad (el público tenía que imaginársela en un corral a las tres de la tarde, hora solar, bajo un cielo despejado y radiante) y surge «una voz cantando, triste, dentro». La situación recuerda a la de *El caballero de Olmedo*: en medio de la noche (oscuridad, como la de la tormenta, bellamente descrita por el protagonista), surge también una voz que canta y perturba a don Alonso.

Las voces deben entonar canciones conocidas por el público, ya que su función era crear un puente entre el auditorio y el escenario. Para *Las paces* no existía un poemilla como el lúgubre canto del caballero. El mito de la judía era literario, no oral, y Lope recurre a adaptar a la situación un romance que los espectadores sabían de coro:

Rey Alfonso, rey Alfonso,
no digas que no te aviso:
mira que pierdes la gracia
de aquel Rey que rey te hizo. (vs. 1833-1836)

Y remata la canción triste y admonitoria con la alusión a otro mito de la tradición oral:

advierte que por la Cava
a España perdió Rodrigo. (vs. 1847-1848)

La reacción de los protagonistas es idéntica (los dos atribuyen la voz a un engaño o hechicería) y pertenece igualmente al arsenal de recursos del poeta. En *Las paces* Alfonso exclama:

¡Vive el cielo, que lo entiendo,
y que todo son hechizos
de Leonor, para quitarme
el gusto que emprendo y sigo! (vs. 1849-1852)

Y en *El caballero*, don Alonso, más dubitativo, dice:

Volver atrás, ¿cómo puedo?
 Invención de Fabia es,
 que quiere, a ruego de Inés,
 hacer que no vaya a Olmedo. (vs. 2380-2383)

No acaban aquí los paralelismos. Cuando el rey va a entrar en el palacio, «sale un hombre con una túnica negra y su espada y daga ceñida, un rostro de negro y cabellera negra» (como los actores mudos que Marsillach ha sacado en su montaje de *El médico de su honra*). A este personaje se le llamará poco después «La sombra». En *El caballero de Olmedo* la acotación nos señala: «Al entrar, una sombra con una máscara negra y sombrero, y puesta la mano en el puño de la espada se le ponga delante».

La actitud de los personajes es similar e incluso sus palabras:

ALFONSO: ¿Qué es esto que ven mis ojos?
 ¿Eres hombre? ¡Hola! ¿A quién digo?
 [...]

 Habla y dime. (Pr, vs. 1855-1868)

ALONSO: ¿Qué es esto? ¿Quién va? De ofirme
 no hace caso. ¿Quién es? Hable. (CO, vs. 2255-2256)²¹

Hay matices entre las reacciones de los protagonistas. El rey, más bravucón y decidido; el caballero, más turbado y confuso:

Que un hombre me atemorice,
 no habiendo temido a tantos. (CO, vs. 2257-2258)

En *El caballero de Olmedo* se añade un nuevo elemento formulario, que no aparece en *Las paces*: la sombra es un desdoblamiento del propio don Alonso:

ALONSO: ¿Quién es?
 SOMBRA: Don Alonso.
 ALONSO: ¿Cómo?
 SOMBRA: Don Alonso.
 ALONSO: No es posible.
 Mas otro será, que yo
 soy don Alonso Manrique...
 Si es invención, ¡meta mano!
 Volvió la espalda. Seguirle,
 desatino me parece. (vs. 2260-2265)

²¹ Cito *El caballero de Olmedo* por mi edición (Vicéas Vives, Barcelona, 1996).

Desde 1604-1612, en que escribe *Las paces*, hasta 1620, en que presumiblemente se redacta *El caballero de Olmedo*, Lope ha progresado muchísimo en su sentido dramático. Don Alfonso es un personaje más complejo y matizado. El autor nos trasmite mejor la turbación de esta escena simbólica. Pero, además, esta secuencia está encajada en la estructura dramática de forma casi perfecta. En *Las paces* se encuentra en medio de la acción y no tiene especial trascendencia. En *El caballero* su importancia es decisiva: aparece en la raíz del trágico final de la obra. A partir de aquí, el espectador está envuelto en la atmósfera de temores y premoniciones que desembocan en la muerte del protagonista, sólo, en medio de la noche.

4.6. *El discurso de los eufemismos*

Con *Fuenteovejuna* tiene *Las paces* varias fórmulas en común. Una de ellas es la que podríamos llamar «el discurso de los eufemismos». El cambio arbitrario de denominación de las cosas merece la crítica de los dos personajes fingidamente rústicos en cuya boca se pone el parlamento. En *Fuenteovejuna* aparece al principio de la acción (vs. 292-320)²². Frondoso llama *damas* a las labradoras y lo justifica con estas palabras: «Andar al uso queremos. / Al bachiller, licenciado...» (vs. 292-293). Sigue una brillante réplica de Laurencia, que pronuncia el «discurso de los términos peyorativos» (vs. 321-348):

...que hay otro más riguroso
y peor vocabulario
en las lenguas descorteses [...];
al hombre grave, enfadoso [...];
al que es constante, villano;
al que es cortés, lisonjero;
hipócrita, al limosnero,
y pretendiente al cristiano... (vs. 324-340)

En *Las paces* Lope emplea este mismo tópico en la jornada II; pero no es sólo el discurso de los eufemismos, sino también el del mundo al revés. Lo pone en boca de Belardo, su álter ego. Cuando el rey le ordena que no llame a Raquel y su hermana con el despectivo *judías*, sino con el más aséptico *hebreas*, Belardo prorrumpe en quejas por el estado del mundo:

¡Las necesidades del mundo,
en que funda sus quimeras!
Todo es lisonja y engaño,
todo es locura y soberbia.
A Dios le llaman de vos,
al hombre llaman de alteza.
cortesana a la mujer

²² Sobre este tópico y sus fuentes, vid. la nota complementaria a los vs. 292-347 en la edición de *Fuente Ovejuna* de Donald McGrady (Crítica, Barcelona, 1993).

que está sin honra y vergüenza,
 mocedades a los vicios,
 a los hurtos diligencias,
 a la pobreza deshonra,
 y honra al fausto y la riqueza;
 valiente al que es temerario,
 discreción a la cautela,
 moreno al negro atezado,
 a la envidia competencia... (vs. 1392-1407)

Está claro que este elaborado discurso no era propio de un hortelano o pastor. Y Lope se encarga de subrayar este juego con un guiño al público, al tiempo que da expresión a una corriente igualitaria que aflora con frecuencia en la comedia española:

Debajo desta pelleja
 puso Dios alma también,
 como a vos, con tres potencias. (vs. 1417-1419)

La adecuación y oportunidad escénica de este recurso dramático es similar en *Las paces* y en *Fuenteovejuna*.

4.7 Discurso del motín

No ocurre lo mismo con lo que llamaremos el «discurso del motín». En las dos comedias hay un momento en que un personaje femenino (Laurencia en *Fuenteovejuna*, la reina Leonor en *Las paces*) incita a la sublevación y al asesinato a una asamblea masculina acobardada e incapaz de actuar. Los dos discursos se sitúan al empezar la jornada III, es decir, en el mismo arranque del desenlace, que va a derivar de forma directa de estas arengas. En los dos casos el poeta elige el romance, probablemente por ser un metro muy flexible y apto para los parlamentos extensos y arrebatados.

La estructura de las dos soflamas es muy parecida y ciertos argumentos y expresiones son comunes a ambas. Hay una narración de los antecedentes. En *Fuenteovejuna*, de forma convulsa y agitada, ya que Laurencia llega «desmelenada», tras las torturas y ultrajes a que la ha sometido el comendador. En *Las paces* es más sosegada y aparece tras un extenso vocativo (vs. 1940-1951):

Noble Blasco de Guzmán,
 gallardo Beltrán de Rojas,
 Blán de Toledo, ilustre...

Laurencia y la reina se sorprenden retóricamente de la inactividad de los varones. Y para incitarlos dudan de su condición. En *Las paces*:

¿Vosotros sois sangre goda?
 ¿Vosotros sois descendientes
 de la sangre generosa
 que ganó aquesta ciudad,
 espejo de toda Europa? (vs. 2017-2021)

Y después pasa revista a cada uno de los nobles que asisten a la asamblea.
 En *Fuenteovejuna* oímos a Laurencia:

¿Vosotros sois hombres nobles?
 ¿Vosotros, padres y deudos?
 ¿Vosotros, que no se os rompen
 las entrañas de dolor,
 de verme en tantos dolores? (vs. 1753-1757)

Las dos enumeran los males que han de sobrevenir por su pasividad: el avance de los árabes en *Las paces*:

...presto del Tajo en las ondas
 por dicha con sangre vuestra,
 beberán sus yeguas moras... (vs. 2003-2005)

la infamia y la muerte en *Fuenteovejuna*: «de todos hará lo mismo [colgarlos]».

En las dos obras se recurre al insulto como espoleador de la acobardada grey. En *Fuenteovejuna* es la propia Laurencia la que lanza los improperios: «Gallinas, / [...] hilanderas, maricones, / amujerados, cobardes» (vs. 1770-1780). En *Las paces* los insultos directos se ponen en boca del príncipe Enrique:

¡Villanos!
 ¿Cómo se ha de detener,
 si para tan vil mujer
 no tenéis honra ni manos? (vs. 2052-2055)

Y tanto la reina como la villana muestran su disposición a actuar por su cuenta. Leonor amenaza con volverse a Inglaterra, y Laurencia anuncia una rebelión exclusivamente femenina (vs. 1774-1777):

¡Vive Dios que he de trazar
 que solas mujeres cobren
 la honra de estos tiranos,
 la sangre de estos traidores!

Creo que lo señalado basta para mostrar que la «incitación femenina al motín y al asesinato» es una pieza perfectamente estructurada del sistema de creación en serie del drama lopesco.

Cabría considerar también si ese elemento tiene mayor o menor fuerza dramática en función de las circunstancias que lo rodean. En los ejemplos propuestos está claro que en *Fuenteovejuna* su eficacia es muy superior. La situación (violación de Laurencia, insufrible tiranía) justifica ese discurso incendiario; los insultos a los varones acobardados salen, con lógica, de las entrañas del personaje ultrajado.

En el caso de *Las paces*, la violencia de la arenga, los improperios espoleadores parecen excesivos, porque los males a que hay que poner remedio (la conquista árabe) y los abusos y arbitrariedades de Raquel no han tenido presencia dramática alguna. Al espectador le puede parecer que se pretende matar moscas a cañonazos y que la reina, aunque lo niegue, está mezclando insidiosamente asuntos privados (de cama) con graves cuestiones de estado. El «discurso del motín» es una secuencia dramática que en *Las paces* parece demasiado grande para el conflicto planteado.

4.8. *Belardo: entre el álter ego y la figura del donaire*

La presencia de Belardo es otra fórmula del teatro de Lope. Esta figura, que procedía del romancero pastoril de la juventud del poeta, aparece en numerosas comedias. En las de la primera época es el enamorado impulsivo y atormentado en el que se trasfiguraba el autor para recrear literariamente sus tormentosos amores con Elena Osorio. *Belardo el furioso* es la comedia emblemática de ese primer momento.

A medida que pasó el tiempo, el personaje fue envejeciendo con su creador y dejó de ser el pastor galán y enamorado para convertirse en un aldeano socarrón, que expresa las quejas y disgustos del propio Lope, sobre todo por las críticas y por la falta de reconocimiento en las esferas del poder político y del saber académico. Todavía le servía de orgulloso portavoz cuando en 1631-1632, pronuncia el célebre dictamen: «...yo me sucedo a mí mismo»²³.

Años antes (1604-1613), un Belardo viejo y quejumbroso aparecía en *Peribáñez* y en *Las paces de los reyes*. En esta última el papel tiene mayor desarrollo y pueden seguirse con mayor claridad las obsesiones del autor. Así ocurre en la primera aparición del personaje (acto II, vs. 1303 y ss.). Aquí el hortelano protesta por las críticas injustas:

Con los perros desta huerta
traigo pendencia encubierta
y para mí declarada. (vs. 1322-1324)

Lamenta que reserven los honores al artista para después de la muerte, en vez de ofrecérselos en vida:

Después de muerto, a la fe,
dicen que han de conocerme. [...]

²³ Vid. Juan Manuel Rozas: «Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de *senectute*», en *Estudios sobre Lope de Vega* (Cátedra, Madrid, 1990), pág. 128.

Mientras vivo lo procuro;
que, después de muerto, os juro
de no se lo agradecer. (vs. 1326-1331)

Se duele de la envidia y se presenta como el ser bondadoso que en realidad nunca fue: «En mi vida / hice mal, aunque pudiese». Y al fin se reafirma en su propia grandeza artística frente a sus adversarios:

Todos me muerden en vano;
que al fin de tantos destierros,
ellos se quedan por perros,
y yo me quedo hortelano. (vs. 1336-1339)

Presentada la ambivalencia del personaje (hortelano de los palacios de Galiana / portavoz de Lope), Belardo cobra cierta autonomía y se nos retrata con unos trazos eficaces aunque simples: gruñón y obstinado, pero fiel y servicial; representante del antisemitismo de la sociedad española, pero honrado y compasivo hasta el punto de llegar a avisar a Raquel del riesgo que corre. Con sus tretas logra evitar la muerte que lo amenaza y pone una nota cómica, de figura del donaire, en la trágica escena en que matan a la protagonista.

La figura de Belardo reivindica la cultura de Lope tanto en *Las puceas* como en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. En la primera dice:

Puesto que soy labrador,
ya sabéis que sé leer... (vs. 2173-2174)

Eso era socialmente su autor: un plebeyo con amplio dominio de la pluma. Y lo mismo expresa en *Peribáñez*:

Pudiera juraros yo
de lo que entonces sabía,
pero mi dan a entender
que apenas supe leer. (vs. 2353-2356)

A través de Belardo, el poeta fantasea con un viejo anhelo personal: gozar de la protección regia. En la realidad biográfica nunca se dio; pero en el teatro Belardo sí se convierte en un modesto valido de Alfonso VIII:

...como le vía
pasar por aquí mil veces,
flores, frutas, aves, peces,
de rodillas le ofrecía.
Agradóle el buen humor,
y en la huerta que ha labrado,
jardinero me ha criado,
y barquero y pescador. (vs. 2181-2188)

En otras comedias de Lope, Belardo también llega a gozar del favor real e incluso a ser nombrado cronista, cargo al que aspiró inútilmente el poeta.

4.9. *El campesino cantor y sordo de conveniencia*

Belardo en *Las paces de los reyes* es también protagonista de una secuencia formularia que aparece con rasgos semejantes en *San Isidro, labrador de Madrid* (1598-1608). En una y otra pieza Belardo y Bartolo se encuentran trabajando, uno en la huerta y otro en un molino. Cantan coplillas muy conocidas del público. Bartolo entona «Río verde, río verde...», «Retraída está la infanta...» y «Más precio yo a Peribáñez...», tres romances tradicionales. Belardo canturrea dos estrofas del romance de Lope «Hortelano era Belardo...» y la serranilla «Yo me iba, madre, / a Ciudadreale...». Los dos villanos, ensimismados en el trabajo y en la música, no oyen o fingen no oír a las personas que los llaman, y esta sordera, más o menos voluntaria, desespera a sus interlocutores.

4.10. *Monólogos entrelazados*

Por dos veces Lope recurre en *Las paces* a la técnica de entrelazar dos monólogos: en la jornada II se mezclan la carta que escribe la reina y las consideraciones del rey (vs. 1546-1575); en la escena final (vs. 2699-2707) se cruzan las oraciones de los monarcas. Es un ejercicio de virtuosismo que el propio Lope empleará en otros momentos, pero que está anunciando lo que será uno de los recursos predilectos de Calderón y de la ópera barroca y posterior.

5. CONSIDERACIÓN FINAL

Los ejemplos citados, a los que podrían añadirse algunos otros, nos permiten observar cómo Lope escribió centenares de obras dramáticas yuxtaponiendo secuencias y motivos formularios, capaces de encajarse en situaciones semejantes de diversas comedias. El acierto, la belleza de cada obra va a depender de la fortuna con que se enhebran y justifiquen esos elementos «prefabricados». En este sentido, por sus fallos estructurales, sobre todo la falta de unidad, y por la simplicidad de su planteamiento, *La judía de Toledo* no es una obra maestra. Pero podemos encontrar aciertos parciales, versos brillantes y momentos de emoción.

Es evidente —no descubrimos nada— que el Fénix se plagiaba constantemente a sí mismo. Y con Lope todos los comediógrafos áureos. Por eso estoy convencido de que un verdadero conocimiento de nuestro teatro clásico, pasa por una lectura del conjunto y por un catálogo de situaciones, secuencias y motivos tópicos, es decir, de las fórmulas dramáticas intercambiables²⁴.

²⁴ A ese propósito responde el proyecto de investigación que hemos presentado conjuntamente las universidades de Murcia, Barcelona y Castilla-La Mancha a la DGICYT. Un amplio equipo se propone ir leyendo la totalidad de las comedias setecentistas y fichándolas de acuerdo con una plantilla preestablecida y un *thesaurus* de temas y motivos. Hemos empezado

RESUMEN

Este artículo pretende mostrar a través de la lectura de *Las paces de los reyes* y *Judía de Toledo* el modo de creación de las comedias de Lope. Su arte, como el de los guionistas cinematográficos del Hollywood de posguerra, es profundamente original; pero se trata -si se nos permite la paradoja- de una originalidad colectiva y reiterada en miles de piezas. Lo novedoso es la comedia española (el sistema dramático lopesco), no cada comedia en particular. El poeta, acuciado por un mercado ávido y exigente, construye sus obras con materiales tópicos ya manejados en otras piezas.

Fórmulas reiteradas son el inicio *ex abrupto*, la aparición del rey niño en la galería superior del corral, la doble caracterización de los personajes centrales como fieros guerreros y tiernos amantes, la justicia poética que castiga sangrientamente la traición, los piropos, la exaltación del «brío español», las voces y sombras, el discurso sobre los eufemismos y el estado del mundo, la incitación femenina al motín, la trasfiguración del autor en el hortelano Belardo, etc. Desde nuestra perspectiva, la piedra de toque para establecer con propiedad los valores y escalas literarias, es la cohesión interna de cada texto, su lógica dramática. Y para poder analizar e interpretar adecuadamente esta cuestión es preciso contrastar el uso de secuencias y motivos tópicos en diversas comedias.

nuestra actividad con cuatro dramaturgos: Tirso de Molina, Francisco de Rojas Zorrilla, Álvaro Cubillo de Aragón y Juan Ruiz de Alarcón. En las Jornadas de Almería ofreció su colaboración para este proyecto la profesora Piedad Bolaños, de la universidad de Sevilla, que se ocupará de los argumentos, temas y motivos de Felipe Godínez. En el futuro, un futuro al que todos están invitados, iremos extendiendo la nómina.

Algo parecido (catálogo de argumentos, pero no de motivos ni secuencias tópicos) está preparando el grupo de Valencia, con Joan Oleza y Teresa Ferrer al frente, sobre las comedias de Lope.