

LA COMEDIA DEL MOLINO DE LOPE DE VEGA

LA *Comedia del Molino* pertenece a la primera época de la obra dramática de Lope de Vega. Griswold Morley, basándose en datos muy aceptables, afirma que debió de componerse en la década de 1585 a 1595, y, realmente, estudiando su técnica dramática se halla confirmada esta suposición.

Cuando escribe Lope la *Comedia del Molino*, está a punto de entrar, o ha entrado ya, en la madurez de su vida. Apenas si recuerda, sólo por lo entrañable que es a su memoria, al muchacho de sus primeros años, que un día naciera en aquella casa de la calle Mayor —médula del vivir madrileño—, en pleno barrio gremial de bordadores, donde su padre, Félix de Vega, era figura preeminente de la delicada industria que tantas primaveras floridas cuajó entonces, cuando era mayor su apogeo, sobre telas maravillosas que, o se han perdido con lo efímero de la vida cortesana a que fueron destinadas, o se conservan aún por la perennidad que pudo dar a algunas el fin piadoso a que se destinaban como ornato exquisito de la Iglesia.

Lejos ya en la memoria de Lope, tanto el taller de bordado donde se inició en la pintura como el humilde hogar paterno, vigilado éste por la severidad doméstica de la madre, la buena Francisca Fernández Flores, virtuosa mujer a quien, sin duda, las debilidades amorosas de su esposo dieron avisada experiencia para enderezar en cuanto pudo a sus hijos, de que fué ejemplo supremo Isabel del Carpio, casada con Luis Rosicler —el bordador, con pasiones de astrólogo—, cuya vida fué perfecta y aun casi santa en su muerte.

Lejos, también, en la memoria, su infancia despierta que impulsó a sus familiares a darle estudios; los palmetazos del dómine agrio y fino poeta Vicente Espinel, con quien aprendió las letras elementales, y las clases de Latín y de Retórica en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús; la estancia en Alcalá, bajo la protección del Obispo D. Jerónimo Manrique, con fantasías estudiantiles en la Universidad y realidades apicaradas en las posadas y plazuelas complutenses...

Aun apenas si se acuerda de su escaparse de la amenazante férula universitaria tras la frívola silueta de aquella "beldad ajena" desconocida que le impulsó, más que el haber muerto su padre, a la aventura, en busca de otras, con su amigo Hernandico Muñoz. Y luego, la vuelta a la casa materna, con las orejas gachas, llevados por un corchete, para después reintegrarse a los apenas iniciados estudios en la Universidad de Salamanca, que abandona de nuevo su espíritu inquieto por la empresa de la conquista de las Azores bajo la espada de don Alvaro de Bazán...

Pero muy cerca tiene, en cambio, con la perdurabilidad cálida de lo afectivo, la figura alucinante de Elena Osorio, la bellísima comediente que le

cautivó desde su regreso hasta que abandonándole por un rico galán le impulsó a posición de tan desesperada venganza que, por muy violentos libelos contra la tan amada anteriormente, dió con sus huesos en la cárcel tras un escandaloso proceso.

Unida al recuerdo de esta mujer —que tal vez no olvidó nunca y gozó en revivirla con *La Dorotea* de su vejez— conviven o van a convivir en su mente, con mayor contumacia todavía, la imagen de Belisa —la encantadora Isabel de Urbina que raptó donjuanescamente y apenas casado con ella, para reparar el mal, abandonó al incorporarse a la Gran Armada, donde comenzó a nublarse el sol del imperio de España al tiempo que él escribía los versos renacientes de *La Hermosura de Angélica*—, y la paz de Valencia, donde se sintió hortelano con su mujer, muerta luego en Alba de Tormes, tras años felices en la refinada corte ducal de don Antonio Alvarez de Toledo, el señor a quien entonces servía de gentilhombre, secretario, acompañante, consejero amoroso y poeta de cámara...

He aquí los años del intenso vivir de Lope en que se concibió y escribió la *Comedia del Molino*.

El poeta, que pronto será declarado “Fénix de los Ingenios Españoles”, está unido todavía a la manera dramática del siglo XVI en que Cervantes inició —mente clara siempre— una evolución renovadora y vital. Aun no se le ha planteado con toda su dureza el problema del preceptismo dramático que, a la postre, resolverá hábilmente manteniéndose en un difícil equilibrio entre la rígida práctica aristotélica y su sentir propio, lleno de barroca y cálida poesía.

El asunto de la comedia es, como ya indicó Cotarelo, “muy común en Lope”, si bien su desarrollo argumental “parece de invención del poeta”. Ochoa, con razón, lo hallaba “fantasía del inagotable numen de Lope de Vega”, aunque sea cierto que éste aun tenía ante sí muchos años de creación literaria para que hubiera de esforzar su imaginación.

Se trata de un tema tan superficial como esquelético. Ni evocaciones religiosas o históricas para subyugar al público con un mundo familiar a su recuerdo, ni problemas éticos o psicológicos que le adiestren o fustiguen. Solamente el arte dramático naciente de Lope, ya con atisbos geniales, aunque no libre todavía de tópicos inútiles, bastará para transformar tan débil fundamento en una maravillosa arquitectura teatral.

Es cierto, como apuntaba Ochoa, que los caracteres no están logrados plenamente. Yo diría más bien que en algunos de ellos se observa un desdibujamiento inicial que luego se va afinando a lo largo de la comedia hasta darnos algunos trazos de firmeza admirable. Si la figura del Rey está sujeta a un convencionalismo que deja desasido, a menudo, de la realidad y dos personajes principales, Valerio y Rufino, son la reiteración de la misma psicología, en cambio el Conde Próspero, caballeresco, ardiente enamorado capaz de todos los sacrificios por su dama, y ésta, Celia, discreta, honesta y fiel, son dos psicologías humanas enteramente conseguidas en su interpretación tea-

tral. Sobre todo la protagonista inicia, en cierto modo, la serie prodigiosa e inimitable de las mujeres lopianas —de calidades inexhaustas, sin comparación— que transcurren a lo largo de su ingente producción dramática; pasando por “la discreta enamorada”, Fenisa, modelo de su creación cumbre, y llegando a Belisa, la de las “bizarrias”, de la última comedia del *Fénix*.

Celia, la duquesa, es un tipo femenino delicadísimo. Su amante espíritu brota luminoso y espontáneo, con reacciones muy naturales a través de los convencionalismos sociales del ambiente en que se mueve. La escena entre ella, el Príncipe, Valerio y el Conde Próspero es bien reveladora de sus exquisitos matices psicológicos.

Otros personajes también son dignos de señalarse por su acusado contorno. El Príncipe Aristipo es una mezcla de caballero enloquecido de amor o más de deseo, y de tirano, con rasgos de abellacada maldad, que, en conjunto, constituye un carácter perfectamente definido, incluso en su reacción final, al sufrir el desengaño definitivo, enamorándose de la Princesa. Esta misma, y Teodora, la dama cortesana, aun dentro de su fugaz vida escénica, no carecen de un matiz propio que, sin duda, ha procurado su caracterización. Más interesante es el carácter de Laura, ingenua, sencilla, pero finamente graciosa en su rusticidad, cuyos amoríos con el Conde la muestran con honesta ternura. Y más aún Melampo, personaje de tintas planas, muy del ambiente rural en que se mueve, con rasgos chistosos, aunque no sea una verdadera figura de donaire, que falta desde un punto de vista riguroso, como indican Rennert y Castro y la doctora Heseler, si bien es un importante precedente de lo que ha de ser luego este tipo en el teatro nacional creado por Lope. Melampo, y Laura misma, tienen frases que pudieran estar en boca de un gracioso, pero no conservan continuamente su tónica característica. Por otra parte, el contraste de los caracteres rurales y cortesanos de los personajes que aparecen en la obra está observado agudamente y expresado con sobria eficacia.

La acción se desarrolla magistralmente, no sólo por su gradación emotiva creciente, sino por el ordenado y natural fluir de los acontecimientos, que no se precipitan ni amontonan. En este aspecto, el *Fénix* muestra ya lo que habrá de ser en adelante una de las características más definitivas de su teatro, que saben recoger, con arte, sus dos mejores discípulos: Tirso y Calderón.

Las primeras escenas, de un lógico encadenamiento de los sucesos, preparan al público para aceptar la verosimilitud de la violenta actitud del Príncipe y la que adoptan Celia y Próspero, de prudente disimulo. Hábilmente se contiene el desenlace, que pudiera precipitarse, con la protesta del Rey, que acoge benévolo a Celia frente a la persecución de que es objeto por parte de su hijo. El enamoramiento del monarca por la duquesa y los consejos de Rufino vuelven a situar el problema con igual tensión dramática, aunque en distinto plano, que hace más intensa la emoción.

Contrapuesta a esta lucha aparece la acción de los personajes disfrazados,

en torno al Molino que da título a la comedia, y las figuras de Laura, Leridano y Melampo servirán para infundir nuevo impulso a la acción con sus complicaciones sentimentales. Hay un momento en que parece surgir el inevitable drama sangriento, pero nuevos acontecimientos y diestras situaciones de logrado artificio teatral van remansando la acción hasta que la curva emotiva desciende al nivel del comienzo y un nuevo personaje, la infanta francesa Flor de Lis —que debió de sugerirle el recuerdo de Isabel de Valois, muy vivo en los españoles cuando el poeta era niño—, resuelve el problema amoroso del Príncipe, que no tenía otra solución posible, aun cuando los demás enderezaran la torcida ruta por que discurrieron algún tiempo.

En el desarrollo de esta acción, sólo expuesta en su arquitectura estructural, las escenas interesantes son frecuentes y variadas, manteniéndose en todo momento la atención del espectador con el complicado enredo que lleva al desenlace.

La versificación, es sobria, como del período dramático a que corresponde. Predominan las redondillas sobre las quintillas; hay octavas, tercetos, versos sueltos y un soneto, que Jöerder ha clasificado por su estructura métrica y es eminentemente narrativo, inseparable de la comedia, a diferencia de otros, de fácil desglose dramático por su lirismo.

Finalmente, es preciso comentar como se merece el precioso cantar de las bodas con que comienza la última escena, que recogería el Fénix en sus andanzas por España. El estribillo, netamente popular y tradicional:

*“Esta novia se lleva la flor,
que las otras no”*,

se halla en varias obras del *Fénix*, con variantes que juzgo curioso señalar aquí, ya que no lo hizo Menéndez y Pelayo en sus estudios sobre el Teatro de Lope: como canción de boda también en la comedia *Los novios de Hornachuelos* —cuya paternidad lopiana no es suficientemente segura—, pero sin más que el estribillo:

*“Esta novia se lleva la flor,
que las otras no”*.

Como canción de bautizo en *El piadoso aragonés*, donde se convierte en un poema muy parecido al de la *Comedia del Molino*:

*“Este niño se lleva la flor,
que los otros no”*.

Y como “canción de Maya” en las comedias *El truhán del cielo* y *La esclava de su hijo*, y en el auto *La Maya*: sólo el estribillo en la primera, que en la tercera pieza figura con la canción completa:

*“Esta Maya se lleva la flor,
que las otras no*.

y con notable variación en la segunda obra:

*“Este sí que es mayo famoso,
que los otros mayos no;*

JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS