



## Modelos de comedia: Lope de Vega y Cervantes

Guillermo Carrascón

Cervantes acabó sus días en “una casa sita en la calle de Francos, esquina a la del León, frente al mentidero de los comediantes” (Sevilla/Rey “Cronología”) a la que se había trasladado sólo en 1615, el mismo año en el que publicó sus obras dramáticas nunca representadas. En 1610 y en la misma



Calle del León esquina a la de Cervantes, n. 2

(donde estaba la última casa que ocupó el poeta titular de la calle) en la actualidad

calle (que para homenajear al autor del *Quijote* lleva hoy su nombre) había comprado Lope su casa (número 11 moderno), a unos doscientos metros bajando desde la calle del León. Antes de mudarse a la calle de Francos, sin embargo, Cervantes no vivía mucho más lejos: la calle de Huertas, en la que alojaba con su mujer (número 18 moderno), corre paralela a la de Francos, unos doscientos cincuenta metros más al sur. En la casa contigua a la que ocupó el novelista, esquina a la plazuela de Matute, estaba la casa en la que, en los últimos años del siglo anterior, tuvo su “chirlata”, como la llamaba Astrana Marín (1948: VI,14) la Antonia de Trillo con la que se había “envuelto” Lope al volver de Alba de Tormes, después de la muerte de Isabel de Urbina, allá por 1595. Y de chirlatas, seguramente, entendía Cervantes, que para indicar su edad afirmaba que “al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano” (*Novelas ejemplares*, Prólogo).

Si no se encontraban cada mañana por la calle, el creador del teatro nacional español y el fundador de la novela moderna no carecían seguramente de otras ocasiones de verse: en la congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, que se reunía, a pocos metros de sus casas, en el convento de los Trinitarios Descalzos que cerraba entonces la calle de Francos<sup>[1]</sup> (aunque después se trasladó al Oratorio de la calle del Olivar, de la que tomó el nombre), congregación a la que ambos poetas habían entrado poco después de su fundación, en 1609 Cervantes y en 1610 Lope. También pertenecían ambos a la Venerable Orden Tercera de San Francisco, otra congregación<sup>[2]</sup>. Con certeza se puede decir que se veían en la Academia Salvaje que desde abril de 1612 patrocinaba en su palacio de la calle de Atocha Don Francisco de Silva y Mendoza. En la primera reunión de este Parnaso se eligió secretario a Lope, lo cual no le fue de óbice al poeta para escribir al de Sessa, con la habitual maledicencia que tanto debía divertir a tan noble correspondiente, las conocidas palabras sobre el “hambre, cansancio, frío, lodos y quejas” de los poetas; y el que Lope fuera secretario y no Cervantes nos da idea de cómo se repartían entre ambos el aprecio de sus contemporáneos, más favorable ciertamente al dramaturgo que al novelista<sup>[3]</sup>. En una sesión de otra Academia le había tenido que prestar Cervantes a Lope unas gafas mal hechas como “huevos estrellados” para que éste ayudara su vista cansada a leer unos versos.

Aunque Lope se ordenó antes que Miguel, que esperó a tener “puesto ya el pie en el estribo” para tomar los votos, ambos acabaron sus días en religión y sus restos reposan en el mismo anonimato de sendos osarios comunes y en la misma vecindad en la que transcurrieron sus últimos años, en la parroquia de san Sebastián –calle de Atocha– los de Lope y en la Iglesia del convento de las Trinitarias de la calle de Cantarranas (hoy de Lope de Vega) los de su manco colega.

Por cierto, que aunque los huesos de Cervantes estén allí, se ha dicho que el entierro no se efectuó en esta Iglesia sino en el Beaterio de las mismas Trinitarias que se encontraba en la calle de Mesón de Paredes. Así lo aseveraba Antonio Capmany y Montpalau en su *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid*<sup>[4]</sup>, sin dar mejor información de sus fuentes:

murió y le llevaron a enterrar al beaterio de las hermanas Trinitarias, en la calle del Mesón de Paredes, acompañándole todos los hermanos de la congregación del Santísimo Sacramento del oratorio del Olivar.

Sepultáronle en un hueco, en el pavimento de la iglesia de las mencionadas beatas, en cuya casa religiosa estaban su hija natural y la madre de ésta. La sepultura no tenía inscripción, y allí después se enterraron otros; así fue que al trasladarse las beatas al convento de la calle de Cantarranas, exhumaron los huesos que había en las sepulturas, y mezclados en un carro cubierto de bayetas negras, los llevaron al nuevo templo, en donde abrieron dos o tres zanjas pequeñas y en ellas los depositaron; allí debieron ir también los restos mortales de nuestro eminente escritor, pero se ignora hasta hoy el sitio en que se hallan, aunque según el Dr.D. Patricio Magano, capellán mayor de estas religiosas decía: que habiéndose limpiado la iglesia en el siglo pasado, que todos los huesos se llevaron a una bóveda y que en ella se enterraron. Por eso la Academia de la Lengua española celebra todos los años un oficio solemne en la Iglesia de este convento, costumbre piadosa que hace tres años viene practicando esta ilustre asamblea, y en la que han pronunciado la oración fúnebre, el año de 1861, D. Tristán Medina, en 1862 el Ilustrísimo Sr. D. Antolín de Moescillo, ... y en 1863 don Francisco de Paula Benavides...

La noticia no deja de ser sorprendente, sobre todo por sus detalles, alguno evidentemente errado, como el de la compañía de los Esclavos, que en realidad fue de los Terceros: basta leer el “Epitafio” que precede al *Persiles*. Así que no se sabe qué crédito conceder a quien, además de esto, afirma con el desparpajo que hemos visto, y no sólo en este pasaje, como en seguida indicaré, la existencia en el Beaterio de las Trinitarias y en 1616 de una amante y una hija natural de Cervantes de las que ningún biógrafo da noticia. La hija natural de Cervantes y de Ana de Villafranca (o Franca) de Rojas era, como es bien sabido, Isabel de Saavedra que se casó en 1606, enviudó y dos años después, a los 22 de su edad, más o menos, se volvió a casar. En cuanto a Ana Franca, la madre de Isabel, había muerto en 1598. Sin embargo (¿el apócrifo?) Capmany (1863/1990: 292-93), insiste, como decía, y en términos muy claros, en la existencia de estas dos mujeres y en la presencia al menos de una de ellas, la supuesta hija de Cervantes, en la citada institución:

las casas de los hidalgos de Paredes después sirvieron de beaterio a las beatas de la Santísima Trinidad, en donde formaron una pequeña iglesia. Aquí fue donde una tarde vino el beato Juan Bautista de la Concepción, acompañado de San Miguel de los Santos, que entonces era novicio de los trinitarios descalzos, y le vio Miguel de Cervantes, que estaba



Iglesia y convento de las Trinitarias. Aquí yacen los restos de Miguel de Cervantes y aquí profesó y está enterrada Sor Marcela de San Félix.

De: Astrana Marín, *Vida azarosa de Lope de Vega*, p. 257, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

allí a visitar a su hija (era natural, habida en su concubina) y con él Lope de Vega, que también fue a visitar a la suya (que estaba allí en clase de educanda). Cervantes recordó al beato Juan Bautista que en Madrid había sido ahorcado otro religioso de los mismos nombres que su novicio; y dirigiéndose al joven descalzo, su tocayo, le dijo que no le imitara en sus travesuras, a lo que contestó Lope de Vega que tampoco a Cervantes en las suyas, fijando los ojos en la hija de aquél y en su amiga, y sí que siguiese la huella de su virtuoso reformador, a quien otras generaciones venerarían como santo. Y Cervantes, algo alterado creyéndose aludido, se alzó del asiento y repuso: “por ejemplo... como... doña Marcela del Carpio” (habida también en la amiga de Lope doña María [sic] de Luján) mirando también a aquélla, y se despidió de todos reverente.

Para especular un poco sobre la posible veracidad de este sucedido, habría que colocarlo, por la edad de los personajes mencionados, entre el 1611 y el 13, puesto que difícilmente Marcela, nacida en 1605, podría haber sido “educanda” antes de esta fecha, y en 1613 murió el beato Juan Bautista de la Concepción, reformador de la Orden Trinitaria. Justo por esas fechas, como indicó Astrana (1956: VI, 47 y ss.) el segundo marido de Isabel de Saavedra andaba en pleitos con Juan de Urbina por causa de la dote de ésta, y se hace difícil pensar que la misma Isabel estuviese recogida en un beaterio. La hija natural de Cervantes debía ser otra, a menos que no interpretemos que las dos mujeres internadas en el beaterio eran, en vez de una amante y una hija de Cervantes, su hermana Andrea y la hija extramarital de ésta, Constanza de Ovando; pero Andrea había fallecido en 1609, por lo que ya no estaba en el Beaterio de las Trinitarias cuando enterraron allí a su hermano Miguel (ni siquiera en las fechas posibles de esta anécdota). Por otra parte, poco sentido hubiera tenido entonces la zumba lopesca. En fin, la anécdota, probablemente ni más ni menos fidedigna que la anterior noticia sobre el traslado de los restos mortales, me ha parecido curiosa y poco conocida<sup>[5]</sup>. Y en cualquier caso da idea de la misma circunstancia que quería resaltar al principio: a pesar de su rivalidad, tantas veces documentada por la crítica; a pesar de las numerosas puyas y de las irónicas y mal intencionadas muestras de respeto que los dos poetas se intercambiaban en sus escritos desde 1604<sup>[6]</sup>, más o menos; a pesar de los pesares, Cervantes y Lope, Lope y Cervantes se veían y se hablaban en las calles, en las tertulias, un día sí y otro no. La suya debía ser, pues, una afable inquina cotidiana.

Y además la relación venía de lejos, pues si ya en su *Galatea* (1585) el manco inmortal había dedicado a un Lope de 22 años, que hacía sus primeros pinitos en las armas como en las letras, esta octava:

Muestra en un ingenio la experiencia  
que en años verdes y en edad temprana hace  
su habitación así la sciencia,  
como en la edad madura, antigua y cana. No  
entraré con alguno en competencia  
que contradiga una verdad tan llana,  
y más si acaso a sus oídos llega  
que lo digo por vos, Lope de Vega.  
("Canto de Calíope", libro VI, Cervantes, 1996:  
387)

(deferencia a la que Lope había de responder en homólogo lugar, es decir, en el canto V de *La Arcadia*, 1598) probablemente los dos ingenios se habían conocido ya, si no antes, a raíz de su participación en la famosa expedición del Marqués de Santa Cruz a las Azores de 1583, para someter la Isla Tercera donde se refugiaba, ayudado por los franceses, Don Antonio, el prior de Crato, pretendiente al trono de Portugal, que había ocupado Felipe II.

Un expolio atento de las biografías revela a la curiosidad ociosa mil coincidencias más, parecidas a las ya señaladas. Por ejemplo: ambos estuvieron al servicio, aunque no simultáneamente, de don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, Virrey de Nápoles y gran mecenas cervantino, mientras que el primer protector de Lope, Don Jerónimo Manrique, había sido Vicario general de la flota cristiana en la “más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros”, o sea la jornada de Lepanto, de manera que, al quedar manco, Cervantes lo hizo con la bendición de este cura. Otro ejemplo: si en 1588 Lope participó en la Armada Invencible, Cervantes, como es bien sabido, se ocupó del avituallamiento de la expedición, lo cual constituyó el primero de una serie numerosa de empleos que le produjeron otros tantos sinsabores al alcaalino, apartándolo además por un buen trecho de su carrera vital del ejercicio de las letras, cosa que, en cambio, con Lope, el de las armas no consiguió hacer<sup>[7]</sup>.

Y aún hay otros nexos de relación entre ambos poetas, puesto que Diego de Urbina, hermano de la primera esposa de Lope<sup>[8]</sup>, era el padre del Francisco de Urbina que firmó el epitafio de Cervantes que aparece en los preliminares del *Persiles*, mientras que el Fernando de Lodeña, autor a su vez de uno de los sonetos con que se encabezaban las *Novelas ejemplares* era el marido de Ana María de Urbina, hermana de Diego y de Isabel, y conuñado de Lope (Rennert / Castro 1969: 522). La presencia de esta familia en torno a Cervantes se hace aún más densa si consideramos, además, la relación entre Isabel de Saavedra, hija natural del poeta, con otro hijo del regidor Diego, Juan de Urbina, quien como consecuencia de este *affaire* se comprometió a pagar la dote matrimonial de la interesada (Astrana Marín 1948: VI). Y esta red de relaciones entre Cervantes y los Urbina la explicó el autor de la *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*, exhumando con admirable paciencia un sinfín de documentos que atestiguaban el hecho de que la cuñada de Isabel de Urbina (conuñada de Lope) y mujer de su hermano Diego, llamada Magdalena de Cortinas, era sobrina segunda, más o menos, de Leonor de Cortinas, la madre de Cervantes. O sea que en su primer matrimonio, Lope emparentó políticamente con su – por aquel entonces todavía – amigo y colega admirado.


Tampoco faltan coincidencias si nos acercamos más al terreno literario: ambos poetas publicaron en primer lugar una novela pastoril (*La Galatea* y *La Arcadia*), en la boga tardía ya de la *Diana* de Montemayor; ambos cultivaron, con diversa fortuna ciertamente, el género bizantino (*Persiles* y *Peregrino*) y la novela corta de tipo italiano (*Ejemplares* y *a Marcia Leonarda*); ambos profesaron gran admiración, diversamente canalizada, sin duda, por los grandes exponentes de la épica renacentista italiana; ambos escribieron teatro, también, desde luego, con muy diversa fortuna. Y sobre todo es ya casi un tópico la constancia con la que en prólogos y preliminares varios (y presumiblemente en calles y salones) se intercambiaron, como decía antes, puyas y dobles sentidos, de manera que se diría que ni Lope podía dejar de pensar en Cervantes cuando publicaba, ni sobre todo, viceversa, conseguía el manco de Lepanto olvidarse de su más afortunado rival cuando daba a la luz sus obras. Esta que, en suma, se podría llamar situación de “lector polémico privilegiado” que cada uno parece haber revestido a los ojos del otro, se diría que no hace sino preludiar la continuidad con la que la crítica cervantina (incluidas estas modestas páginas) se ha visto empujada a establecer parangones entre ambos, y también aquí la abundancia de ejemplos se ve limitada sólo, como diría el mismo Cervantes, por la pereza de buscarlos.

Se multiplican los acercamientos de ambos poetas ya en el ámbito biográfico, en el que el más épico de todos los biógrafos, el simpático y ameno, y tantas veces citado, Astrana Marín comienza el Proemio de su monumental biografía cervantina trazando un paralelo en estos términos (1948: 14, subrayado mío):

Hemos de comenzar diciendo que la luz, en el conocimiento de la vida de MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, no ha ido haciéndose sino por lentas y muy espaciadas aportaciones de la investigación. No tuvo a su muerte,

contrariamente a Lope de Vega, elogios panegíricos, «famas póstumas», ni pomposas «exequias fúnebres» a la inmortalidad de su nombre, que recogieran en libros los más ilustres ingenios.

Y en el que un erudito por tantos motivos opuesto a Astrana come es Canavaggio (1989: 41, subrayado mío) escribía cuarenta y un años más tarde: “La «nueva biografía» [de Cervantes] a la que me refiero aquí no pretende competir con la que dedicó a Lope, hace más de un siglo, don Cayetano Alberto de la Barrera”. Ni se encuentran menos en biografías de Lope, como la de Zamora Vicente (1969: 10-11), que no me resisto a citar:



A pocos metros de la casa de Lope en Madrid, en la calle del León, moría, abril de 1616, Miguel de Cervantes. Los restos del novelista, creador de la más noble y limpia sonrisa que la humanidad ha visto brotar, fueron a enterrarse en la iglesia del vecino convento de las Trinitarias, donde Lope irá, años más tarde, a decir su misa ante la hija monja, Marcelica, ya sor Marcela de San Félix, la hija de Micaela de Luján, que profesó en aquella casa en 1622. Por estas fechas, Lope, viejo, desengañado, una nueva amargura al acecho cada día, ¡cómo meditaría sobre el recuerdo de Cervantes, sobre las pasadas diferencias, sobre la chismorrería literaria, resuelta ya en polvo, en recuerdo apenas presente! Primavera madrileña de 1616, el respirar de Cervantes extinguiéndose, y a pocos metros de su casa, entre la calle del Infante y la de Francos, nace, caudaloso, incontenible, el amor de Lope de Vega por Marta de Nevaes. La vida tiene sus bromas. Lope, ya pasados los cincuenta años, aún tiene fuerzas y empeño para enamorar a una joven de veintitantos. En la primavera de 1616, Cervantes sólo vivía por el ansia de vivir, según nos cuenta en el prólogo del *Persiles*. Lope vivía tan sólo para el ansia de amar.

Y si no faltan los emparejamientos en el terreno de la narrativa (como muestran estas palabras del ya citado artículo de A Valle Arce (1998: 34): “Más de diez años antes [de la publicación de *La Arcadia* de Lope] Cervantes había publicado su propia novela pastoril ... Menciono este dato porque debe considerarse dentro del complejo heterogéneo de motivos que llevó a nuestros dos máximos ingenios a mantener una viva rivalidad literaria a lo largo de sus vidas”), más aún se produce el paralelismo crítico cuando se trata del teatro: desde el dieciochesco de Nasarre<sup>[9]</sup>, quien en palabras de Canavaggio (1977: 14) estaba “convaincu que Cervantès, en ecrivant ses propres piéces n’avait eu d’autre but que de dénoncer, sur le mode parodique, les incoherences et les faiblesses que ses porte-parole reprochaient au théâtre de son temps”, hasta el reciente trabajo de Mercedes Alcalá Galán (2002), que al disertar sobre la “Teoría del teatro en Cervantes” difícilmente podía eludir la atribución a Lope del fracaso teatral de nuestro autor o la confrontación de ambas dramaturgias. No evita tampoco la inevitable comparación Ruffinatto (2002), que dedica el segundo capítulo de su monografía cervantina a “l’avvento di Lope de Vega e il declino di chi non vuole accogliere il ‘nuovo’: il teatro della seconda epoca Cervantina”, pero que además hace ya más de treinta años en tal cotejo había colocado una piedra angular con el que es todavía un trabajo fundamental para la comprensión de ambos teatros (Ruffinatto 1971). Algo parecido hay que predicar, por poner otro ejemplo, de Jesús González Maestro (2000), que trazando su magistral *Poética del teatro de Miguel de Cervantes* a menudo se apoya en el renglón de la práctica teatral lopesca. Y tampoco falta el paralelismo, con los interesantes postulados que ya he citado en la nota 6, en el espléndido manual *para leer el Quijote* de Juan Carlos Rodríguez (2003: 41 y ss.). Vinculado pues a su rival en la posteridad como debió de estarlo en vida, parece que Cervantes tenga que soportar ya para siempre la larga sombra del “monstruo de Naturaleza”, sobre todo, pero no sólo, cuando de su producción dramática se trata.



Durante casi un siglo, la crítica estructuralista y postestructuralista, que ha ido apoderándose del discurso hermenéutico y metiéndose en los rondones en las conciencias (hasta el punto de que ya somos estructuralistas sin saberlo en muchos de nuestros planteamientos y actitudes, como somos románticos positivistas sin darnos cuenta) nos enseñó a olvidarnos de todo este anecdotario a la hora de acercarnos a los textos. Se podía tomar en consideración – se nos inculcó – como mucho, y si verdaderamente no podíamos prescindir de un autor, sólo y exclusivamente al autor implícito, nunca al “autor empírico” o “histórico”. Todo lo demás quedaba relegado a los ámbitos ancilares de disciplinas, como la historia de la literatura misma, auxiliares y secundarias respecto a una anhelada “ciencia de la literatura” cuyos recorridos, cuyos logros y cuyos límites no ha mucho tiempo que describió Beccaria (1999). Por fortuna, la remisión de esta viruela formalista y científicista ha hecho que perdure de ella sólo lo verdaderamente válido. Por otra parte la saludable ignorancia con la que el lector medio identifica, por ejemplo, al narrador o a cualquier personaje con el autor, atribuyendo sin la menor cautela a éste opiniones expresadas por alguna de sus criaturas, ayuda a redimensionar muchas cosas a quien tiene la suerte de encontrar en el contacto con los estudiantes un cotidiano recordatorio de esta realidad natural y felizmente ajena a elucubraciones teóricas<sup>[10]</sup>.

Porque es difícil escapar a la impresión de que hay una relación profunda e íntima entre estas circunstancias vitales de Cervantes, por las que he querido hacer un itinerario rápido, y la creación, elaboración y características del teatro de su segunda época. Impresión que se ve refrendada por la insistencia con la que un sector privilegiado de los (escasos) receptores de esta literatura dramática, el de la crítica especializada, vuelve siempre a hacer correr sus reflexiones por esa especie de raíl ferroviario que es el paralelismo entre Cervantes y Lope, Lope y Cervantes. Sin llegar a dar la razón a Nasarre, que justificaba como paródico lo que, en perspectiva típicamente dieciochesca, juzgaba como cualitativamente deficiente en Cervantes, sí creo defendible la idea de que varias de las comedias cervantinas mantienen una relación privilegiada o constituyen una especie de respuesta a otras tantas comedias lopescas. Y no sólo *La entretenida*, cuya condición de parodia de la “fórmula” de escribir comedias de su tiempo es patente (Canavaggio 1977: 117-118); o *Los baños de Argel*, refundición de segundo grado sobre cuyas relaciones con *Los cautivos de Argel* de Lope ya lo ha dicho todo Ruffinatto (1971). Vale la pena considerar, por ejemplo, que la materia caballeresca que Cervantes dramatiza en la más denostada de sus comedias, *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, era, como decía, no menos cultivada de Lope, quien, además de las comedias que habitualmente se citan en relación con ésta de Cervantes, (*Los celos de Rodamonte* de 1589, *Las pobrezas de Reinaldos* de 1599 y *Angélica en el Catay* de alrededor del 1600) declaraba en el prólogo del *Peregrino* de 1604 haber escrito una comedia, hoy desconocida, con el título de *El bosque amoroso*. Precisamente el mismo título, como es bien sabido, de otra comedia perdida de Cervantes de la cual se ha supuesto que fuese una rehechura *La casa de los celos*. Claro que a falta de más datos suponer la existencia de una “catena teatral” como la estudiada por Ruffinatto (1971) que vaya del perdido *bosque* cervantino al lopesco para desembocar en *La casa de los celos* no puede ser más que una especulación, pero es una especulación, a mi gusto, la mar de atractiva.

En cualquier caso, a la vista de tales posibles relaciones, nada tiene de particular que bajo la máscara de las elogiosas palabras, tantas veces citadas, del prólogo de sus *Ocho comedias y ocho*

*entremeses nunca representados* Cervantes acusase abiertamente a Lope de “alzarse con” – o sea, robar, lisa y llanamente<sup>[11]</sup> – el monopolio dramático. En su profunda incomprensión del nuevo sistema teatral<sup>[12]</sup>, que para 1613 estaba ya bastante establecido, Cervantes tampoco se había dado cuenta de que la práctica posteriormente llamada “refundición” era una de las formas de la intertextualidad en que se asentaban los cimientos de la comedia nueva. Y además no era anecdótica puesto que – ni se ha subrayado, por lo que se me alcanza, como merece ni nunca se subrayará bastante – la prolificidad portentosa de Lope y, en general, la enorme abundancia de textos dramáticos producidos en los cien años cortos de esplendor del teatro clásico español eran condiciones objetivamente necesarias para el triunfo y consolidación del género, dadas las condiciones de mercado que lo propiciaron<sup>[13]</sup>. El sistema de reapropiación y reelaboración de argumentos ajenos, de cualquier origen y proveniencia (adaptación de *novelle* y otros géneros italianos, de crónicas, de anécdotas, de coplas, de romances, y también refundición de dramas preexistentes) era clave funcional de esa abundancia<sup>[14]</sup>. Cervantes, a quien faltaba la perspectiva histórica para apreciar estos factores y que valoraba la originalidad de la creación intelectual tanto como cualquier autor moderno<sup>[15]</sup>, se sentía injustamente despojado por Lope, no sólo de sus posibilidades como dramaturgo, sino incluso de la materialidad de sus producciones: sus viejas obras, “que se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza” y de las que el nuevo monarca cómico se había servido a mansalva cuando le había convenido para abastecerse de argumentos, no sin construir sobre ellas, a veces, las “necedades patentes y descubiertas” de las que Cervantes, no sin razón, consideraba horra su producción dramática. Lope, que tanto se lamentó, a su vez, de los despojos a los que sometían la suya autores de comedias y editores, se quejaba, sin embargo, de muy distintos fenómenos, o sea, de que por una parte imprimiesen con su nombre textos grave y torpemente modificados respecto a sus originales mientras que por otra le atribuían comedias por él nunca escritas; se quejaba, en pocas palabras, de que le robasen y desprestigiasen su nombre, sinónimo de excelencia: los argumentos de sus comedias, refundidos después por Fray Gabriel, por Don Pedro o por otros, sabía él muy bien que eran del dominio público, y no pretendía ni reivindicaba ningún derecho de paternidad sobre ellos.

Porque efectivamente, estoy convencido de que Cervantes nunca entendió los módulos fundamentales de la nueva propuesta dramática de Lope. Cervantes y Lope se acercan al mundo literario, fundamentalmente con la misma actitud intelectual: basados todavía en el ideal renacentista de armonización de las armas y las letras, están convencidos ambos de la preeminencia de la poesía como cima absoluta de la ciencia y de lo que hoy podríamos llamar discurso cognoscitivo en términos generales. Los dos entran, sin embargo, en la república parnasiana en la estela de la última moda literaria del momento, que son las historias de pastores, como ya he señalado antes y me parece más que lícito considerar que en este caso Lope siguió conscientemente el ejemplo cervantino. En el subgénero bizantino tomaría años más tarde la delantera anticipándose con *El peregrino en su patria* al *Persiles* de Cervantes. La novela pastoril era un género, si se considera su duración, bastante recién nacido en España, cuyo afortunado primogénito, la *Diana* de Montemayor contaba sólo 25 años cuando lo emuló *La Galatea*. Lope, que hacia 1620 había de considerarse “desalentado escritor de novelas” (1621/1968: 72), no podía dejar en sus exordios de probar las armas en tal campo, que por otra parte unía al encanto típicamente prebarroco del enigma –roman a clé– la ventaja de ser un género que se adaptaba muy bien a la función de hilo en el que ensartar una nutrida colección de poesías. La parte en prosa, narrativa, se puede muy bien concebir como un pretexto, un marco o una hilera para las piezas del género superior (el verdaderamente excelso, en los términos literarios de la mentalidad de la época): las composiciones poéticas<sup>[16]</sup>. La naturaleza de centón poético podían compartirla en sus convenciones genéricas otros subtipos novelísticos y Lope, como a su vez había hecho Cervantes, que era el que en esta ocasión y género, pesara a quien pesase, llevaba la voz cantante, no duda en incluir numerosos poemas también en sus *novelle* y en sus otras obras narrativas. La única modalidad narrativa que no dejaba mucho espacio a

la poesía eran los libros de caballerías, que por otra parte Lope era demasiado joven quizá para proponerse en su afán experimentador.

Porque como ha subrayado Avallé Arce (1998) la trayectoria creativa de Lope tanto como la de Cervantes es de las que señalan los grandes escritores: una continua experimentación con todas las formas literarias conocidas en su momento, en algunas de las cuales imponen una renovación radical. Lope, que fue sobre todo poeta aunque a menudo lo olvidemos un poco, y poeta también (quizá sobre todo) como versificador y músico de la lengua, llegó al teatro por casualidad, por un azar biográfico: yo me barrunto muy mucho que, al contrario de lo que suponen algunos biógrafos, Lope empezó a dedicar mayor atención a la creación dramática debido a que le abría las puertas de la casa de Elena Osorio. Con su portentosa facilidad para el verso empezó a hacer comedias para Velázquez por que carecía de otros bienes que le granjeasen las simpatías de la interesada familia del solador metido a autor de comedias. Entre las muchas mentiras que declaró en su proceso, el 9 de enero de 1588 (Rennert/Castro 1969: 36), iba escondida una media verdad: que no “trataba” en comedias, sino que “por su entretenimiento las hace, como otros muchos caballeros de esta corte”. En puridad de verdad, el entretenimiento lo obtenía, mas que en la escritura, en los brazos de la dulce Filis como pago de las comedias que hacía para su padre. Como bien decía Montesinos (1951: 165), la de Lope empezó como una carrera de “poeta culto, que tiene la debilidad de escribir piezas informes de teatro, pero también altas ambiciones, que en el logro de libros como [*La Arcadia*] han de satisfacerse”. Lo mismo más o menos manifiesta Marín (Vega 1985: 9) en estos términos:

[la obsesión de Lope era] la de apartarse personalmente del bajo ambiente al que le llevan una y otra vez sus pasiones y presentarse como dramaturgo por capricho, hombre sabio y de hidalga condición, como escritor serio y hasta un poco filósofo. Ganar respetabilidad por medios intelectuales fue su deseo permanente, como si así compensara en algo su poco ejemplar vida sentimental y moral y su vocación de poeta y dramaturgo de las masas.

Aunque se podría discutir la perspectiva de estos críticos (por ejemplo la vocación dramática de Lope bien pudo comenzar, como insinúo, por una especie de imposición externa), es necesario concordar en que, en efecto Lope tardó mucho en convencerse, si es que se convenció de verdad, de que el teatro estaba a la altura, por ejemplo, del género épico en verso de imitación italiana que probablemente era para él el *súmmum* de la ciencia poética. Reconozcámoslo, *inter nos*: ¿no tenía, acaso, razón?

En cualquier caso, si en las peripecias judiciales de su juventud le había interesado negar su interés venal en sus relaciones con la farándula, no faltan las ocasiones en las que Lope afirmó que escribía por dinero, desde la famosa carta del 14 de agosto de 1604 a un amigo de Valladolid en la que arremete contra Cervantes y su *Quijote* (perdóneme Martín Morán la tonta cita) en ciernes (Vega 1985: 69 “algunos que piensan que los escribo por opinión, desengañéles V.m. y dígales que por dinero”), hasta la epístola de 1621 “A Don Antonio Hurtado de Mendoza” (en *La Circe*, 1624) en la que, al enorgullecerse de haber puesto “en estilo” las comedias, adjudica sin embargo la mitad del mérito a Necesidad y llama a las obras teatrales “versos mercantiles” (vv. 208-211<sup>[17]</sup>). Lo mismo afirma indirectamente uno de los más famosos pareados de *El arte nuevo* (1609) al advertir que “como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto” (vv. 47-48).

Cervantes en cambio se acercó al teatro, desde el primer momento, con la misma comezón intelectual que aplicó al ejercicio de cualquier otro género literario<sup>[18]</sup>. Así lo señala con abundancia de datos González Maestro (2000: 133 y ss.) por lo que se refiere a la tragedia, género en el que la *Numancia*, concuerdo plenamente con este crítico, destaca como “una de las tragedias formal y funcionalmente más singulares de la Edad Moderna”. En cuanto al otro gran género dramático, no me parece menos acertado su juicio de que “en el ejercicio de la práctica teatral referido a la comedia, la obra de Cervantes ... pretende una renovación del teatro atenta a un determinado concepto de



calidad estética y a unos principios tradicionales de verosimilitud y lógica en el arte" (*ibidem*). Es evidente, por otra parte, el afán cervantino de innovación y experimentación en el ámbito de la narrativa en el que el éxito del autor del Quijote se ha considerado siempre total. Y, aunque sea más difícil comprobarlo, creo que la experimentación innovadora también encuentra terreno fértil en la poesía cervantina; aunque las modalidades son muy distintas, quizá el mejor indicio lo ofrece el famoso soneto al túmulo de Felipe II, "¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!" donde parece indiscutible la intención de parodiar (además de un mundo hecho de apariencias) un género tan indiscutido como las poesías de ocasión –y precisamente del tipo de las exequias con las que Cervantes inauguró su carrera poética pública. En resumidas cuentas Cervantes nunca quiso limitarse a destacar en el ejercicio de las letras, sino que su inquietud intelectual le llevó en todos los géneros, puesto que todos los frecuentó, a modificar, introducir, variar, a buscar y experimentar, en suma, nuevos caminos de expresión literaria. Y en general hay que decir que lo consiguió plenamente en todos, *también en la comedia*.

Quizá no se pueda decir lo mismo de Lope. Poeta del cielo y de la tierra indiscutible e indiscutido, comediógrafo tan feraz como feliz, Lope no se planteó nunca innovar la literatura o el teatro, sólo busco realizar la obra más perfecta posible de acuerdo con los cánones existentes. Esto en el teatro requería "sólo" una profunda intuición de lo puramente teatral, un genial estro versificador y una absoluta empatía con los valores fundamentales de la sociedad del momento. (Y, obviamente, una imaginación fabulística superdotada y un instinto dramático genial.) En ese sentido tenía razón Cervantes cuando hablaba de "añadir a lo inventado". Cervantes quería –y lo consiguió– inventar algo nuevo, más que perfeccionar lo existente. En este sentido es en el que entiendo el título de estas páginas: más allá de fáciles y románticonas proyecciones biográficas sobre la obra, es la personalidad, la actitud intelectual de cada uno de estos dos autores lo que dibuja la silueta fundamental de su creación. Cervantes y Lope, escritores, son el patrón del modelo de comedia que cada uno de ellos ejercita y practica.

Stefano Arata (1991/2002: 30) demostró con su envidiable, aparentemente simple, clarividencia que el público del siglo de oro participaba en la representación teatral a través de la exigencia de unos esquemas prefijados en cuyo reconocimiento se basaba el placer estético, y rechazaba por tanto lo que se salía de esos esquemas. La interpretación antropológica que me atrevería a ofrecer de esta actitud es muy simple: el teatro tenía todavía en los siglos XVI y XVII (y quizá el *verdadero* teatro no lo haya perdido nunca) un valor ritual, ceremonial, de auténtica conmemoración y celebración de los valores sociales en los que la comunidad se reconocía, aún más, valores sociales que constituían el colectivo como comunidad, como sociedad estructurada. Venía así a cubrir una parte del espacio que habían ocupado, hasta inmediatamente antes del Renacimiento, las prácticas religiosas y litúrgicas colectivas, al tiempo que perpetuaba la tradición de la fiesta y el espectáculo parateatral medieval (actividades todas, religiosas y parateatrales, que, como a nadie se le escapa, tan unidas estaban en la Edad Media). Sin continuar por esta espinosa vía que nos llevaría muy lejos, baste lo dicho para advertir que en tal función lo menos adecuado era una comedia experimental o innovadora que, poniendo en discusión las formas y mecanismos consagrados podía atentar también contra los contenidos que estos expresaban, o al menos, en el mejor de los casos, no vehicularlos adecuadamente. Es como si a un cura le diese por modificar a su gusto la liturgia de la misa porque no le complace la formulación de los textos que encuentra en el Ordinario: además del despiste inicial provocaría sin duda las protestas y el rechazo de su feligreses. Sobre todo si introdujese elementos en los que se pudiera sospechar un fondo de parodia (del que Cervantes no se aleja nunca: pensemos en el tratamiento de los caballeros y de Bernardo del Carpio en particular ya en *La casa de los celos*, donde desde la base de la ironía boiardenca nos acercamos mucho a la típica parodia cervantina, a la del *Quijote* para entendernos)<sup>[19]</sup>.

Dicho de otro modo, Lope supo recoger y encarnar a la perfección en su comedia nueva lo que

tradicionalmente había definido siempre la teatralidad, en su matriz antropológica social y popular. De esta forma dio forma y fórmulas al nuevo avatar barroco del espectáculo manteniendo los parámetros que en la tradición más clásica, desde el fondo de la cultura latina, habían configurado la espectacularidad popular más o menos parateatral. Baste recordar cómo definía Allegri (1988: 108), pensando en formas de espectáculo juglaresco todavía lejanas cronológicamente de la comedia española, estos parámetros:

- 1) Convencionalidad (no verosimilitud) “figlia della povertà di mezzi, ma anche madre di un rapporto molto più stretto e più complice con il pubblico”;
- 2) Construcción del producto espectacular con una técnica de ensamblaje de módulos predefinidos;
- 3) Referencia a un universo cultural común al propio público, al apoyarse más sobre lo ya conocido que sobre la novedad,

para reconocer en ellos de inmediato las que siguen todavía siendo las líneas maestras de la comedia nueva tal como Lope la concibe y la formula. Así que la operación de Lope era una recuperación, una restitución, lo que en cierto modo podríamos llamar una “reteatralización” del teatro, puesto que los dramaturgos inmediatamente anteriores a él (citamos entre todos a Juan de la Cueva y eminentemente, por supuesto, al mismo Cervantes de la primera época) habían emprendido una vía que llevaba a una “literaturización” del teatro, a través de la creación de una tragedia de inspiración clásica que se alejaba de los moldes populares. Esa naturaleza eminentemente popular, festiva, juglaresca si se quiere, que Lope recupera para el teatro propiciando el enorme éxito de la comedia nueva, al restituir al pueblo un producto espectacular capaz de sintonizar con las funciones antropológicas y sociales tradicionales de la teatralidad, es lo que Lope llamará, no sin razón, “hablar en necio al vulgo para darle gusto”; y es lo que no dejarán de echarle en cara sus detractores y opositores cultos, que quieren un teatro literario, “anti-teatral”, que el mismo Cervantes busca por sus propios derroteros,

pues – sigo con Juan Carlos Rodríguez (2003: 57) – no cabe duda de la complejidad que Cervantes establece en torno a su teatro. Por un lado, se puede decir, según la versión tradicional, que tras más de diez años de ausencia de España parece como si Cervantes no se hubiera enterado del cambio de los tiempos y que presentó un teatro demasiado clasicista y añejo. Por otro lado se puede hablar – como ha hecho Canavaggio – de un teatro innovador dentro de la fórmula, un teatro *à naïtre*, otro intento de fórmula nueva [...] cortada en su propio nacimiento, en su propio intento de dignificación. En cualquiera de los dos casos, la cuestión es obvia, y vuelvo a insistir en ella: Cervantes no pensaba que necesariamente la poética teatral tuviera que ser una poética «necia» – o vulgar en el peor sentido de la palabra.

Quizá se equivocaba.

Sea ello como quiera y en resumidas cuentas, mientras Lope intuye cuáles son los parámetros primordiales del teatro y con genial habilidad adecúa a ellos su capacidad poética, Cervantes aplica al teatro de la segunda época el mismo talante innovador, diríamos revolucionario, que aplica a todo el resto de su producción literaria. Pero se trata de un tipo de innovaciones (técnicas y semánticas) que, si en terrenos estrictamente literarios darán los excelentes resultados que todos podemos nombrar, del *Quijote* al *Persiles*, no tienen cabida en cambio en el ámbito dramático, por la naturaleza misma del hecho teatral y de su dimensión social que acabo de intentar exponer brevemente. Sin dejar de aceptar que en muchos casos Cervantes trata de incluir en sus trabajos dramáticos de la segunda época las nuevas características de la comedia nueva, sin conseguir una buena armonización, naturalmente, porque se trata de módulos discordantes respecto a su propia concepción del teatro. Él sigue, en efecto, teniendo como ideal un teatro intelectual, un teatro de alta

literatura que, en su momento, el de su primera producción, era una vía de experimentación abierta en terreno literario (vía abierta que en seguida Lope se encargará de cerrar); un teatro moderno en su concepción en la medida en la que plantea dudas, hace pensar; pero eso no es lo que buscaba en la comedia el público de la comedia.

En definitiva, un nuevo round de un viejo combate, el combate entre literatura y teatro, entre texto sublime y espectáculo popular, que, por volver a Allegri (1988: 72 -79), se había reiterado desde épocas clásicas en varias ocasiones, como por ejemplo en el momento histórico en que, a partir de las cortes provenzales, los trovadores se diferencian de los juglares, dignificando su papel de poetas sobre el de los indignos operadores del espectáculo, herederos de la lacra social que estigmatiza a los histriones desde los tiempos de Tertuliano. No puede dejar de venir a las mientes la imagen tópica de ese Cervantes escritor, que con la pluma en mano traslada al papel las criaturas de ficción hijas de su privilegiada fantasía, enfrentada a la otra imagen, la de aquél pobre Lope juglar, teatrante, poco más que un bufón, que como el más humilde cómico, vestido de botarga con un cinturón lleno de conejos y tocinos, representa en los festejos valencianos por las bodas de Felipe III, para divertir a los señores, el combate de Don Carnal y Doña Cuaresma. A pesar de lo cual, pareció vencer el teatro sobre la literatura, por lo menos hasta que llegara Calderón, y Lope fue todopoderoso poeta del cielo y de la tierra y Cervantes no.

Y sin embargo, rivales en vida y hermanados en la posteridad por tan famosa rivalidad, Cervantes y Lope se colocan a fin de cuentas en el umbral de la Edad Moderna adornados, exactamente de los mismos méritos. Porque, aparte de nuestro razonamiento sobre el éxito o la falta de éxito de las propuestas teatrales respectivas, queda la cuestión de la renovación de la literatura y el teatro que, en dos vertientes, una extrínseca y otra intrínseca, llevan a cabo Cervantes y Lope. En cuanto al aspecto extrínseco, pero no por ello menos relevante, de la producción escritural – perdónese me el palabro, que me sirve para englobar lo teatral con lo literario – de ambos ingenios, la revolución que ambos llevaron a cabo fue paralela, como ya ha señalado, de nuevo, Juan Carlos Rodríguez (2003), una de cuyas aserciones fundamentales en este libro es precisamente el hecho de que si Lope había reivindicado explícitamente para su nueva dramaturgia la poderosa, radicalmente moderna motivación, de que “el cliente siempre tiene la razón” o “quien paga manda”, Cervantes que se encontró cerradas (precisamente por Lope) las puertas de este nuevo mercado moderno del producto para el ocio en que se había convertido el teatro tuvo que aplicar el mismo principio mercantilista a lo único que tenía, la escritura, e inventarse un nuevo producto literario, la novela moderna. Si como he dicho en otras ocasiones Lope se dedicó al teatro por necesidad económica, por la misma necesidad, como dice Juan Carlos Rodríguez (2003: 41), “sencillamente por hambre” Cervantes, viendo que tal comercio teatral lo monopolizaba su rival se hubo de inventar otro producto adecuado al nuevo mercado literario que estaba naciendo.

Por lo que se refiere, en cambio, a la concepción intrínseca de la obra, lo que en ambos casos es fácil descubrir es una superación de las formas monológicas que ambos autores encuentran en la tradición, literaria y teatral, respectivamente, que reciben. Cervantes, en el *Quijote* de 1605, y desde ahí en adelante, experimenta con distintos tipos de dialogismo y perspectivismo en narrativa, partiendo del simple hecho de dar al caballero andante un escudero que es capaz de dialogar con él e incorporar al discurso una visión y una percepción distinta, a veces diametralmente opuesta, de la realidad. Esto es un tópico. Pero es también exactamente lo que hace Lope de Vega, al superar el teatro basado en el monólogo con la incorporación, para cada personaje principal, de un interlocutor permanente (principalmente un criado), que le contradice, es el envés de la medalla y representa, en suma, frente al universo idealizado de galanes y damas, una literaturización o estilización de los aspectos más fisiológicos, materiales e inmediatos de la vida, de un humorismo popular de bajo vientre. A ninguno de los dos se les escapa, en definitiva, la lección de *La Celestina*. Claro que en narrativa tal perspectivismo ofrece muchas más posibilidades, y Cervantes las aprovecha todas y

además inventa algunas, pero el teatro de Lope, con las limitaciones genéricas evidentes, no deja de realizar la misma operación, abriendo la puerta a varios niveles de discurso social integrados en una misma y única pieza. Ciertamente son niveles de discurso social que ya existían en la tradición dramática, pero cada cual encontraba su ambiente diastático preciso en tragedia, comedia y paso o entremés; Lope los mezcla los tres en cada una de sus obras con lo cual la comedia nueva se enriquece también con un perspectivismo paralelo, si no equiparable en todo, al de la narrativa cervantina. Al fin y al cabo, los dos eternos rivales llevan a cabo en sus respectivos ámbitos de excelencia la misma operación esencial: el paso del texto monoregistro, monostrático, monológico, con una sola perspectiva, a la obra plural, pluristrática, dialógica y perspectivística.

Un corolario marginal pero curioso es que la revolución que se opera en la narrativa y en el teatro por virtud de la doble aportación cervantina y lopesca no encuentra un agente que la realice en el terreno de la poesía, porque la revolución gongorina sigue otros derroteros. Felipe Pedraza (2003) ha señalado también que Lope, experto literaturizador de su vida, procede en cierta manera al contrario al inventar con su alter ego poético, Tomé de Burguillos, una especie de gracioso que contraponer al galán de comedia en el que su literaturización de la experiencia le ha convertido. Las *Rimas divinas y humanas de licenciado* y singularmente *La Gatomaquía* ciertamente “parodian los sistemas literarios que habían vertebrado la producción” poética de Lope (Pedraza 2003: 228) aunque sea, de nuevo, aplicando modelos consagrados de la literatura clásica, y el prosaísmo de Tomé incorpora al discurso lírico una nueva voz, sin duda disonante y desacralizadora, en operación similar a la que el gracioso cumple en la comedia y Sancho en la narrativa. Pero en este universo poético tal incipiente revolución permanecerá estéril, sin producir, al menos en un primer momento, los formidables resultados suscitados en el teatro y, sobre todo, en la novela.

---

Continua



## Bibliografía

- Alcalá Galán, Mercedes (2002) “Dios te dé salud y a mí paciencia’. Teoría del teatro en Cervantes” en *La media semana del jardincito*, ed. de J. M. Martín Morán, Padova, Unipress, pp. 255 –75.
- Allegri, Luigi (1988) *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza.
- Arata, Stefano (1991/2002) “Una Loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros” en *teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, eds. L. García Lorenzo y J. E. Varey, Tamesis, Londres, pp. 327 -336. Se cita por la reedición incluida en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, ed. de F. Antonucci, L. Arata y M. del V. Ojeda, Pisa, ETS, pp. 21 – 30.
- Astrana Marín, Luis (1948 -1958) *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época. VII Tomos*. Madrid, Instituto Editorial Reus.
- Avalle-Arce y Echeverría, Juan «Lope de Vega ante la novela», *Anuario Lope de Vega* IV (1998), pp. 33-41.
- Bautista de (1998)
- Beccaria, Gian Luigi (1999) «Quando eravamo strutturalisti», *Quando eravamo strutturalisti*, ed. de G.L. Beccaria, Alessandria, Dell’Orso, pp. 9 – 18.
- Canavaggio, Jean (1989) “Cervantes en su vivir: ¿un arte nuevo para una nueva biografía?” *Miguel de Cervantes: la invención poética de la novela moderna*, *Anthropos*, 98 – 99, pp. 41 – 48; ahora con el título “La nueva biografía de Cervantes” en *Cervantes, entre vida y creación*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2000, pp. 17 – 31.
- (1977) *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, París, PUF.
- Cervantes, Miguel de (1996) *La Galatea*, ed. de F. Sevilla y A. Rey, Madrid, Alianza/Centro de Estudios Cervantinos.
- González Maestro, Jesús (2000) *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid /Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- Haro Tecglen, Eduardo (2001) *Lope de Vega*, Barcelona, Omega.
- Montesinos, José F. (1951) *Estudios sobre Lope de Vega*, México D.F., El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2003) *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto.
- Profeti, Maria Grazia (1986/1992) «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro» en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Actas del congreso internacional sobre semiótica e hispanismo (Madrid, 20 –25 de junio de 1983)*, Madrid, CSIC, pp. 673 y 682; recogido luego en *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Università di Verona/Reichenberger, pp. 107 – 118.
- Rennert, Hugo y Américo Castro (1969) *Vida de Lope de Vega: 1562 – 1635*, ed. revisada y con adiciones de F. Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya.
- Rodríguez, Juan Carlos (2003) *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*, Madrid, Debate
- Ruffinatto, Aldo (2002) *Cervantes. Un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci.
- (1971) *Funzioni e variabili in una catena teatrale. Cervantes e Lope de Vega*, Torino, Giappichelli.
- Sevilla, Florencio y Antonio Rey “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Obras completas*, versión electrónica en cederróm, Madrid, Micronet. (- -)
- Vega, Lope de (1985) *Cartas*, ed. de N. Marín, Madrid, Castalia.
- (1621/1968) *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de F. Rico, Madrid, Alianza.
- Villacorta Baños, Antonio (2000) *Las mujeres de Lope de Vega*, Madrid, Aldebarán
- Zamora Vicente, Antonio (1969) *Lope de Vega, su vida y su obra*, Madrid, Gredos.

## Notas

[1] Cubría el terreno que hoy en día ocupan el Hotel Palace y la Iglesia de Jesús de Medinaceli con sus anejos, más, claro está, la prolongación de la calle de Cervantes que, entre ambos edificios modernos, sale hoy día al Paseo del Prado lindando con la plaza de Neptuno, prolongación que entonces no existía.

[2] Como decía Morel-Fatio, estas congregaciones, como la de Caballero de Gracia a la que también pertenecía Lope, eran un mixto de Club y sociedad de mutuo socorro. Del Santísimo Sacramento (cuyo emblema, la S alrededor de un clavo, es-clavo, todavía se puede ver labrado en la madera de la puerta del Oratorio) formaban parte a la sazón Salas Barbadillo, Vicente Espinel y Quevedo. Unirse a ella era, obviamente una cuestión social y no sólo piadosa. *Apud Rennert/Castro* 1969: 189 y n52.

[3] Por decirlo con los términos de Juan Carlos Rodríguez en su asombroso libro nuevo (2003: por ejemplo 43), que sale cuando estas páginas están ya on line, y que más adelante tendré que citar mucho, porque me honro en encontrar numerosas coincidencias entre mis ideas y las ahí recogidas: "Lope tenía demasiado poder y Cervantes ninguno".

[4] Se trata de un volumen de la "Biblioteca de 'El contemporáneo'", publicado en 1863 por la imprenta de Manuel B. de Quirós y escrito, como se desprende del fragmento citado, el mismo año; y sin embargo la ficha de la Biblioteca Nacional de Madrid se lo atribuye al insigne polígrafo catalán del mismo nombre de este autor, quien mal pudo escribirlo puesto que murió en 1813. Se trata de un apócrifo o de la obra de un descendiente poco conocido que usase los mismos apellidos que el más famoso secretario de la Real Academia de la Historia y autor de las *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*. La cita se encuentra en las páginas 136-137 de la edición facsimilar hecha en Madrid por Fernando Plaza del Amo en 1990.

[5] Por más detalle, Astrana, que documenta cuidadosamente la fundación del Monasterio de Trinitarias descalzas de la calle de Cantarranas (1956: VII, 265 y ss), permite afirmar que hasta noviembre de 1612 no se establecieron en este emplazamiento ni tomaron el hábito las primeras religiosas de la fundación. Esto, debido a una serie de oposiciones que encontraron por parte de otros conventos. Se puede deducir de la prolija información del traductor de Shakespeare que existía quizá desde 1609 una casa de beatas amparada por Francisca Romero, fundadora y protectora del convento, pero probablemente se encontraba en la calle Mayor, no en la de Mesón de Paredes. De estas beatas después tomaron el hábito nueve, en noviembre de 1612. Entre 1611 y finales del 12 pudo haber un beaterio de religiosas trinitarias *avant la lettre* en la calle Mayor, pero en 1616 el convento de las Trinitarias estaba ya en donde se encuentra ahora. Lo que no existía era la actual Iglesia y a tal función servía, en el momento de la sepultura de Cervantes, un local del convento hoy sin identificar. El traslado del osario se pudo producir (a lo largo de la calle de Cantarranas) en el momento de finalización de la Iglesia principal y es posible que así se perdieran las huellas de los restos mortales del escritor.

[6] Aludo, claro está, al episodio en el que, como dicen Sevilla y Rey "se rompieron las hostilidades", es decir: cuando Cervantes andaba buscando poetas, que no encontró, para que dieran al Quijote los habituales poemas preliminares y Lope, quizá ofendido porque Cervantes no le hubiera pedido un poema o quizá, al contrario, no contento con negar el soneto de ocasión (que Cervantes poco antes no le había negado a él para su *Dragontea*) escribió, entre otras cosas más públicas y menos decorosas, sus famosas, poco lúcidas y ofensivas palabras "De poetas, no digo: buen siglo es este. Muchos están en ciernes para el año que viene pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a Don Quijote" (Vega 1985: 68). "De inmediato, - siguen Sevilla y Rey - Cervantes replica, y se burla en el prólogo de su primer *Quijote* (1605), sin mencionarlo expresamente, de Lope de Vega, pues ironiza sobre los escritores que anteponen a sus libros sonetos elogiosos "cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas, o poetas celebérrimos", aludiendo, probablemente, a *La hermosura de Angélica* (1602), al frente de la cual hay, entre otras, poesías laudatorias de un príncipe, un marqués, dos condes y dos damas. Asimismo, se ríe de quienes añaden al final de sus libros una lista de autores citados, simulando jactanciosamente una erudición doctrinal que no tienen, como había hecho Lope en *El Isidro* (1599) y en *El peregrino en su patria* (1604). Y, sobre todo, lanza sus dardos satíricos contra la pedantería extremada del Fénix, a consecuencia de la "Exposición de los nombres poéticos y históricos contenidos en este libro" que acompaña a *La Arcadia* (1598)". En realidad se han barajado muchos motivos para esta disidencia entre Lope y Cervantes, origen o primera manifestación pública de sus malas relaciones; entre los más verosímiles se encuentra el que propone la intertextualidad entre el *Quijote* y el famoso *Entremés de los romances*, que había sido interpretado como ridiculización del reflejo de las aventuras sentimentales de Lope en sus romances de juventud. Por tanto Lope habría considerado el libro cervantino como amplificatio narrativa del *Entremés* y por consecuencia sátira contra su persona. Sobre ello ha vuelto hace poco la admirable prosa de Avalle Arce (1998) y ofrece ahora una fascinante especulación, no por más indemostrable menos atinada, la "Introducción" del citado libro de Juan Carlos Rodríguez (2003), quien propone - reduciendo al mínimo el razonamiento, que hay que leer, sin embargo en los términos de su autor - que Lope quiso atajar a la raíz a quien intuyó, en 1604, ante el *Quijote*, como el más peligroso rival de su soberanía en el mundo poético literario de la corte. El "ni tan necio que alabe" sería, según Rodríguez, una advertencia, o si se quiere un diktat, un ukase del todopoderoso monarca Lope a sus súbditos poetas: que no haya nadie tan necio que se atreva a alabar al *Quijote*.

[7] Por cierto, que sobre esta jornada de Lope hay un pormenor que no se ha visto aclarado de forma debida y que como, después indicaré, también tiene que ver con otra de estas coincidencias biográfico-aneecdóticas entre ambos vates. Como es bien sabido, Lope se embarca en el galeón San Juan, con destino a la pérfida Albión, el 29 de mayo de 1588, es decir, sólo 19 días después de que Luis de Rosicler, su cuñado, lo representara por poderes en su matrimonio con Isabel de Urbina, celebrado en Madrid. La más clásica biografía de Lope, la de Rennert y Castro (1969: 62), supone con cierta inocencia que nuestro poeta se embarcó "arrastrado por el soplo heroico que inflamó en aquella ocasión a todos los pechos jóvenes" (no sin haber barajado antes otros motivos menos gloriosos), aunque Lázaro en sus adiciones (Rennert/Castro 1969: 522) recoja (con cita que me resulta errónea) otra lectura psicologista que diera J. F. Montesinos de la canción "Ay, dulce y cara España" de *La Arcadia*. En ella, en realidad, las alusiones al rival de Lope en el amor de Elena Osorio, Don Francisco Perrenot de Granvela, parecen dar a entender, más que otra cosa, que Lope hubo de embarcarse para escapar a algún tipo de persecución o venganza por parte de éste. Sin embargo, hace relativamente poco la última biografía que conozco del Fénix todavía afirmaba: "No se sabe por qué se fue" (Haro Teglen 2001: 33). Por otra parte, si inocente era la explicación de los más cuidadosos biógrafos de nuestro autor, hay que decir que contaba con el

refrendo del mismo Lope, que años más tarde escribiría: “Ceñí al servicio de mi rey la espada / antes que el labio me ciñese el bozo, / que para la católica jornada / no se excusaba generoso mozo” (*apud* Villacorta Baños 2000: 42). Sin embargo, esta explicación dada por Lope muchos años después no deja de ser una idealización de lo que realmente le empujó a enrolarse en la Armada contra Inglaterra del 1588: basta sopesar su afirmación de que a los veintiséis años todavía no le había salido el bozo para darse cuenta de lo mucho que Lope forzaba la realidad al adecuarla a sus intereses líricos. En este tipo de ficcionalización o poetización de la propia anécdota vital, Lope, es bien sabido, destacó sobremanera; quizá sea el poeta español que más ha confundido, para desesperación de biógrafos, vida y creación: “¿que no escriba, decís, o que no viva?” preguntaba retóricamente a Lupercio Leonardo de Argensola. Pero en una octava de la *Angélica*, que citan sus mismos biógrafos (Rennert/Castro 1969: 142) Lope alude de nuevo a una, otra, explicación posible. Por tratarse de la obra escrita en mayor proximidad a los acontecimientos, mientras Lope estaba embarcado camino de la catástrofe en que acabó la jornada contra Inglaterra, parece que en este caso el biografismo que se trasluce pueda ser de los más atendibles. Los versos, en fin, son estos: “Marte me lleva a su peligro opuesto; / por eso en el discurso de su historia / vuelvo a buscar a Marte, procurando / dejar al blando amor lugar más blando./ No es tiempo de cantar, Lucinda mía / tus bellos ojos y mi largo llanto, / que en medio de la mar del Norte fría / la sirena de amor suspende el canto. / Voy por la mar, donde a morir me envía / la envidia de mi bien, que pudo tanto.” Al contrario de lo que suponen los eruditos biógrafos (loc. cit.), es decir, que estas octavas las añadiera Lope en el momento de la publicación de la *Angélica* (1602, recreando en su imaginación la situación original de redacción de la obra), para homenajear a su amante del momento, la bella Camila Lucinda o Micaela de Luján, lo que en 1602 hizo Lope, probablemente, fue limitarse a sustituir el nombre propio que aparecía en la versión de 1588 – que sería el poético de su recién desposada Isabel de Urbina: “Belisa” – con el de su amante del momento, “Lucinda”. En 1602 habían transcurrido ya casi siete años del fallecimiento de Isabel, Lope se había casado otra vez y había corrido otras aventuras galantes (y no tanto) y desenterrar a la pobre Belisa no sólo no tenía sentido, sino que habría irritado a Micaela, que era celosa. Poca traición a la memoria de la esposa muerta entrañaba ya la sustitución de nombres. Pero si donde dice “Lucinda” ponemos “Belisa”, las octavas citadas de la *Angélica* se adaptan perfectamente a la situación biográfica de Lope en 1588, a bordo del galeón San Juan: no se olvida de su recién desposada, aunque no sea el momento de cantarla, pues ha sido enviado a morir en la guerra por quien, furioso por su matrimonio, tiene poder para obligarle, es decir: por la familia Urbina y en concreto por su cuñado Diego de Urbina, regidor de armas de Felipe II. Como es bien sabido, la familia había abierto causa contra Lope por el rapto de Isabel (Rennert/Castro 1969: 60-61); seguramente, la condición impuesta por los Urbina para retirar la denuncia y parar el proceso, que en efecto nunca se celebró, y para aceptar por ende el matrimonio, fue que Lope se embarcara en la *Invencible*, en la esperanza, que por suerte para nosotros no se realizó, de verle desaparecer para siempre tras el horizonte cantábrico. Sobre cambios de nombres, siempre en beneficio de Micaela, véanse ahora las páginas que dedica Pedraza Jiménez (2003: 95 y ss.) a los avatares del soneto “Ya no quiero más bien que sólo amaros”. Volviendo a menudo sobre el tema, Pedraza consigue en su nuevo libro matizar de manera muy exacta la compleja relación entre *topos* literario y vivencia que permea la producción poética de Lope.

[8] Pese a que Lázaro (en sus “Adiciones” a la biografía de Rennert y Castro, pp. 521 y 522) hace ya más de treinta años lo dejara todo muy claro, muchos críticos siguen confundiendo este personaje, regidor de Madrid y rey de Armas de Felipe II, con su padre, del mismo nombre, pintor de cámara de su majestad. Hubo un tercer Diego, el hijo del regidor y nieto del pintor, llamado de Ampuero y Urbina o de Ampuero y Cortinas, al que también he visto en alguna parte confundir con su padre y abuelo. Lope en su testamento lo decía muy claro, que su mujer era hermana del rey de armas y ¿cómo se iba a equivocar Lope en tal extremo poniendo hermana en vez de hija?

[9] «Disertación o prólogo sobre las comedias de España» en Miguel de Cervantes, *Comedias y entremeses, divididos en dos tomos*, Madrid, 1749.

[10] Opinión absolutamente contraria (“o casi”) aventura Ruffinatto, al afirmar: “Forse, semplicemente, avevano ragione gli strutturalisti, che dicevano che tra autore e opera non c’era rapporto. O quasi.” Piero Negri, «Don Chisciotte a Lepanto» *Famiglia cristiana*, 27, 6-7-2003.

[11] “Alzarse con” algo, según el DRAE, vale tanto como “apoderarse de ello con usurpación o injusticia”.

[12] Algunos aspectos de esta incomprensión, por lo que se refiere a la técnica teatral, los esclarecieron los minuciosos análisis de Ruffinatto (1971). Ver en particular pp. 107-108.

[13] Recordemos de paso que también Gracián reprochó abiertamente a Lope que “hubiera sido más perfecto si no hubiera sido tan copioso” (*Agudeza y arte de ingenio, Obras completas*, ed. de A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967<sup>3</sup>, p. 442b).

[14] Baste citar al respecto el clásico artículo de Maria Grazia Profeti “Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el siglo de Oro” (1986/1992: 107 -118) que presenta una clara descripción y una útil taxonomía de estas prácticas características del drama áureo español.

[15] Así lo indica, por ejemplo, el que se preciase en el Prólogo de sus *Novelas ejemplares* de que “éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma”.

[16] En esta opinión me conforta el juicio mejor informado de Pedraza Jiménez (2003: 52) que también adjudica a las otras obras narrativas de Lope una función similar de marco para una colección lírica.

[17] En la edición de las *Obras poéticas* preparada por José Manuel Blecua para Planeta (Barcelona, 1969), aparecen en la página 1.197. *Apud* Pedraza Jiménez 2003: 179

[18] Me permito discordar en esto de Rodríguez (2003: 56), que afirma: “Cervantes había intentado entrar en la literatura por las dos puertas: por una lado por la puerta de abajo, el teatro, y por otro lado, por la puerta de arriba, el género pastoril, que se suponía algo serio y

reverenciado". El género dramático con el que Cervantes no sólo intentó entrar, sino que entró en el mundo teatral, cuando él lo hizo, es decir, en su primera época dramática, no era ni mucho menos la puerta de abajo de la literatura. Había un teatro popular, el de los pasos de Lope de Rueda, para entendernos, que se puede caracterizar así, pero no fue a éste al que Cervantes dedicó sus esfuerzos dramáticos y en el que obtuvo logros tan notables como la *Numancia*, sino al teatro *literario* de la escuela humanista, a la gran tragedia de raigambre clásica o senequista.

[19] Para iluminar la parodia cervantina Ruffinatto ha tomado como punto de partida la ironía ariostesca (2002: cap. 9, "Dialoghi intertestuali" 191 y ss.). No menos decisiva es la boiardesca, lección que Cervantes aprendió de maravilla. Ya que, según decía Francisco Rico, "como muestra vale un botón", considérese sólo la creación del nombre del caballo de Don Quijote sobre el molde del caballo de Orlando enamorado. Si el paladín montaba un Baiardo formado sobre la denominación de un tipo de caballo "baio" (el español "bayo") y el añadido de un sufijo derivativo de valor despectivo "-ardo" presente en el apellido del autor, el hidalgo manchego, después de muchas dudas, pues no halla nombre adecuado para su birrioso cuartago, "al fin le vino a llamar *Rocinante*", que mire usted por dónde, está formado por una denominación de un tipo de caballo, "rocín" más un sufijo derivativo, "-ante" que se encuentra en el apellido del autor. Claro que en la misma proporción que Don Quijote a Rolando está el "rocín" manchego, con "más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que *tantum pellis et ossa fuit*", al noble "bayo" carolingio. El que el sufijo español no sea despectivo se compensa ciertamente con creces por lo peyorativo del término rocín.

---

– per citare questo articolo:

*Artifara*, n. 2, (gennaio - giugno 2003), sezione Monographica

© Artifara

ISSN: 1594-378X

