



Jesús Cañas Murillo

Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Jesús Cañas Murillo

Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro

Ángela Cañas Moreno
y Pedro Perales Villalta

1. El corpus y los textos

El 29 de diciembre de 1587 Lope de Vega es detenido en el Corral de la Cruz y trasladado a la cárcel de la corte. Se iniciaba así un proceso que había de concluir, en el mes de enero de 1588, con una sentencia adversa para el Fénix por haber sido considerado culpable de escribir y difundir unos textos injuriosos contra Jerónimo Velázquez, «autor» -director- de comedias, y su familia (Inés Osorio, su esposa; Elena Osorio, su hija y ex-amante, ya, del encausado -la Filis de una buena parte de sus poemas inmediatamente anteriores a ese período-; Damián Velázquez, su hijo; Ana Velázquez, su sobrina) Lope de Vega era condenado a

«cuatro años de destierro de esta corte, y cinco leguas (no le quebrante so pena de serle doblado), y» «dos años de destierro del reino, y no le quebrante so pena de muerte; y en que de aquí en adelante no haga sátiras ni versos contra ninguna persona de los contenidos en los dichos versos y sátiras y romance, ni pase por la calle donde viven las dichas mujeres»,

pena que, tras reincidir en sus ataques por escrito contra Velázquez, sería aumentada, el 7 de febrero de ese mismo año de 1588, en la siguiente forma:

«Confirman la sentencia de vista en grado de revista con que los cuatro años de destierro de esta corte y cinco leguas sean ocho demás de los dos del reino, y los salga a cumplir desde la cárcel los ocho de la corte y cinco leguas, y los del reino dentro de quince días; no los quebrante, so pena de muerte los del reino, y los demás, de servirlos en galeras al remo y sin sueldo, con costas».

Diez años, en total, de destierro había de sufrir el reo. No llegó a cumplir sino ocho. Jerónimo Velázquez el 18 de marzo de 1595 pide que se condone el resto de la pena, declarando que él, dejándose llevar por sus creencias de católico, había ya perdonado a su ofensor. Tras la correspondiente solicitud del propio interesado y los testimonios favorables a él de diferentes testigos (Gaspar de Porras, «autor» de comedias; Juan Bautista de Villalobos, actor) en los que se aseguraba que la sentencia se había venido cumpliendo con exactitud, Lope es autorizado a trasladarse de nuevo a la corte, a volver a fijar su residencia en Madrid.

Son estos ocho años fundamentales para la biografía y la producción literaria del Fénix. En ellos se casa con Isabel de Urbina, la Belisa de sus composiciones, en Madrid, por poderes, el 10 de mayo de 1588 y tras haberla raptado y haber conseguido detener otro proceso que, por este motivo, los padres de ella habían iniciado contra él. En ellos se traslada a Valencia, tal vez no el mismo año 1588, en contra de lo que Gaspar de Porras y Juan Bautista de Villalobos afirmaban en sus declaraciones favorables al Fénix anteriores a la condonación de su condena, pero sí en el 1589, entrando así en contacto con los escritores y el ambiente cultural y literario de la ciudad del Turia. Desde el 29 de mayo de 1588, día en el que embarca en Lisboa, hasta diciembre de ese mismo año, participa como voluntario en la desastrosa expedición de la Armada Invencible. En 1590 entra al servicio del Duque de Alba don Antonio, quien lo convierte en su secretario, y permanece con él (en Toledo, Novés..., y, sobre todo, Alba de Tormes, lugar de residencia habitual y oficial de su protector) hasta 1595, año en el que fallece su esposa Isabel y en el que concluye su destierro. Son momentos en los que va iniciando, consolidando, profundizando y ampliando progresivamente su maduración como creador. Es un periodo de tiempo en el que continúa la redacción de su lírica, escribe la última novela pastoril importante del género, La Arcadia, y compone todo un conjunto de comedias que van a sentar las bases para la creación de una parte importante de la dramaturgia barroca, la comedia nueva, en las que se van a fijar los cimientos para la formación definitiva de la poética del género, de sus constituyentes, tal y como los hallaremos en sus posteriores obras de madurez, en las piezas de lo que Frida Weber llamó atinadamente, y con llamativo juego de palabras, el «Lope-Lope».

En esas comedias compuestas por ésta época, en esas comedias del destierro, vamos a fijar nuestra atención. El corpus de textos dramáticos escritos en este periodo es relativamente amplio. La mayoría de ellos fueron redactados en la etapa de Alba de Tormes, o, más exactamente, en los más de cinco años en los que Lope permaneció, como secretario, junto a don Antonio de Toledo, Duque de Alba. Entre ellos (no pretendo hacer una relación absolutamente exhaustiva), si nos atenemos a la cronología proporcionada por Morley y Bruerton, se encuentran los siguientes:

El molino (1585-1595)
Belardo furioso (1586-1595)
Las burlas de amor (1587-1595)
Los celos de Rodamonte (1588-1595)
Los embustes de Fabia (1588-1595)
El ganso de oro (1588-1595)

El hijo de Reduán (1588-1595)
 El hijo venturoso (1588-1595)
 La infanta desesperada (1588-1595)
 El mesón de la corte (1588-1595)
 El nacimiento de Ursón y Valentín (1588-1595)
 El príncipe melancólico (1588-1595)
 La traición bien acertada (1588-1595)
 El verdadero amante (1588-1595)
 Las ferias de Madrid (1589)
 El Grao de Valencia (1589-1590)
 Carlos el perseguido (1590)
 El príncipe inocente (1590)
 La ingratitud vengada (1590-1595)
 Los locos de Valencia (1590-1595)
 La serrana del Tormes (1590?-1595)
 La suerte de los reyes, o los carboneros (¿1590-1595?)
 El enemigo engañado (1590-1598)
 Los amores de Albanio y Ismenia (1591-1595)
 El dómine Lucas (1591-1595)
 El caballero del milagro (1593)
 El favor agradecido (1593)
 El soldado amante (1593-1595)
 Laura perseguida (1594)
 El leal criado (1594)
 El maestro de danzar (1594)
 San Segundo de Ávila (1594)
 El mármol de Felisardo (1594?-1598?)
 Los donaires de Maltico (antes de 1596)
 Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas (antes de 1596)
 El casamiento en la muerte (1595-1597)
 Jorge toledano (1595-1597)
 La francesilla (1595-1598)
 El galán escarmentado (1595-1598)
 La serrana de la Vera (1595-1598)

Son todas obras bastante olvidadas, en su mayor parte poco o nada editadas desde el instante de su composición, poco leídas, nada representadas, poco estudiadas en conjunto y casi ninguna de ellas examinada de forma concreta, pormenorizada e individual por la crítica. Pero el interés con el que aparecen revestidas es evidente. En esas piezas se encuentran la mayor parte de las claves internas que permiten comprender la formación de la comedia nueva como género, la génesis de sus códigos, la formalización de sus constituyentes inmediatos, la forma en que se produjo, o se fue produciendo, la creación de su poética. Tales son las razones por las que hemos considerado justo rescatarlas de su evidente olvido general (la excepción es lo contrario). A través de ellas, en una investigación de mayores dimensiones, pretendemos rastrear los orígenes de las formas y contenidos propios de la comedia nueva. En esta ocasión hemos querido centrarnos en uno de los aspectos más importantes del género, el uso que en las obras se hace de los personajes, las funciones que se les encomiendan, la tipificación a la que se ven sometidos.

Para llevar a buen puerto nuestros objetivos hemos efectuado la selección de cinco textos que se ha convenido en la base de nuestro análisis, en la muestra que nos puede proporcionar un indicio bastante aproximado, exacto, de la situación real en la que se encuentra el conjunto. Y los hemos elegido atendiendo a su cronología (incluimos obras de todo el periodo abarcado) y a las diferencias palpables que hallamos en sus argumentos, en las acciones que muestran, su ubicación histórica, los ambientes que pretenden retratar, la naturaleza de los personajes que utilizan, los contenidos que abarcan y se encuentran en la base de su composición. Son las siguientes:

El príncipe inocente (1590)

Los amores de Albanio y Ismenia (1591-1595)

El dómine Lucas (1591-1595)

El favor agradecido (1593)

Las justas de Tebas y Reinas de las Amazonas (antes de 1596)

2. Los personajes del destierro

2.1. Acumulación, uso y tratamiento

El número de personajes que encontramos en las comedias escritas por el primer Lope de Vega es absolutamente elevado. Veintidós en *El príncipe inocente* y *Los amores de Albanio y Ismenia*. Veinte en *El favor agradecido*. Dieciséis en *El dómine Lucas*. Trece en *Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas*. Cierto es que los principales son menos, y los protagonistas muchos menos. Así, seis son en *El príncipe inocente* los conductores de la acción; nueve (cuatro protagonistas) en *Los amores de Albanio y Ismenia*; siete (seis protagonistas) en *El dómine Lucas*; ocho (cuatro protagonistas) en *El favor agradecido*; nueve (cinco protagonistas) en *Las justas de Tebas*. Predomina la acumulación de personajes, la dispersión de funciones, la proliferación de agonistas accidentales (*Las justas de Tebas* sería la excepción), e incluso secundarios, la búsqueda de la variedad y de la espectacularidad.

Su inclusión en el argumento se va efectuando fundamentalmente a lo largo de la jornada inicial, aunque siempre en la segunda, e incluso en la tercera, alguno nuevo hace acto de presencia. En *El príncipe inocente* encontramos en el acto I a Alejandro, Tacio, dos cazadores, Hipólita y Rosimunda, un paje, el Duque de Cleves, el secretario Celindo, Liseno, Rosino y Torcato; en el II, Ericino, Leoniso, paje, cocinero del Duque, dos pícaros de cocina; en el III, Orfindo, Dinacreo, paje. En *Albanio y Ismenia* todos los agonistas se insertan en la jornada primera, pero en la segunda figuran cinco nuevos (el padre de Ismenia, la Esfinge, Pinardo...), y en la tercera, once (Antandra, Conde, Condesa, alcaldes...). En *El dómine Lucas* la situación es similar (en el acto II sólo hallamos cinco

personajes nuevos; en el III, tres). En *El favor agradecido* y *Las justas de Tebas* únicamente agonistas secundarios y accidentales aparecen en las dos últimas jornadas.

En todos los casos los personajes aparecen de forma bastante rápida, no se dilata su inserción, y casi todos en el acto primero. Los agonistas que se incluyen en los actos II y III suelen cumplir funciones mínimas, son accidentales, o, cuanto más, secundarios, se utilizan como medio de crear determinados incidentes, de transmitir ciertas noticias (en *El príncipe inocente*, por ejemplo, Ericino y Leoniso, embajadores, desvelan la verdadera situación en la que se halla Alejandro e introducen el motivo de la guerra con el rey de Suecia; el cocinero del Duque y los dos pícaros de cocina crean, junto al secretario, una escena cómica, todo ello en la jornada segunda; Dinacreo, en la tercera, facilita la aparición del motivo de la guerra y la situación real en la que Alejandro se encuentra...; en *Albanio y Ismenia* el padre de Ismenia, en el acto II, posibilita, al enviar a su hija al Betis, la aparición del triángulo amoroso en el que participa Pinardo...), o son meras comparsas (tal acaece con todos los agonistas que son presentados en el acto tercero de *El favor agradecido*, por ejemplo).

En la composición de las escenas hallamos una doble tendencia. Por un lado, en las escenas mayores, de situación, se suelen acumular los personajes. Figuran siete, ocho, hasta nueve de ellos. En las menores, de personaje, los agonistas se encuentran más individualizados. Aparecen menos (dos, tres, cuatro es lo general). En todo caso se evita que demasiados intervengan a la vez. Suelen hablar uno, dos, tres, cuatro (como mucho). En las escenas menores se tiende siempre a no aglomerar. No significa ello que Lope procure individualizar a los personajes. Predomina el cambio rápido. El público poco puede fijarse en ellos. Los agonistas no suelen estar mucho tiempo en escena. Prevalece siempre la acción, el movimiento en todos los casos. Hay búsqueda de la claridad. Se procura evitar confundir al auditorio. En momentos especialmente importantes de la acción, como acontece con las postrimerías de la misma, con el desenlace, la tendencia general se rompe, con lo que esos instantes de la comedia quedan resaltados. No obstante, aun entonces, más de cuatro personajes simultáneamente no suelen tomar la palabra. Es la situación detectable en todas las obras analizadas.

La caracterización de los personajes es hecha de forma rápida en todas las comedias. Tanto en los aspectos externos como en los internos. En *El príncipe inocente* los agonistas principales son de clase alta y lo sabemos desde el principio, y conocemos su forma de ser interior, que se mantiene inmutada, salvo en un solo caso, el de Torcato que a lo largo de la obra parece volverse más listo. En *Albanio y Ismenia* todos los personajes son pastores que poseen rasgos muy definidos desde el comienzo (*Albanio*, enamorado; *Ismenia*, enamorada de *Albanio*; *Vireno* y *Ascanio*, celosos...). En *El dómine Lucas* todos los agonistas se incluyen en la clase social típica de la comedia clásica y tienen rasgos internos constantes y rápidamente dados a conocer (*Fulgencio*, padre deseoso de casar a sus hijas según la propia voluntad; *Floriano*, enamorado decidido a alcanzar sus objetivos...). Y así sucesivamente. Sólo en *El príncipe inocente* hallamos una excepción. Dos personajes, Alejandro y Torcato, reciben una caracterización externa progresiva. Poco a poco se va dando a conocer que el primero quiso asesinar al segundo y lo arrojó al río siendo él un niño pequeño, que el segundo es el heredero legítimo del trono que ocupaba Alejandro antes de ser expulsado de

su tierra... La causa, la historia de ambos protagonistas es tomada como base para dar cuerpo a una segunda acción que complementa la primera.

Los caracteres que poseen cada uno de los agonistas son dados a conocer utilizando diversos medios. Conversaciones de varios de ellos (en *El príncipe inocente* Alejandro, en diálogo con Tacio, comunica que es príncipe; al hablar con el Duque, que ha sido expulsado de su tierra; Ascanio y Vireno notifican, en *Albanio y Ismenia*, que los dos protagonistas principales están enamorados; una conversación explica, en *El dómine Lucas*, que Floriano es estudiante valiente que supo matar a un toro; en *El favor agradecido* los embajadores explican que Rosaura no desea mantener relaciones con Tiberio; en *Las justas de Tebas* Druso y Jelandro realizan la presentación de Adberite). La forma de hablar y expresarse de los personajes, unificada en general pero diferenciadora en algunos casos muy específicos, como acontece con Torcato en *El príncipe inocente* (vulgar y simple), Alberto y Floriano (que utilizan palabras y frases latinas, como, se suponía, era propio de los estudiantes) en *El dómine Lucas*. La autopresentación (Liseno dice ser mayoral de majada en *El príncipe inocente*; Albanio se declara amante tembloroso en *Albanio y Ismenia*; Fulgencio manifiesta ser un viejo en *El dómine Lucas*; Astolfo notifica que ganó torneos en *El favor agradecido*; Ardenio se presenta ante Adberite en *Las justas de Tebas*). La autodefinición (el secretario, en *El príncipe inocente*, se declara interesado por Rosimunda y pone de relieve los temores que siente por competir, siendo de bajo estado, con un príncipe por la hija de un Duque; Vireno, en *Albanio y Ismenia*, confiesa estar envidioso de Albanio y sus celos; Floriano manifiesta estar enamorado en *El dómine Lucas*...). Los hechos protagonizados (Torcato, en *El príncipe inocente*, al enfrentarse con el león, queda como valiente; Vireno, en *Albanio y Ismenia*, se muestra como traidor, falso y mentiroso, al denunciar, sin base, a Albanio; Floriano aparece, en *El dómine Lucas*, como hombre decidido, dispuesto a todo con tal de conseguir sus fines, al disfrazarse de dómine; Pinelo, cuando huye al ver una espada, en *El favor agradecido*, se manifiesta como cobarde; Ardenio, al fingirse Belardo en *Las justas de Tebas*, aparece como engañoso y resuelto a todo con tal de alcanzar sus objetivos). Las reacciones ante sucesos en los que se hallan involucrados (Torcato, en *El príncipe inocente*, ante las palabras de Rosimunda, aparece como bobo, necio e ignorante).

En la caracterización concreta de los personajes el número de rasgos que encontramos en las comedias es absolutamente limitado. En general, tanto desde el punto de vista externo (excepción hecha de Torcato y Alejandro en *El príncipe inocente*, como antes dijimos y por las razones que entonces pusimos de relieve), como interno, los agonistas aparecen como seres muy monolíticos, con poquísimos caracteres específicos. En general, su autor no parece interesado en la creación de personajes. Los agonistas se ven convertidos en una mera excusa para desarrollar una historia, amorosa habitualmente, y trazar un enredo capaz de interesar al espectador correspondiente.

Pese a la existencia de tal monolitismo generalizado en la caracterización, es posible diferenciar, tomando como base este aspecto, tres grupos de personajes. En el primero se incluyen los protagonistas, que reciben una caracterización a veces un poco más amplia. En él se insertan Alejandro (poderoso preocupado por la pérdida de su reino en la segunda acción; galán enamorado que busca conseguir a su amada, en la primera), Torcato (bobo bruto, nada tonto sino muy listo, al que el amor aviva el seso, en la primera acción; príncipe

sin caracterizar, en la segunda), Rosimunda (dama enamorada desprendida, pero a la que el amor vuelve interesada), Hipólita (dama un tanto egoísta, pero sin verdadera mala fe, que busca conseguir su amor -Alejandro-), Celindo, el secretario (galán que se cree listo e ingenioso, pero al que es capaz de embaucar al individuo que pasa por ser el bobo-bruto oficial -Torcato-), todos de El príncipe inocente; Ascanio (celoso, enamorado), Vireno (celoso, enamorado, que trama enredos, sin importar el daño que pueda causar a otras personas, aun siendo consciente de los perjuicios que a ellos les van a sobrevenir), Albano (fiel enamorado), Ismenia (enamorada fiel), en Los amores de Albano y Ismenia; Rosardo (galán que busca a su amor), Fulgencio (padre intransigente, preocupado por el honor), Leonarda (dama más bien simple), Floriano (galán inteligente que sabe alcanzar sus objetivos), Lucrecia (dama lista), de El dómine Lucas; Celio (enamorado fiel), Astolfo (celoso que mata por amor), Rosaura (dama constante, fiel a su marido), Tiberio (galán despechado ante la falta de correspondencia de la dama -Rosaura- a la que pretende), en El favor agradecido; Délbora (dama que acata la voluntad de su padre, enamorada), Ardenio (galán listo, enamorado), Jelandro (galán enamorado), Adberite (dama fuerte, capaz de enamorarse y vencer a los hombres en combate), Lotaro (galán listo que lucha por alcanzar sus objetivos), de Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas.

En el segundo grupo se integran los personajes secundarios. Tienen todavía menos rasgos de caracterización que los principales, aunque, cierto es, las diferencias son mínimas, dada la generalizada ausencia de definición real y profunda de los agonistas, como ya hemos advertido. Aquí figuran el Duque (padre preocupado por sus hijas, en la primera acción; poderoso, en la segunda, que desea el triunfo de la justicia), Dinacreo (poderoso, en la segunda acción, justo que quiere restablecer el orden y que prevalezca la justicia) y Liseno (buen padre, protector de Torcato), Tacio (criado algo egoísta a veces, más realista que otros personajes, pero sin caracterización auténtica, convertido más en una pura función), en El príncipe inocente; el Conde, Marandro, Pinardo, Antandra, Frondoso, Daliso, en Albano y Ismenia; Fabricio (galán y criado acompañante), Decio (criado, estudiante pobre con rasgos propios del gracioso), en El dómine Lucas; Pinelo (cobarde, hambrón, materialista, quejica -es un gracioso-), Estacio, Lesbia, Propercio, Salviano, Raimundo, Clarideno, Leardo, Esferio, Curcio, Seleco, Adaja, en El favor agradecido; Ebandro, Druso, Rey viejo, criado Evaristo, Pirene, en Las justas de Tebas. Todos estos personajes tienden a ajustar su caracterización a la propia del tipo que se halla bajo ellos, o a convertirse en meras funciones, en seres aptos para cumplir determinados cometidos.

En el tercer grupo aparecen personajes accidentales, puras funciones sin caracteres reales, y, en ocasiones, meras comparsas. Es el caso de los cazadores, Fabricio, Rosino cocinero, dos pícaros de cocina, paje, Orfindo, otro paje, gente, criados, soldados, en El príncipe inocente; alcaldes (zafios), Condesa (generosa), de Albano y Ismenia; pajes, Plácido (escribano), Doristo, Nebro, Laviano, corregidor, gobernador, mesonero, en El dómine Lucas; Leacín, Rodolfo, soldados, moros, en El favor agradecido; Segesto, criado, Bricedio, en Las justas de Tebas.

En todos los personajes la ausencia de descripciones físicas es la nota dominante. Se supone que los galanes son jóvenes, las damas hermosas, los padres viejos... Pero no se hace hincapié en estos aspectos. A veces hay menciones generalizadoras. El Duque, por ejemplo, en El príncipe inocente, hace alusión a sus canas:

«iré a la guerra y cubriré mis canas
de una celada de templado acero»

Fulgencio, en *El dómine Lucas*, se declara viejo:

«está
Alba diferente ya
de lo que a mi edad solía»

«Que yo, con esta vejez,
pienso esperar confiado»

No es lo normal. Hay una excepción. El personaje de Adberite, reina de las amazonas, en *Las justas de Tebas* es descrito con minuciosidad. Tal vez el comediógrafo se deja llevar por los tópicos de la tradición y piensa en la curiosidad que en el público siempre suscitaba la figura de las viriles amazonas. Ello le puede llevar a abandonar un uso habitual.

Varios son los recursos empleados por Lope para efectuar la caracterización de los personajes. El contraste es uno de ellos. En *El príncipe inocente Torcato*, como galán, contrasta con Celindo, el secretario. El primero es el bobo «oficial», pero sabe ser listo y consigue sus objetivos. El segundo es el listo «oficial», pero es engañado por el bobo, capaz de arrebatarse a su amada y conseguir que sea él quien reciba los palos que el cocinero y los pícaros de cocina le tenían a él mismo reservados. Hipólita, en la misma comedia, se muestra, al principio de la jornada inicial, dama más egoísta que Rosimunda, si bien el contraste desaparece en el resto de la obra y las diferencias en el tratamiento de ambas se difuminan. Ascanio y Virenio contrastan como galanes negativos (el segundo es tramposo, fallo de escrúpulos, mentiroso y enredante) pretendientes de Ismenia, Vireno, con Albanio, como galanes, todos en Albanio y Ismenia. Lucrecia y Leonarda contrastan como damas (una es lista, la otra simple), y Fabricio y Floriano como galanes (el primero se deja embaucar, el segundo crea enredo), en *El dómine Lucas*. Astolfo y Celio lo hacen en *El favor agradecido*. Délbora (dama pasiva) y Adberite (dama activa), en *Las justas de Tebas*.

Las oposiciones binarias y los enfrentamientos duales también son utilizados. Aparecen en Hipólita y Rosimunda (en los términos expuestos con anterioridad y como damas rivales en el amor), Alejandro y Torcato como galanes (el segundo más tosco) y como príncipes, Celindo, el secretario, y Torcato (el uno listo, el otro bobo; pero el bobo engaña al listo), Dinacreo y el Duque (que aclaran, en un «careo», las diferencias de percepción de la realidad que mantenían), todos en El príncipe inocente; Ascanio y la Esfinge, Pinardo e Ismenia, Albanio e Ismenia, en Los amores de Albanio y Ismenia; Lucrecia y Leonarda (se enfrentan por el amor de Floriano, Floriano y Lucrecia, Rosardo y Fabricio, Lucrecia y Fulgencio, en El dómine Lucas; Celio y Astolfo (galanes que chocan por el amor de Rosaura), Seleco y Adaja, Tiberio y Rosaura, Astolfo y Rosaura, en El favor agradecido; Délbora y Jelandro, Délbora y Ardenio, Ardenio y Jelandro, en Las justas de Tebas. En ninguno de los textos estos recursos tienen, no obstante, una importancia fundamental. Son técnicas de individualización de personajes, y no es éste uno de los objetivos de su creador, más interesado por la acción que por los propios agonistas que la desarrollan.

En ocasiones Lope establece una alternancia entre teoría y práctica en la caracterización de los personajes. Deja que alguien, o ellos mismos, expliquen de forma teórica su forma de ser y luego su actuación corrobore la presentación previamente hecha. A veces la alternancia se da en la pura actuación. Uno de los agonistas explica primero sus intenciones y luego obra en consecuencia, pone en práctica su declarado proyecto. Es un recurso sólo identificable en contadísimos casos. En los personajes se registra un absoluto predominio de la acción. El comediógrafo prefiere dejarlos actuar y que sean sus hechos los que muestren cómo son. Por otro lado, no son agonistas meditativos, reflexivos, planificadores. Obrar, y sobre la marcha van resolviendo los asuntos que se les plantean o ideando nuevos planes de actuación. El susodicho recurso lo hallamos en El príncipe inocente (Celindo afirma que se dispone a dar una nota a Rosimunda y lo hace), Albanio y Ismenia (Vireno manifiesta su intención de realizar una falsa acusación contra Albanio, con el fin de lograr que el Conde lo expulse de sus tierras, y ejecuta su plan), El dómine Lucas (Lucrecia explica que despreciará el amor de Floriano con el fin de que Leonarda no se interponga en su camino, lo hace y logra sus objetivos), El favor agradecido (Astolfo indica que buscará la ocasión de dar muerte a Celio, y acabará después con su vida; Adaja, que ayudará a los cristianos, que se unirá a ellos...).

Igualmente extraño es que en todos los textos aparezcan autojustificaciones o justificaciones de la línea de actuación mantenida por los personajes, o de hechos puntuales protagonizados por ellos. La ausencia de meditación, de reflexión en estos, la preferencia que se da sistemáticamente a la acción sobre la planificación, explica este fenómeno. Justificaciones puede haber. Pero son mínimas. Así, Rosimunda explica, en El príncipe inocente, su posterior interés por Alejandro; Ascanio, su desesperación (Ismenia no lo ama), Vireno, su falsa acusación contra Albanio (por despecho), en Albanio y Ismenia; Celio, por los celos, la muerte (el asesinato) que le ha causado Astolfo, en El favor agradecido; Ardenio, por la llegada del rey, su salida de la cama, en Las justas de Tebas.

El monólogo interior, a veces expuesto a través de un soliloquio, es utilizado para comentar sucesos o problemas, para crear tensión ante los hechos que van a tener lugar, para dar a conocer los pensamientos de un determinado personaje, para transmitir quejas (de amor...). No es convertido en medio de realizar un autoanálisis, ni un análisis de la realidad

circundante. Es un recurso marginal. El predominio del diálogo directo es absoluto. Lo encontramos en *El príncipe inocente* (Celindo declara sus dudas y temores, habla sobre su amor; Torcato, sus dudas ante el amor que siente por Rosimunda, sus temores al ir a ver a Rosimunda...), *Albanio y Ismenia* (Ascanio se queja de amor), *El dómene Lucas* (Rosardo), *El favor agradecido* (Astolfo -monólogo lírico (un soneto)-, Celio -expresión de pensamientos-), *Las justas de Tebas* (Ardenio -quejas de amor-, Ebandro -realiza comentarios-).

El lenguaje que utilizan los personajes de estas comedias tiende a ser unificado por el autor. Es siempre un lenguaje culto, a veces artificioso, lleno de juegos de palabras, de alusiones históricas, mitológicas y bíblicas, y de una retórica muy típica de las academias literarias y las reuniones cortesanas de la época. En *El dómene Lucas*, por ejemplo, se llega a hablar utilizando una letra determinada para iniciar el discurso. En algún caso se tiende a adecuar lenguaje y personaje. Tal sucede en *El príncipe inocente*, comedia en la que Torcato exhibe una expresión más tosca antes de «civilizarse» a través del amor, o en *Albanio y Ismenia*, en donde los alcaldes emplean un habla más vulgar; o en *El dómene Lucas*, en la que los estudiantes y el dómene incorporan a su forma de expresarse palabras y frases latinas. Pero la tendencia es a la uniformidad. Incluso en *Albanio y Ismenia* la práctica totalidad de los agonistas emplean los modos de expresión propios de la tradición pastoril culta. Se establece, cierto es, una correspondencia entre lenguaje y situación. En las situaciones amorosas se torna más lírico (Rosimunda y Torcato en *El príncipe inocente*; los protagonistas en *Albanio y Ismenia*; Floriano en *El dómene Lucas*...); en conversaciones políticas, más elevado (Duque y Dinacreo en *El príncipe inocente*...).

2.2. Tipología

Para la creación de los personajes de sus comedias Lope utiliza un conjunto de tipos funcionales que le sirven de base. Juana de José fue la primera en abordar este aspecto importante del teatro barroco y en identificar a los tipos esenciales. Debemos establecer una clara diferenciación entre tipo y personaje. El tipo está formado por un conjunto inventariable de rasgos de caracterización y de funciones que se repiten en el paso de unos textos a otros, que son recurrentes. Se convierte en uno de los constituyentes del género, la comedia nueva, en un rasgo integrante de su poética que los autores utilizan en el momento de componer sus piezas. El personaje se puede diseñar sobre un tipo al que se añaden, o no, otra serie de rasgos de caracterización y funciones, o sobre un conjunto de tipos que son acumulados y a los que, igualmente, se añaden, o no, otra serie de caracteres y funciones, además de las propias. Del mismo modo, un personaje se puede construir ex novo, sin utilizar ningún tipo, e incluso ser hecho sin otorgarle caracterización, simplemente con el fin de cumplir una determinada función, o funciones. El personaje suele tener, no siempre, un nombre concreto. En ninguno de los casos el personaje forma parte de los constituyentes, de la poética, del género.

Ocho son los tipos básicos que encontramos en la poética, en el capítulo de agonistas, de la comedia nueva. La dama, el galán, el criado, la criada, el padre, el poderoso (todos ellos estudiados por Juana de José), el gracioso y el figurón. De ellos el figurón nunca aparece en las obras compuestas por el primer Lope de Vega. El resto sí resulta identificable, en mayor o menor medida, en éstas. Fijémonos en su utilización, en los caracteres, internos y externos, que se les otorgan, en las funciones que se les encomiendan.

La dama. No se hacen de ella descripciones físicas ni pormenorizadas ni generales. Se supone joven y hermosa. Psíquicamente se presenta como enamorada que vive para el amor; celosa; constante; fiel a su pareja por lo general, aunque, en ocasiones, algo mudable; a veces algo caprichosa; preocupada, pero sin obsesiones, por su honor. Pertenece a todo tipo de clases sociales (la concreción se realiza en el personaje, no es propia del tipo). Hay miembros de la realeza, de la nobleza, pastoras, plebeyas... Tiene como función efectuar el desarrollo de unas relaciones amorosas. Forman pareja con el galán. Facilitan la creación de triángulos amorosos, que posibilitan el uso del enredo. Provoca la aparición del tema del amor, y, ocasionalmente, el de las relaciones paternofiliales y el del honor. Puede ser activa (aquella que lucha por alcanzar sus fines) o pasiva (la que se convierte en simple receptora del amor del galán). Suele tener un tratamiento positivo, si bien egoísmos, explicables por el amor y la condición humana, aun sin interesar mucho las justificaciones, pueden hacer acto de presencia. Es tipo femenino siempre y se transforma en personaje principal o secundario (en muchas ocasiones principal), que, a veces, acumula en sí otros tipos, como el de la criada. Sobre él se crean Hipólita y Rosimunda, en *El príncipe inocente*; Ismenia y Antandra, en *Los amores de Albania y Ismenia*; Lucrecia y Leonarda, en *El domine Lucas*; Rosaura, Lesbia y Adaja, en *El favor agradecido*; Délébora y Adberite, en *Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas*.

Del galán tampoco se realizan descripciones físicas. Se le supone joven, apuesto, bien parecido. Pero no queda explicitado. Psíquicamente es presentado como el enamorado constante, leal, fiel a su amor, celoso, activo, impetuoso incluso, capaz de cualquier cosa por lograr sus objetivos -la posesión de la amada-. El tipo no queda encuadrado en ninguna clase social determinada. El personaje sí. Hay príncipes, reyes, nobles, pastores, plebeyos... Forma pareja con la dama. Desarrolla una historia de relaciones amorosas, en la cual surgen triángulos y enredo. Facilita el planteamiento del tema del amor y, en ocasiones, el del honor. Suele ser positivo. Pero el galán negativo puede hacer acto de presencia con el fin de entorpecer con sus maquinaciones, a veces, mezquinas, las relaciones de dama y galán principales. Es en todo momento tipo masculino y puede transformarse en personaje principal o personaje secundario, en los que, en ocasiones, se han acumulado, al efectuar su diseño, otros tipos funcionales. Los personajes Alejandro, Torcato, Celindo (*El príncipe inocente*), Albania, Ascanio, Vireno, Pinardo (*Albania y Ismenia*), Fabricio, Rosardo, Floriano, Alberto (*El domine Lucas*), Celio, Astolfo, Tiberio, Raimundo, Clarideno, Leardo, Esferio, Estacio, Seleco (*El favor agradecido*), Ardenio, Jelandro, Lotaro (*Las justas de Tebas*) incorporan el tipo del galán.

El criado es un tipo que hace, en las comedias del primer Lope de Vega, un moderado acto de presencia. De él no existe descripción física. Psíquicamente se destacan pocos rasgos suyos. Es fiel a su señor y poco más sabemos de él. Funciones tiene varias. Es consejero; acompañante del galán, aunque no siempre (o, mejor, casi nunca) forman pareja con él;

crea diálogo; narrador de sucesos; comentarista; relaciona personajes (si bien accidentalmente). Socialmente puede ser de clase baja, no necesariamente siervos («criados») -hay pastores, secretarios...-, aunque no es ello norma general, pues, al convertirse bastante habitualmente en acumulativo con otros tipos para crear un personaje, la clase otorgada a ese personaje puede prevalecer. Al carecer de rasgos concretos de caracterización, no suele ser ni positivo ni negativo. Se limita a cumplir las funciones que le son encomendadas. Es tipo generalmente masculino que se transforma en personaje secundario. Criados son Tacio, Celindo, Rosino, Ericino, Leoniso, en *El príncipe inocente*; Liseo, Daliso, Frondoso, Galateo, en *Albanio y Ismenia*; Alberto, Floriano, Decio, Nebro, Laviano, en *El dómine Lucas*; Estacio, Pinelo, Propercio, Salviano, Raimundo, Clarideno, Leardo, Esferio, Curcio, en *El favor agradecido*; Ebandro, Druso, Evaristo, en *Las justas de Tebas*.

La criada tiene en estas comedias una intervención mínima. No aparece en *El príncipe inocente*, ni en *El dómine Lucas*. En *Albanio y Ismenia* y en *El favor agradecido* hallamos dos personajes que, en principio, pudieran parecer contruidos sobre el tipo de la criada. Son Silvana y Lesbia, respectivamente. Pero, si efectuamos un análisis más detenido, advertimos que, en realidad, tras los agonistas no se halla el tipo de la criada tal y como lo encontraremos en las comedias compuestas en fechas posteriores, sino tan sólo una versión femenina, dada la identidad de caracteres y funciones, del tipo del criado que antes estudiábamos. En *Las justas de Tebas* es identificable un personaje, Pirene, criada de Adberite, que se encuentra más en el camino que habría de llevar al establecimiento del tipo de la criada. Ella tiene las funciones del criado, pero además forma pareja con su señora. No obstante el tipo no se llega en absoluto a consolidar y, en realidad, nos hallamos, de nuevo, con otra versión femenina del tipo del criado.

Graciosos apenas se pueden señalar en las comedias del primer Lope de Vega. Según la «versión oficial», hasta *La francesilla* (1596) no figura este tipo en su teatro. No obstante, en obras anteriores se pueden rastrear rasgos y funciones específicas suyas, la mayor parte de las veces incluidas en personajes que no han sido montados sobre la base del tipo del gracioso propiamente dicho. En *Albanio y Ismenia* y *Las justas de Tebas* no es identificable ni el tipo ni funciones o caracteres aislados del mismo. En *El príncipe inocente* Tacio, criado, muestra rasgos propios del gracioso en la jornada inicial; Celindo, el secretario, en el acto segundo, sufre una treta tramada por Torcato que, en otras piezas, podía haber padecido el tipo que comentamos. En *El dómine Lucas* Decio ofrece caracteres propios de un gracioso similar a Tello de *El Caballero de Olmedo* (sabe latín, hace juegos de palabras...). Pero el personaje que más pasos hacia adelante da en el camino que había de conducir hasta el tipo del gracioso totalmente desarrollado es Pinelo en *El favor agradecido*. Arjona ya lo reconoció así en su momento. Se muestra exagerado, cobarde, hambriento siempre, inventor de chistes y gracias, interesado por la comida..., rasgos todos ellos que serán propios del tipo definitivo. No obstante, constituye, como decíamos, un paso más, grande, hacia adelante, no una primera muestra del tipo desarrollado en su totalidad. Es un gracioso poco «cuajado» todavía, poco hecho, poco terminado de confeccionar.

El viejo figura en algunas de las comedias que hemos analizado. No en *El favor agradecido*. En general no es un tipo que tenga excesiva importancia. Aparece como padre de alguna de las damas. Es mayor de edad, anciano, pero de él no se hacen descripciones físicas

detalladas. Desde el punto de vista interno se destaca su preocupación por sus hijas, por su honor, por encontrarles un matrimonio conveniente para ellas, su sensatez. Si bien es cierto que todos los rasgos no figuran sistemáticamente juntos en el mismo personaje, sino aislados en la mayoría de los casos. Su clase social puede variar y se ajusta a la propia del personaje que lo encarna (hay reyes, nobles, pastores, plebeyos...). Funcionalmente, a veces crea conflictos, incluso en contra de su voluntad (el padre de Ismenia envía a su hija al Betis y provoca, sin pretenderlo, la aparición del triángulo amoroso que tiene como uno de los vértices a Pinardo -Ismenia y Albanio en los otros dos-, en Albanio y Ismenia; el padre de Lucrecia origina el enredo al intentar casar a su hija forzando sus deseos, en El dómine Lucas), arregla y consagra matrimonios (El príncipe inocente, Las justas de Tebas), facilita la aparición del desenlace, y origina el planteamiento de los temas de las relaciones paternofiliales y del honor, ambos, cierto es, muy poco desarrollados en las comedias. El tipo es siempre masculino, y positivo, pero no es este aspecto especialmente resaltado por el autor. En muchas ocasiones se acumula a otro tipo y se transforma en personaje, generalmente, secundario, e incluso, a veces, prácticamente accidental (recuérdese el rey viejo, padre de la princesa Délbora, de Las justas de Tebas). En general, se le otorga poco juego en las comedias, y en estas el personaje que lo integra suele poseer muchas más funciones y caracteres que el tipo (caso claro es Liseno en El príncipe inocente, cuya misión principal es protagonizar la anagnórisis que va a identificar a Torcato como rey). Viejos son el Duque y Liseno, en El príncipe inocente; Marandro, en Albanio y Ismenia; Fulgencio, en El dómine Lucas; el rey viejo, en Las justas de Tebas.

El tipo del poderoso apenas es utilizado. En algunas comedias hallamos personajes que pueden inducirnos a error. Tal sucede con los reyes de Las justas de Tebas, creados sobre la base de galanes o viejos poco desarrollados, como vimos. O con Rosaura, reina, o Tiberio, líder, en El favor agradecido, con tendencia a convertirse en poderosos, pero contruidos, en realidad, sobre el tipo de la dama y el galán respectivamente. O el corregidor y el gobernador, simples representantes de la autoridad en El dómine Lucas. El poderoso figura en El príncipe inocente y en Albanio y Ismenia. De él no se hacen descripciones físicas. Se indica, o se sugiere, que es una persona madura, a veces mayor. Psíquicamente es justo y defensor de la justicia, aunque puede ser engañado (Vireno, en Albanio, engaña al Conde). Es de clase social alta. Suele ser positivo y si se adopta el modelo negativo (ambicioso, injusto) apenas si queda resaltado (como acontece con Alejandro en la segunda acción de El príncipe inocente, que interesa como galán, no como poderoso). Funcionalmente, contribuye al desarrollo de la acción, a veces crea conflictos o los resuelve, y facilita el advenimiento del desenlace. Es positivo prácticamente siempre (el negativo no interesa, como dijimos). Para su transformación en personaje se puede acumular a otro tipo y tiene la posibilidad de ser convertido en agonista masculino o femenino. Desempeña un papel absolutamente secundario, casi, a veces, accidental. El Duque, Dinacreo, Alejandro (poco), en El príncipe inocente, el Conde y la Condesa, en Albanio y Ismenia, incluyen el tipo.

2.3. Tipos y personajes

En relación con el número de personajes que se incluyen en las comedias la cantidad de tipos identificables en ellas no es en absoluto elevado. En *El príncipe inocente* aparecen tres galanes, dos damas, dos viejos (más uno poquísimamente desarrollado, Dinacreo), dos poderosos (junto a dos, Alejandro y Torcato -éste prácticamente sin encarnar esta función-, más apegados al tipo del galán), y cinco criados. En *Los amores de Albanio y Ismenia*, cuatro galanes, dos damas, un viejo, dos poderosos y cuatro criados. En *El dómine Lucas*, cuatro galanes, dos damas, un viejo y cinco criados. En *El favor agradecido*, tres damas, diez galanes, diez criados y un gracioso (poco desarrollado). En *Las justas de Tebas y Reina de las Amazonas*, tres galanes, dos damas, un viejo, cuatro criados (uno femenino). En todos los casos se acumulan las funciones sobre los galanes y las damas. El resto de los tipos desempeñan cometidos absolutamente secundarios, en términos generales, y apenas reciben caracterización.

No existe correspondencia general entre el número de tipos que figuran en los textos y el número de personajes. Son cinco tipos frente a veintidós personajes en *El príncipe inocente*; cinco (hay un criado femenino, por lo que parecen seis) frente a veintidós, en *Albanio y Ismenia*; cinco frente a dieciséis, en *El dómine Lucas*; cuatro frente a veinte en *El favor agradecido*; cuatro (un criado femenino) frente a trece, en *Las justas de Tebas*.

En todas las comedias predominan los personajes contruidos sobre un tipo determinado a los personajes sin tipo, aunque no existe correspondencia exacta sistemática entre tipo y personaje. Es cierto que en bastantes ocasiones muchos de los personajes que figuran en las comedias tienen correlato con uno de los tipos. Pero también se producen acumulaciones de tipos para la creación de personajes, y existen personajes contruidos sin que exista un tipo que les sirva de base, como más adelante tendremos ocasión de comprobar.

Para la creación de personajes Lope utiliza a veces la técnica del sincretismo de tipos. Varios tipos se acumulan en la formación de un personaje en determinadas ocasiones. En *El príncipe inocente* Alejandro es galán y, menos, poderoso; Tacio, criado; el Duque de Cleves, viejo y poderoso; Celindo, el secretario, criado, galán y presenta rasgos típicos del gracioso; Hipólita, dama; Rosimunda, dama; Liseno, viejo; Torcato, galán; Ericino y Leoniso, criados; Dinacreo, poderoso con rasgos de viejo. En *Albanio y Ismenia*, Ascanio es galán (negativo); Vireno, galán (negativo); Albanio, galán (positivo); Ismenia, dama; Liseo, criado; Daliso, criado; Silvana, criado; Conde, poderoso; Condesa, poderoso; Frondoso, criado, Marandro, viejo; Pinardo, galán; Galateo, criado; Antandra, dama. En *El dómine Lucas*, Fabricio, galán; Rosardo, galán; Fulgencio, viejo; Leonarda, dama; Floriano, galán y criado (de sí mismo); Alberto, criado y galán; Decio, criado con rasgos de gracioso; Lucrecia, dama; Nebro, criado; Laviano, criado. En *El favor agradecido*, Marqués Celio, galán; Conde Estacio, criado y galán; Duque Astolfo, galán; Pinelo, criado y gracioso (con pocos rasgos); Rosaura, dama; Lesbia, criado y dama; Propercio y Salviano, criados; Raimundo, Clarideno, Leardo, Esferio, galanes con rasgos de criado; Muley Seleco, galán; Adaja, dama; Tiberio, galán y poderoso poco desarrollado. En *Las justas de Tebas*, Délbora, dama; Ebandro, criado, Ardenio, galán; Jelandro, galán; Druso, criado; Adberite, dama; Rey viejo, poderoso y viejo; Rey Lotaro, galán; Evaristo, criado; Pirene, criado. No obstante, lo podemos comprobar, el uso dominante es el establecimiento de una correspondencia entre tipo y personaje en los agonistas diseñados sobre un tipo. Pese a ello,

es cierto que los tipos que se manejan son siempre poco variados, como vimos, y que existe un predominio absoluto, en funcionamiento y caracterización, de los tipos de dama y galán sobre el resto de los empleados para la creación de personajes.

En todo caso, en las comedias analizadas, los tipos se muestran siempre muy débiles, muy en fase de formación y formalización. Sobre ellos predomina en casi todas las ocasiones el personaje, un personaje poco hecho, poco caracterizado, muy funcional, pero no demasiado recurrente, con pocos indicios claros y evidentes de tipificación.

En todas las piezas se diversifica el número de tipos que se utilizan para formar agonistas. Es normal que aparezcan varias damas, galanes, criados. Pero también es habitual encontrar personajes que no son hechos sobre un tipo. Casi todos son meras comparsas o agonistas puramente funcionales, que cumplen un cometido y, en la mayoría de los casos, nunca vuelven a aparecer. Tal acontece con los cazadores, Fabricio, el cocinero, los pícaros de cocina, el paje, el capitán Orfindo, otro paje, gente, criados, en *El príncipe inocente*; pastores, Peniso, Esfinge, Buresto, alcaldes, gitanos, gitanas, botargas, volteador, maestresala, en *Albanio y Ismenia*; paje, Plácido (el escribano), Doristo (pastor), corregidor, gobernador, mesonero, en *El dómine Lucas*, Leacín, Rodolfo, moros y soldados, en *El favor agradecido*; Segesto, Bricedio, criado, en *Las justas de Tebas*.

Según la caracterización que reciben y las funciones que les son encomendadas los personajes pueden ser distribuidos en tres grupos. En el primero se incluirían los agonistas principales, que poseen mayor caracterización y más grande número de funciones. Son los que, en ocasiones, pueden ser contruidos mediante el recurso del sincretismo de tipos. En él se integran principalmente damas y galanes. En el segundo figuran los personajes secundarios, sin apenas rasgos caracterizadores, con pocas funciones y reducida intervención, hechos casi siempre sin acumulación de tipos, sobre la base del viejo, poderoso o criado. En el tercero hallamos agonistas puramente accidentales, a veces ambientales, comparsas, de simple relación, creados sin que exista, en la mayoría de los casos, un tipo debajo que sirva de modelo, y que, caso de haberlo, se ve convertido en tipo único (no se utiliza el recurso de la acumulación para formar personajes).

En contra de lo que es posible detectar en piezas cronológicamente posteriores, no está generalizado el método de establecer en las comedias sistemáticamente parejas de personajes. Se crea habitualmente la pareja dama-galán. Así, Alejandro e Hipólita, Rosimunda y Torcato, en *El príncipe inocente*; Albanio y Ismenia, Conde y Condesa..., en *Albanio y Ismenia*; Lucrecia y Floriano..., en *El dómine Lucas*; Celio y Rosaura, Astolfo y Rosaura..., en *El favor agradecido*; Jelandro y Délbora, Ardenio y Adberite..., en *Las justas de Tebas*. Pero sobre este esquema bímembre, de parejas, se superpone generalmente el triángulo amoroso, que facilita la aparición del enredo, proporciona interés y posibilita el surgimiento de escenas de tensión, climáticas. Tal acontece en *El príncipe inocente* (Alejandro, Hipólita, Rosimunda; Torcato, Rosimunda, Celindo), *Albanio y Ismenia* (Ascanio, Vireno, Albanio, Ismenia; Albanio, Ismenia, Antandra...), *El dómine Lucas* (Rosardo, Floriano, Lucrecia; Fabricio, Leonarda, Floriano), *El favor agradecido* (Celio, Astolfo, Rosaura...), *Las justas de Tebas* (Ardenio, Adberite, Délbora...). La pareja criado-señor es detectable en ocasiones. En *El príncipe inocente*, Alejandro-Tacio, Duque-Celindo (poquísimamente desarrollada), Liseno-Rosino (sin desarrollar, igualmente). En *Albanio y*

Ismenia, Albanio-Frondoso, Albanio-Daliso, Ismenia-Silvana. En El dómine Lucas, Floriano-Alberto, Floriano-Decio, Rosardo-Nebro y Laviano. En El favor agradecido, Celio-Estacio; Astolfo-Pinelo, Rosaura-Lesbia, Tiberio-Propercio y Salviano. En Las justas de Tebas, Ardenio-Ebandro, Lotaro-Evaristo, Adberite-Pirene. Pero en ninguno de estos casos tal pareja se halla totalmente consolidada. Se avanza en el camino del establecimiento de este esquema bimembre, que tanto juego iba a dar en el teatro posterior del Fénix, en el que queda efectivamente consagrada la dialéctica criado-señor. Pero ahora son simples ensayos, tentativas, primeros esbozos, los que encontramos.

El número de personajes que figuran en las comedias del primer Lope es elevado, como vimos. El Fénix ha procurado en todo caso relacionarlos a todos entre sí, con el fin de evitar que las piezas pierdan unidad. Establece núcleos. Utiliza todo tipo de nexos. Hay padres e hijas, criados y señores, siervos y amos, amantes y amados, rivales, amigos, confidentes, acompañantes... En El príncipe inocente, por resaltar un ejemplo tan sólo, el Duque se relaciona con las damas, que son sus hijas, y con él los criados (Celindo -el secretario-, el cocinero, los pícaros de cocina, los pajes, los soldados, los cazadores, Orfindo -el capitán-), amigos (Alejandro, pretendiente de su hija, hermanastro de Torcato y, junio a éste, sobrino de Dinacreo) y rivales (Dinacreo, que tiene dos embajadores, Ericino y Leoniso, y unos soldados que le sirven y acompañan); Liseno es padre adoptivo de Torcato y amigo de Rosino; Torcato es rival de Celindo y Alejandro, pretendiente de Rosimunda, sobrino de Dinacreo, hijo de Liseno...

Los nombres que se proporcionan a los personajes se encuentran muy entroncados con la tradición del teatro cortesano del XVI, perfectamente estudiada, en su relación con el Fénix, por Oleza. Resultan muy italianos, muy propios de los textos que la «novella» nos ofrece, diferentes, como ya había indicado Frida Weber, a los que Lope va a utilizar en las piezas que compondrá en fechas posteriores. En Albanio y Ismenia es empleada una nomenclatura absolutamente próxima a la novela pastoril, y, en concreto, a La Arcadia, obra que nuestro dramaturgo también redacta en este periodo de su existencia.

3. Del «Lope-preLope» al «Lope-Lope»

Resumiendo, la situación que nos ofrecen las comedias del primer Lope de Vega, de ese «preLope» de Frida Weber, en el apartado de personajes que estamos analizando, es la siguiente. Hallamos en las piezas un conjunto de agonistas compuestos de una manera muy libre. En ellos observamos que existe una mínima tipificación, son contruidos, los más importantes, sobre tipos que van a formar parte de la poética de la comedia nueva, cierto es, pero tipos cuya caracterización y funciones tópicas no están todavía absolutamente consolidadas. Por otro lado, los rasgos y cometidos propios, no procedentes del tipo, prevalecen muchas veces en los personajes. Los agonistas no son convertidos en ningún

caso en el eje de la comedia. Se les considera más funciones al servicio del desarrollo de una acción que pretende ser interesante para el espectador. Se transforman en medio de plantear un tema, el amor, las relaciones amorosas, convertido en el fundamental de la obra.

El amor es el tema base, el principal. No es extraño. En un autor como Lope, caracterizado a lo largo de toda su vida por convertir en literatura los asuntos y problemas que en cada momento más le importaban, más le preocupaban, es perfectamente comprensible que se obsesione, en su creación, por un contenido que vivencialmente le tenía acaparado en esos instantes de su existencia. Si el amor es el eje, no resulta raro que el esquema, la pareja, dama-galán aparezca predominante en la organización de los personajes de las comedias. Pero, como corresponde a una época de creación, de formación, es una pareja no totalmente topificada, formalizada, esquematizada. De ahí que sobre el tipo tienda a prevalecer el personaje, más individual, no absolutamente recurrente. Es un momento en el que los tópicos apenas existen, se van formando progresivamente y consolidando. Es un periodo en el que prevalece la libertad, las ansias y el impulso de creación. El amor es presentado con rasgos (y no entramos en su estudio pormenorizado por el momento) no totalmente convencionales. Los protagonistas de las relaciones gozan en las comedias de una relativa libertad de acción bastante amplia. En sus manos está, principalmente, llevar a buen fin sus aspiraciones. De ahí que los criados (acompañantes, elementos de relación, consejeros..., en la comedia nueva posterior) no consoliden todavía su papel de pareja «auxiliadora» de sus señores, pese a ir tendiendo hacia ello. De ahí que los viejos apenas si se «entrometan» en la marcha de tales relaciones y su papel se vea relegado a la categoría de secundario. De ahí que a los poderosos apenas si se les asigne función, y, nunca, resolutive de los problemas que los enamorados saben superar.

La consolidación de la comedia nueva es un proceso que a finales del XVI y en los primeros años del siglo XVII se va a realizar. De hecho hay críticos, como Lavonne C. Poteet-Bussard que fechan en 1598 el final de la primera época del teatro de Lope. En ellos se va a producir el paso del Lope joven al Lope maduro, del «Lope-preLope» al «Lope-Lope». La situación en la que se encuentran sus comedias se va a ver modificada. Los constituyentes del género serán fijados. A ellos se les proporcionará su versión definitiva. Serán topificados y tipificados. Adquirirán unos rasgos que desde ese momento serán de obligada presencia, aunque puedan añadirse otros e introducir algunas variaciones y variantes de carácter más accidental, no esenciales, en la mayoría de los textos. Varios factores explican tal esquematización de caracteres, tal consolidación, y la forma concreta en que va a efectuarse y que va a adoptar. Las necesidades de renovar la cartelera es uno de ellos. El teatro a principios del siglo XVII se convierte en un fenómeno de masas. El público consume obras que duran pocos días en cartel. Los comediógrafos, y especialmente los de éxito, como Lope, se ven obligados a componer a unas velocidades considerables. La esquematización se impone ante ello: es más fácil concluir rápidamente una pieza si partimos de un cliché preestablecido. Los gustos del espectador que presta su apoyo, con su asistencia, a unos textos compuestos de una manera concreta, y rechaza otros diferentes («las paga el vulgo, es justo / (...) darle gusto», afirma el Fénix en su Arte Nuevo). La censura de teólogos y moralistas que, al comprobar el auge que los géneros dramáticos van adquiriendo progresivamente, se sienten alarmados y desean controlar ese importante fenómeno de masas en el que se va convirtiendo el teatro. Ven en él una importante fuente de modelos de comportamiento para el auditorio. Procuran que, ya que no puede

desaparecer (la mejor solución para ellos), en los textos solamente figuren unos determinados contenidos, unos concretos planteamientos y unas soluciones específicas para problemas y conflictos. La autocensura de los dramaturgos, deseosos de evitar cualquier escollo que ponga en peligro la obtención del visto bueno para el estreno de sus piezas, también influye en la selección de unas pautas de composición y el rechazo de otras.

Insistamos, brevemente, en estos últimos aspectos que acabamos de mencionar. La censura, en los últimos años del siglo XVI, va adquiriendo una fuerza considerable. Teólogos y moralistas, en las postrimerías del reinado de Felipe II, van a lograr que se prolongue durante diecisiete meses la prohibición de representar comedias en España decretada con motivo de la muerte de la hermana del rey el 6 de noviembre de 1597. Con acusaciones de obscenidad, licenciosidad..., lograron que Felipe II el 2 de mayo de 1598 ordenase la supresión de las actividades teatrales, supresión renovada a raíz de la muerte del propio rey el 13 de septiembre de 1598. Hasta abril de 1599 tal situación se mantuvo inmutada. Sólo en ese mes y año Felipe III, para celebrar su matrimonio, levanta la prohibición. Ante su fuerza los comediógrafos no tuvieron más remedio que extremar sus precauciones. Hubieron de cuidar el planteamiento de determinados temas y el uso de determinados recursos y hábitos de composición. Así empieza a gestarse la aparición de una serie de códigos: se eligen aquellos rasgos que positivamente se ha comprobado que el espectador admite, cierto es, pero que también que la censura no arremete contra ellos. Tal acontece, por ejemplo, con el tema del amor (que se llena todavía más de platonismos, de recatos, de finales basados en el matrimonio, a veces forzado, para todos...) y con el tema del honor (convenido en uno de los pilares de este teatro, con sus venganzas, duelos, muerte ejemplarizante del ofensor...), como en próximos trabajos pretendemos estudiar más pormenorizadamente. Tal sucede con el significado, que se torna mucho más didáctico, lleno de justicias poéticas que proporcionan su merecido a los personajes según haya sido su actuación en la comedia, inexistente en las piezas más tempranas de Lope. Tal ocurre, también, con la utilización de los personajes.

Veámos como en el primer Lope de Vega el esquema de tipos predominante era el de damas y galanes para la confección de los personajes. El resto de los tipos tenía un uso y una importancia bastante limitados. Se correspondía ello con un estadio de iniciación en la creación de convenciones propias de un género nuevo. Un estadio en el que predomina la situación de libertad, de experimentación. Pero también un estadio en el que los dramaturgos no se veían todavía fuertemente sometidos a presiones por parte de unos moralistas que deseen, si no acabar (porque no pueden), sí controlar las obras que surgen de su imaginación. De ahí que el tema base, el amor, no esté aún tan sometido a unos esquemas tan rígidos, a una estricta convencionalización. Damas y galanes gozan de libertad de movimientos en las relaciones amorosas, sin justicias poéticas y didactismos finales que los coarten. El matrimonio obligado que a todos se impone en las postrimerías de la última jornada, no hace acto de presencia. Se casan los que desean hacerlo de verdad, en términos generales. Muchos quedan solteros, sin que ello suponga la aparición del más mínimo conflicto. La sombra pesada de la censura rectifica esta situación. Damas y galanes que arreglan sus relaciones con bastante libertad desaparecen. A esos tipos se le adosan unos que les sirven de confidentes, que les auxilian en la consecución de sus objetivos, que los relacionan, que forman pareja entre sí y a veces facilitan la aparición de la comicidad y la parodia, que adquieren, además de sus funciones específicas, sus propios rasgos de

caracterización: criados y criadas. A damas y galanes se les van a juntar otros tipos que, si son positivos, les van a ayudar a refrenar sus desmesurados e irreflexivos, a veces, impulsos juveniles, que les van a aconsejar, que van a bendecir sus relaciones, que van a contribuir a proporcionar buen fin a la historia que protagonizan: viejos y poderosos, tipos que cada vez adquieren más fuerza, funciones y caracteres con el paso, si no de los años, si de las obras, tipos que llevan en sí una buena dosis de carga represiva, poco concorde con la libertad propia de las comedias de iniciación, en las cuales, ya lo explicábamos, apenas tiene cabida. Circunstancias internas, pero también externas determinan la configuración definitiva de un género. La comedia nueva no es una excepción. El Fénix parte para su formación de una tradición cortesana que sabe popularizar. Ya lo explicaba Oleza. Una serie de impulsos, internos y externos, insistimos, condicionan la formulación última de su poética, de sus constituyentes. El uso que se hace de los personajes y la evolución que estos sufren en la producción dramática del creador, en el paso del Lope joven al Lope maduro, del «preLope» al «Lope-Lope», así parece (al menos, ese era uno de los objetivos que pretendíamos alcanzar) comprobarlo.

JESÚS CAÑAS MURILLO

Universidad de Extremadura,

abril de 1991

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.

