



Juan Manuel Rozas

# **Lope de Vega y las órdenes militares (Notas sobre el sentido histórico de su teatro)**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Juan Manuel Rozas

## **Lope de Vega y las órdenes militares (Notas sobre el sentido histórico de su teatro)**

- 1 -

Aunque resulte extraño (tras recordar que Lope dramatizó unos episodios nacionales en docenas de obras), existe muy poca bibliografía monográfica sobre su visión de la Historia. Ante tan arduo problema, nos encontramos con tres tendencias. Parte del hispanismo inglés, por tomar como base a Calderón -poeta antihistórico, por metafísico y teológico-, ha pensado que todo el drama español barroco se centra en la verdad universal, sin buscar el diseño de un cuadro histórico. Este criterio, aplicable con justicia a Calderón, y en su total extensión a sus autos sacramentales -es forzoso recordar aquí el titulado Las Órdenes Militares- presenta muchas incongruencias al trasladarlo a Lope.

La segunda tendencia, brillantemente iniciada por Maravall, desde el lado social y ético, y no desde el literario, ve en este teatro sólo el aspecto apologético y consolidador de la monarquía señorial. Sin duda, esto es verdad en bastantes comedias y, desde luego, es una idea que hay que tener en cuenta al empezar a analizarlas todas. Pero esta hipótesis no puede ser única, pues no se opone a otros intereses intrínsecos de este teatro. Ya ideológicos, pues Lope tiene un sincero ademán nacional y religioso (de origen medieval) al contemplar la historia que le lleva a una exaltación teocéntrica de la monarquía; y, sobre todo, por definición, el dramaturgo tiene el natural gesto de experimentador de formas teatrales y de pasiones humanas.

Recientemente, Gilman ha abierto una tercera vía, que se podría unir a la de Salomón, quien desde el marxismo había iniciado con simpatía hacia Lope y con suma inteligencia ante su obra, desde experiencias donde lo específicamente literario no se deja ocultar por lo ideológico. Para Gilman el sentido histórico de Lope se basa en la negación del principio aristotélico de poesía igual a mentira, e historia igual a verdad. El teatro, para Lope, supera la crónica, como el original, al accionar y hablar, supera el retrato. El teatro revive la conciencia del pasado, haciendo que la poesía sea superior, por revivificada, a la historia. Y así como Shakespeare respeta, ante todo, la crónica, Lope casi nunca lo hace, siendo decididamente anacrónico y antiarqueológico. No jura su fe en la palabra impresa, sino en la hablada y rimada, vertida en el «aire común de los españoles» vivos en su tiempo. Desde el ejemplo del romancero, que vive en variantes, y con la ayuda del cancionero, que conserva la tradición oral en lo lírico, teje una historia de homo aestheticus y homo ludens,

y de hombre que adecua el pasado a los intereses de su presente. Una verdadera, si ficticia, historia poética.

Partiendo de estos principios voy a describir, en el tiempo de que dispongo, lo que el teatro de Lope contiene en relación con las órdenes militares, para después analizarlo explicando las causas de la manipulación que hace de la historia, centrándome en Fuente Ovejuna, donde el sentido histórico es más coherente. Terminaré con unas palabras sobre las vivencias personales que al final de su vida llevaron al poeta a conseguir un hábito de San Juan.

- 2 -

El dramaturgo nos ha dejado una docena de dramas -algunos sólo atribuibles- en los que conviven, con otros personajes, maestros, priores y comendadores de tres órdenes militares: Santiago, Calatrava y San Juan. Estas obras se pueden ordenar en cuatro grupos. En el primero, se colocan dos comedias en las que aparecen sendos maestros como personajes secundarios, como meros acompañantes del Rey. El galán de la Membrilla y Audiencias del Rey Don Pedro. No merece la pena ocuparse de ellas en este momento, porque la actuación de estos maestros es bastante fugaz, decorativa e inespecífica. Sus papeles podrían haber sido cumplidos -aunque ambos son personajes históricos, de la Orden de Santiago- sin ningún cambio por sendos generales o nobles.

En el segundo grupo, los miembros de las Órdenes toman ya un papel protagonista. En El sol parado el héroe es el Maestro Pelayo Pérez Correa tanto en la acción principal, que narra la batalla de Tentudía, tomada de la Crónica de Rades, como en la acción secundaria, amorosa, que estudié en otra ocasión, una escenificación de la serranilla Yo me iba mi madre / a Villarreal. En El primer Fajardo el protagonista aparece como Comendador Mayor de Santiago, lo que nunca fue, situándolo cuando Don Rodrigo Manrique fue Maestro, sin que este, tampoco, represente importancia literaria ni historicidad. En El más galán portugués aparece un también ficticio Gran Prior de la Orden de San Juan, hermano de la protagonista.

En el tercer grupo, se sitúan tres obras admirables: Los Comendadores de Córdoba, cuyos dos antagonistas a los que el título se refiere, podrían ser de nuevo cualquier noble; y Peribáñez y el Comendador de Ocaña y Fuente Ovejuna, de andadura muy distinta con respecto al tema que nos ocupa.

Por fin, en un cuarto apartado, nos topamos con la única -si excluimos El valor maltés, que no le pertenece, según Morley y Bruerton, obra que monográficamente trata de hechos históricos de una Orden militar: La pérdida honrosa y Caballeros de San Juan, que cuenta la defensa y rendición de Rodas ante el turco, en tiempos de Carlos V.

Las dos acciones de *El sol parado* explican perfectamente cómo la historia se ve comprometida en Lope por deseos de agradar al público de los corrales. Para ello busca potenciar dos elementos, a primera vista antagónicos: lo milagroso y lo erótico. Es curioso que los dos argumentos que hoy sabemos que Lope tomó al pie de la letra de Rades, el de esta comedia y el de *Fuente Ovejuna*, sean tan distintos ante nuestros ojos. Méritos aparte, su aceptación hoy es también completamente distinta, pero al dramaturgo, en busca del éxito, le valían los dos temas por igual. Es más, el milagro de la batalla de Tentudía, con su antecedente bíblico de la historia de Josué, no podía dejar de interesar a Lope para construir un drama con tema de la Reconquista. La existencia de un teatro catequístico desde Sánchez de Badajoz, institucionalizado, tras Trento, en los autos del Corpus, desarrollado luego como un subgénero paralelo en la comedia de santos, y potenciado por el interés por la escenografía, explican sobradamente la elección del asunto. De tantos temas cerradamente históricos como narra Rades, Lope elige este. La *Crónica* parece ponerse en guardia ante la veracidad de los hechos, al aludir «a antiguos memoriales» (esta vez sin indicar el cajón de los archivos donde se guardaban) y con la insistencia en marcar la duda, por tres veces, con fórmulas como «dizen hauer se»... Lope, al vivificar estos hechos ante el pueblo, no puede mostrar la más mínima duda, sino que ha de dramatizarlos con la mayor dosis de fe y realismo posible. Sin duda, el fervor religioso, en la vida y en teatro, por lo sobrenatural es una de las causas de la falta de coherencia histórica de bastantes obras lopistas. En esta, además, el Maestre, capaz de provocar un milagro, vive una segunda acción -racionalmente poco coherente con la primera- en la que se encuentra con una serrana, con la que duerme y tiene un hijo, en escenas que por su erotismo -tan importante en el teatro barroco, como único espectáculo sexuado de la época- también tenía el éxito asegurado.

El primer Fajardo nos enseña otra de las razones de su incoherencia histórica, en este caso manipulada por razones de muy distinto orden. Estamos ante una comedia genealogista donde se ensalza a la familia de este apellido, sumando acciones que, en realidad, se realizaron en distintos siglos. No sabemos exactamente si fue un encargo, pero parece indudable que uno de los móviles al escribirla fue el del mecenazgo. Al mismo tiempo, Lope busca el fervor literario popular al tratar su argumento desde la tradición del romancero fronterizo, de la nobleza entre enemigos, de la maurofilia, en fin, tan común en nuestra literatura áurea.

En *El más galán portugués* el mecenazgo no actúa de forma positiva, aunque sí negativamente. Lope elige el tema de la trágica historia matrimonial de los Duques de Braganza, que terminó con la muerte de la esposa a manos del marido, interesado lógicamente por su fuerza dramática. Pero al llevarlo a la escena tuvo que ser sumamente cauteloso por tratarse de familias que en su tiempo vivían y conservaban todo su predicamento. Por ello evita la venganza del marido, huyendo de la tragicidad y

enmascarando en la ficción a la familia de ella. La transforma en una Doña Mayor que nunca existió, acompañada de su hermano, un Gran Prior de San Juan, que, además, no tiene ninguna connotación con su cargo. Se trata simplemente de que la esposa perseguida cuente con la ayuda de un hermano poderoso. Perdida la fuerza trágica del final, Lope la concentra en los celos y su desarrollo, y en ciertas escenas eróticas, muy ambiguas, entre Doña Mayor y su paje, en realidad una mujer vestida de hombre.

La pérdida honrosa y Caballeros de San Juan es argumentalmente su comedia monográfica sobre las órdenes militares. Es obra programática para estos coloquios, pero su interés literario es relativo. Es una comedia hábilmente mediocre, en la que los defectos de Lope ante la historia vuelven a aparecer sin que la poesía nos haga olvidarlos del todo. El dramaturgo tiene que contarnos una derrota. Se la tiene que contar a los vencidos. Los historiadores le daban la pauta para convertir el fracaso, ya desde el título, en una apología. Hablaban de la amabilidad y nobleza del Gran Turco ante el valor de los vencidos Caballeros de San Juan. Lope, que poco sabía de Rodas y su ambiente, traslada la obra al espíritu del romancero fronterizo, potenciando la caballerosidad entre enemigos, de acuerdo más con la maurofilia del romancero y de la novela morisca, que de la literatura sobre los turcos. Todo el primer acto se lo pasan el Gran Turco y el Maestre en cortesías y alabanzas mutuas. Pero Lope sabía que un argumento tan distante y tan poco vivo no podía convencer a su público (sólo un mensaje específico de la Orden, su carácter internacional, veía claro y lo desarrolló todo lo que pudo, presentando varias veces la mezcla de las ocho lenguas de los Caballeros). Y para divertir y hacer vivir a los espectadores el tema desarrolla dos acciones secundarias amorosas. En la primera, Don Tello, Caballero de la Orden, es perseguido hasta Rodas por Doña Isabel, vestida de varón, perseguida, a su vez, por su hermano Don Juan, que también es perseguido por su enamorada Doña Ana, igualmente disfrazada de hombre. El enredo y el disfraz provocan el interés erótico, sostenido por el tema del honor. La otra acción secundaria nos la muestran Pirro, María, y el hijo de ambos, Juan, que se finge loco para poder ocupar la función de gracioso. Estos tres desarrollan el tema de los renegados y convertidos, tan cercano a la sociedad de Lope. La comparación con el teatro y la novela de Cervantes es obligada, así como ver el mayor sentido arqueológico que este tenía. Si sumamos el espíritu de La Numancia, en el tema de la ciudad cercada, y el de Los Baños de Argel, en el de convivencia entre razas y religiones, vamos que Cervantes ve la historia de forma distinta a Lope, presagiando en lo histórico e intrahistórico, los todavía lejanos Episodios Nacionales de Galdós.

Vemos, pues, hasta aquí cuatro causas de la incoherencia y del buscado anacronismo del teatro histórico de Lope: 1) y 2) la preocupación, de cara a los espectadores, por lo sobrenatural y por lo erótico; 3) el sentido poético de la tradición romanceril y cancioneril; 4) y de cara a su necesidad de vivir de las letras, el problema del mecenazgo. Una realidad histórica muy diferente nos va a proporcionar Fuente Ovejuna, que nos va a permitir reflexionar sobre problemas más profundos del teatro histórico de Lope.

Los Comendadores de Córdoba y Peribáñez pasaron al teatro por la impresión que a Lope le causaron sendas canciones tradicionales: Los Comendadores, / por mi mal os vi y Más quiero yo a Peribáñez / con su capa la pardilla. En ambos poemas se alude a los comendadores como poderosos enamoradizos, injustos, capaces de emplear sus poderes al servicio de sus pasiones hasta desordenar la armonía social. El que el pueblo pensase esto de ellos -y también la Crónica de Rades en varios momentos, como al contar los hechos de Fuente Ovejuna- parece explicar la insistente presencia de esta figura en el teatro barroco, ligada siempre a un hábitat de injusticia y violencia. Sabido es que este teatro se construye sobre seis tipos básicos: la dama y el galán (agonistas como amantes, héroes o santos), el gracioso y la criada (distanciadores y con funciones de acompañamiento y de enlace de los protagonistas) y el padre y el poderoso (responsables, en lo familiar y en lo social, del orden establecido). Los dos primeros son agonistas, pero los cuatro últimos suelen ser, más bien, funciones. El poderoso es una función relativa: alguien con más poder que otro y menor que un tercero. Hasta llegar al Rey, que puede ser, como galán, agonista, y como poderoso, símbolo de justicia. Como tal, es imagen de Dios en la tierra, vicedios, como Lope llegó a llamarlo.

Los Maestres, de familias de gran predicamento, muchas de las cuales aún existían en tiempos de Lope, como el de Fuente Ovejuna, debían tratarse con el respeto de grandes poderosos en el teatro. Muy distinto era el caso de los Comendadores, poderosos menores que tenían dos caracteres propios que les hacía propicios para ser llevados al drama en situación conflictiva: eran anónimos u olvidados y convivieron directamente, como pequeños caudillos, en su Encomienda, con los villanos. Así lo ve Lope. Por eso, en Peribáñez y Fuente Ovejuna son elegidos como antagonistas perfectos, siguiendo, en el primer caso, lo que dice la canción, y en otro lo que narra la Crónica. Por otra parte, son pequeños poderosos que debían estar sujetos al Maestre y al Rey. Desde este primer rasgo, Lope establece el típico triángulo: Comendador-villano-esposa, en la primera acción; y en la segunda aparece el Rey como justiciero o perdonador.

Este triángulo amoroso más el Rey justiciero se da, también, en otras muchas obras sin Comendador, siendo esta función, de acuerdo con la historia o no, representada por un noble, como en El mejor alcalde el Rey. Pero, sin duda, a este tipo de drama, con su hábitat y contextura social específicos, le iba mejor la figura del Comendador, que en el teatro aparece como reyezuelo en su Encomienda, impartiendo justicia o injusticia de una forma directa. Su proximidad con los villanos y villanas es esencial a este tipo de teatro de injusticia económica y social.

Pero aun así, hemos de ver que los Comendadores son muy distintos en Ocaña y en Fuente Ovejuna. Este -histórico- es vil en todo momento, y no sólo usurpa el lecho a los villanos, sino también sus cosechas. El de Ocaña -legendario, procedente de la poesía lírica- presenta muchos atenuantes en su conducta: es empujado por el destino, en forma de la negativa fuerza del toro, a entrar herido en casa de Casilda y Peribáñez. Y se enamora de ella, no sin cierto platonismo. Engaña a su súbdito, mas haciéndole capitán, y cuando muere pide confesión, se declara culpable y pide que no persigan al villano. Los dos Comendadores son

funciones dramáticas semejantes, pero su génesis -ya la Crónica, ya la lírica- les da un curriculum, en manos de Lope, de personalidades muy diferentes.

Ambas obras tienen, como elemento esencial de su estructura, sendas segundas acciones, en ambos casos históricas. En *Peribáñez*, sacada de la Crónica de Juan II; en *Fuente Ovejuna*, de la de Rades, al igual que la primera acción, rasgo, en la coincidencia, tal vez único en el teatro lopiano. Y aquí estamos, creo, ante la manera más propia y efectiva de actuar Lope frente a la historia. Crea, en esta duplicidad de acciones, dos gestos: uno, político, en la segunda; otro, social, en la primera. La segunda, breve, en tono de reportaje y distanciamiento, pertenece a la historia nacional; la primera, inventada, o, como en *Fuente Ovejuna*, sacada de la Crónica, es mucho más larga y por tanto Lope tiene que crear situaciones y personas. Seres anónimos, de la intrahistoria. Con todos los caracteres que señaló Unamuno: lenguaje, folclore, religiosidad, costumbres, en fin, y creencias, que han pasado de padres a hijos y forman la continuidad histórica verdadera. Ambas acciones están en dialéctica, como Unamuno expresaba, para la historia / intrahistoria. Y esa primera acción, el verdadero drama de agonistas, es el retrato vivificado, con la acción y la palabra, tal como Gilman señalaba, y es también la portadora del ambiente «histórico» del que hablaron Menéndez Pelayo y Vossler.

Gilman se da cuenta de que en Galdós o en Balzac, grandes creadores de frisos sociales, vio la crítica de su tiempo que, con su imaginación, ofrecían un pasado más vivo que el del historiador. Podía haber recurrido a ejemplos de crítica teatral de ese momento en que la intrahistoria, antes de Unamuno, se perfilaba como un concepto operativo entre los institucionalistas, con Giner a la cabeza, que llegaron a decir que en ningún lugar se reflejaba mejor la vida del Siglo de Oro que en el teatro de la época. Recuérdese que lo mismo dijo Cossío de los caballeros anónimos retratados por El Greco. Precisamente entonces la Institución, como teorizó Cossío, estaba empezando a enseñar la historia cotidiana y anónima, desde las costumbres populares y el arte anónimo, por encima de los héroes. Por entonces Galdós, en *Trafalgar*, creaba el prototexto de nuestra literatura conscientemente intrahistórica. Estos conceptos y esta tradición cultural son los que han hecho ir abriendo luz en el teatro histórico de Lope.

Es cierto que en la creación de ambientes el «Fénix» posee virtudes que le igualan con Shakespeare. Pero el inglés creó un teatro histórico único en su tiempo, y modelo universal por su adecuada visión histórica. Al compararlos hay que pensar en varias cosas. Lope crea un teatro decididamente de consumo, fugaz, pues dura poquísimos días en cartel. Nada más parecido a lo efímero de los géneros televisivos. En este teatro, Lope, sin embargo, llegó a crear un par de docenas de obras magníficas, junto a cientos escritas precipitadamente. Uno de sus subgéneros más abundantes es el histórico, por lo que la limitación por exceso es más grave. En unos pocos momentos creó obras históricas, como *Fuente Ovejuna*, con una coherencia comparable a la de Shakespeare. Tal vez *Fuente Ovejuna*, obra de Comendador, sea el modelo. Al crear dos acciones, y en este caos único proceder las dos de una misma Crónica, el conjunto logra una gran coherencia histórica además de artística. La primera acción presenta la ecuación de *Fuente Ovejuna* frente al Comendador y éste frente al Rey. La segunda presenta a *Ciudad Real* frente al Maestre y a éste frente al Rey. Estas dos ecuaciones de tres miembros son homogéneas, artística e históricamente, y se suman en el significado total: pueblo (*Fuente Ovejuna* + *Ciudad Real*) frente a nobles (Maestre +

Comendador) frente a la Corona. Y el Comendador es el que vive las dos acciones, hacia la historia y hacia la intrahistoria, y es injusto en un doble plano, en el político, en Ciudad Real, incitando al Maestre contra esta ciudad de la Corona, y en lo social e intrahistórico, en su Encomienda. El Rey es agredido doblemente por este comportamiento del Comendador. Pues bien, la intuición de Lope, como buceador de argumentos en la Crónica de Rades, consiste en haberse dado cuenta en esta ocasión de que a la primera acción le debía colocar, sin salir de la Crónica, una segunda acción -que estaba en otras páginas diferentes- la de los hechos de Ciudad Real. Esta era la explicación general y política de la primera. Y así era fiel a la Crónica, y también a la historia, claro está que no como la vemos hoy, con todos los documentos de Fuente Ovejuna publicados, sino como podía verlos el Barroco. Y, por una vez, el doble plano de las órdenes militares, el que personificaban los Maestres en lo político y el que personificaban los Comendadores, en lo social, se daban la mano coherentemente. Y más allá de lo argumental -como en la vista comedia La pérdida honrosa-, Fuente Ovejuna sí es un teatro sobre problemas de las Órdenes militares en profundidad. En ella, el retrato de Lope y el original, la poesía y la historia, la recreación oral y la crónica impresa, se ensamblaban adecuadamente. Además, como he detallado en otro lugar, se daba en ella una lección de revolución y de monarquía al mismo tiempo, de ahí su éxito en la historia política de la Europa de los últimos cien años, desde la etapa de los zares en Rusia. Y mostraba un ejemplo de obra preadaptable, desmontable, ya fuese representada con segunda acción o sin ella, es decir, sin reyes, sin la cúpula del mensaje teocéntrico y monárquico, y a la vez señorial.

En este apretado resumen, no podemos obviar un último problema. Como vivencia personal ¿qué pensaba Lope de las Órdenes de su tiempo? Lo sabemos muy bien por su logrado deseo de obtener un hábito. Lope, como tantos escritores barrocos, persiguió un hábito como una mera distinción social y una plataforma desde donde poder saltar a metas económicas y sociales más importantes. Al final de su vida, en lo que vengo llamando el ciclo de senectute, vemos cómo Lope preparó toda una estrategia -él, intelectual no universitario e hijo de un bordador- para anteponer a su nombre el título de Frey, ya que el Don, o el Doctor no le era posible. Cuando el Cardenal Barberino, sobrino de Urbano VIII, vino a Madrid en 1626, Lope logra su amistad personal y literaria, escribe la Corona trágica, tema caro a ese Papa al que se la dedica, al tiempo que Barberino le sirve de mensajero hasta el Pontífice. Esta estrategia ante la única Orden a la que podía aspirar, era la puerta para conseguir en su vejez una dignidad moral, económica y literaria, que creía merecer más que nadie. Con ella logró dos frutos: el Frey y un título de Doctor de manos del mismo Papa. Años antes Lope había escrito sobre la Orden de San Juan sin especial interés y sin sospechar que luego iba a ser Caballero de ella. Lo dramático del asunto es que el propagador de un teatro monárquico y nacional no conseguiría un merecido cargo en Palacio, sino que tuvo que buscar a través de Roma el nombramiento de Caballero, en la Orden de San Juan. Y ni aun así se le abrieron, en su dramática vejez, las puertas de Palacio.

---

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

Súmesese 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](#).

