

CONFERENCIAS DE JUAN MARICHAL  
EN HARVARD UNIVERSITY<sup>1</sup>

CLASE # 9 del Curso de *Humanities 55*:

**LOPE DE VEGA (1)**

El teatro español es, como muchos de ustedes ya saben, uno de los tres grandes teatros de Europa en el siglo diecisiete. Hay tres grandes teatros europeos antes del romanticismo, antes del siglo diecinueve: el teatro español, el teatro inglés y el teatro francés. Estos tres teatros corresponden además a tres monarquías y vale la pena insistir de inmediato en este hecho muy significativo. El mejor teatro se produce en tres capitales de las tres grandes monarquías, la inglesa, la francesa y la española. No se produce teatro, no aparece gran teatro en ninguno de los países que no tienen una estructura unitaria, políticamente hablando, comparable a la de Francia, España o Inglaterra.

Recuerden ustedes que les decía que la poesía épica se produce en pueblos en movimiento, pues la poesía épica es la expresión de un pueblo en movimiento, literalmente entendido. Podemos decir, en cambio, que el teatro aparece en pueblos en que se ha producido una especie de convergencia de la energía hacia un centro y en esa capital hay una concentración humana e incluso hay una cierta falta de movimiento, lo

---

<sup>1</sup> Estos son los textos desgrabados de las conferencias que daba Juan Marichal en Harvard University en el *primer* semestre de su curso legendario denominado “Humanities 55: La Literatura de los Pueblos de Lengua Española,” hacia 1970: este curso introductorio para alumnos de todas las carreras del primer año universitario, lo dictó en castellano durante los decenios de 1960 hasta mediados de los años de 1980. El trabajo de grabar y desgrabar fue realizado en su tiempo por Tina Biers y el texto ha sido revisado por Carlos Marichal Salinas.

que podríamos llamar un *estaticismo*. En la monarquía española aparece el teatro cuando ya han dejado los españoles de estar moviéndose hacia fuera. Lo que vemos en la península a fines del reino de Felipe II es una marcha hacia Madrid, que contrasta con lo que yo les señalaba acerca del destino al que aspiraban los jóvenes españoles de la época: mar, iglesia, Casa Real. El mar fue destino preferido en la primera parte del siglo dieciséis, la iglesia en la segunda parte del siglo dieciséis, y la Casa Real en el último tramo del Siglo de Oro, o sea, en la primera mitad del siglo diecisiete.

En buena parte del siglo XVI vemos por los caminos de España a los españoles andando hacia Sevilla o Cádiz para marchar a América o a Italia o al norte de Europa. Pero a principios del siglo XVII los vemos marchando hacia Madrid. Por todos los caminos de la península ibérica hay muchachos españoles que marchan hacia la capital: “Madrid, madre de todos”, se dice entonces. Van buscando un puesto en el aparato burocrático español: son lo que se llaman *pretendientes*. Y se crea en Madrid un ambiente muy especial, lleno de estos pretendientes, en muchos casos muy parecidos al escudero del Lazarillo que no tiene casi nada. Esta gran población flotante en Madrid tiene mucha importancia para el teatro porque –exagerando un poco– podemos decir que muchas de estas gentes no hacen casi nada más que ir al teatro. En el siglo diecisiete en Madrid el cambio que se produce es extraordinario: por ejemplo, el cambio de la vida en torno al Rey es notable porque sale del Escorial y pasa a Madrid. Madrid se convierte en la capital real de España: había sido la capital más o menos simbólica antes, pero es a partir de ese momento se convierte en la capital permanente en 1606, que es cuando comienza realmente el siglo diecisiete.

El siglo nace con un espectáculo extraordinario. Hasta entonces, las oficinas reales estaban en parte en El Escorial, porque Felipe II allí se

había recluso en su gran monasterio, pero también había una gran parte de la burocracia en Valladolid, ciudad al norte de Madrid. España tenía la organización burocrática mayor de Europa de entonces, y casi todo este enorme aparato de gobierno estaba centrado en Valladolid: recordemos que cerca de esta ciudad castellana está el castillo de Simancas donde todavía se guardan la mayor parte de los archivos de esa época.

El nuevo monarca, Felipe III, decide trasladarse a Madrid en marzo de 1606 porque le gustaba mucho la idea de vivir en una ciudad nueva: Madrid entonces era bastante pequeña, pero el rey quería hacerla una ciudad que fuese verdaderamente corte de monarquía, que fuese espectáculo, digamos, que fuese sede de una vida espectacular. Y entonces ocurre un episodio extraordinario en la forma de un gran traslado. Por la noche se traslada toda la corte: todos los funcionarios viajan de Valladolid a Madrid, pero de noche porque por algún motivo les parece que esto es lo más apropiado. Yo creo que pensaron en el espectáculo porque iban con hachones, con fuegos encendidos, y para mí esto es muy simbólico del comienzo del siglo. Toda esa corte se traslada, todos los funcionarios, en una especie de escala jerárquica desde el Rey hasta los más pequeños funcionarios, se trasladan hacia Madrid por la noche y, al mismo tiempo, a los lados del camino los campesinos –que por cierto estaban bastante hambrientos entonces– se acercan al camino a ver esta larga procesión nocturna. Y a mí me parece que esto es una entrada muy simbólica de lo que va a ser el siglo. El Rey da ese gran espectáculo.

El pueblo hambriento lo contempla a los dos lados del camino y por los testimonios que tenemos de este pequeño viaje, todo parece un invento, todo parece irreal. ¿Es verdaderamente real? ¿Es real lo que está pasando delante de esos campesinos? Los reyes que están viendo a los campesinos, ¿creerán también en la realidad de los campesinos? Lo que quiero señalarles con esto es que el siglo empieza con un cambio completo frente

al aire monasterial de Felipe II, encerrado en su palacio monasterio del Escorial, vestido de negro siempre. Pasamos ahora a una época muy diferente en que el Rey, Felipe III, va a estar continuamente dedicado a actividades más o menos espectaculares y, además, hay esta sensación de que no se sabe lo que es real y lo que es ficticio. No se distingue entre lo que es teatral y lo que es verdadero.

Muy poco después de esto, el rey de España tiene que pedir dinero prestado, a través de una orden religiosa. El monarca más poderoso de Europa literalmente no tiene dinero y, sin embargo, celebra las fiestas más costosas de toda Europa y probablemente de toda la historia del siglo diecisiete. Quiero señalar este contraste porque es esencial para comprender el contexto en que se produce el teatro en el caso de España. Se produce dentro de un ambiente en que la vida misma es un espectáculo: la vida de Madrid es un teatro espectacular.

Recuerden, por ejemplo, el episodio de cuando llega a Madrid el príncipe de Gales con el duque de Buckingham.<sup>2</sup> Muchos de ustedes habrán leído a lo mejor a Alejandro Dumas y en particular la obra *Los tres mosqueteros*. Todo eso corresponde a la realidad de esa época. El príncipe inglés llega a Madrid con la intención de casarse con una princesa española, pero sin avisar a nadie. Esto motiva que los reyes españoles, al ver este príncipe que aparece ahí de pronto, le ofrezcan unas grandes fiestas. Y el príncipe de Gales dice: “No hay rey comparable al Rey de España”. El príncipe ve estas fiestas extraordinarias, pero él no sabe que el rey de España no tiene literalmente un centavo en el tesoro español. Sin embargo, se celebran esas grandes fiestas. ¿Qué quiere decir esto? Esto debemos tenerlo presente cuando veamos una obra como *La vida es sueño*

---

<sup>2</sup> A principios de marzo de 1623 Carlos Estuardo, Príncipe de Gales y único hijo varón vivo de Jacobo I de Inglaterra se plantaba delante de las puertas de la residencia del embajador inglés en Madrid después de haber atravesado media Europa a caballo.

de Calderón de la Barca: evoca el problema que va a dominar el teatro español que es la dificultad de distinguir entre apariencia y realidad. ¿Qué es lo real? ¿Qué es lo aparente? Todo esto va a tener mucha importancia, aunque no necesariamente tanto en el caso de Lope de Vega como en Calderón.

Podemos hablar hoy, como se habló entonces en el siglo diecisiete, de una especie de frenesí teatral. Se habló de una especie de extremismo teatral ya que en Madrid las gentes iban al teatro casi todos los días. Había teatro con muchísima frecuencia en ciertas épocas y siempre algún espectáculo. Si no había teatro había una corrida de toros. Los nobles mismos daban el espectáculo paseándose con sus caballos, haciendo carreras, cosas que sorprendían mucho a las aristocracias de otros países: que los nobles en España se ofrecían a sí mismos como espectáculo, por ejemplo, en una corrida de toros para el pueblo, digamos. Pero todo esto ¿qué consecuencias tuvo? ¿Qué es lo que vemos en esa época? En primer lugar, en realidad apenas hay vida interior en contraste con la época de San Juan de la Cruz. El contraste no puede ser mayor. La intimidad estaba, diríamos, a la vista del público. El escritor o el Rey, así como muchos aristócratas y los hombres más representativos de la época en realidad no saben distinguir entre lo que es, diríamos, privado y lo que es público. Esto se ve, por ejemplo, en la vida nada privada de Lope de Vega.<sup>3</sup>

Todo el mundo en Madrid conoce los detalles de los amores de Lope, todo el mundo sabe quién es la amante de turno de Lope y sabe quién es la amante del Rey, porque Felipe III o Lope hablan de esto. Es decir, son gentes que en cierta medida no tienen absolutamente ningún sentido de lo que es la intimidad. Y de ahí viene que en el teatro español no se observe tampoco apenas esa distinción. Es decir, yo diría que todos los personajes

---

<sup>3</sup> Félix Lope de Vega y Carpio (Madrid, 25 de noviembre de 1562-27 de agosto de 1635) fue seguramente el más prolífico de poetas y dramaturgos del Siglo de Oro español .

de la época tienen la sensación de que están en una obra de teatro, que la vida es una representación y que representan tanto lo íntimo como lo público.

Ello nos lleva a hacer la pregunta: ¿por qué empieza el teatro en el siglo diecisiete y no antes? En realidad, puede decirse que en la Edad Media apenas había teatro en España: es posible que haya habido teatro, pero se ha perdido rastro de la mayor parte. Lo único que ha quedado son unas pequeñas obras casi todas relacionadas con la Navidad o con la Semana Santa, con el nacimiento de Cristo o con la muerte de Cristo. Y, claro está, es sobre todo teatro eclesiástico, teatro ritual, en general de ceremonia religiosa. Luego hay un gran vacío creativo, digamos, entre el siglo trece y el siglo dieciséis. Hasta llegar a la *Celestina*, prácticamente, no hay propiamente verdadero teatro. Seguramente había teatro ambulante y popular de pequeñas obras no escritas que se representaban probablemente en las plazas con un pequeño tablado. Se trataba de cómicos, como se decía entonces, que representaban obras en la calle como los he visto yo representar todavía, por ejemplo, en ciertas partes de México y de Sud América. Muchos de ustedes han visto en el cine a ese actor extraordinario que es Cantinflas, ese gran artista; pues Cantinflas empezó su actividad artística como un cómico que representaba en un tablado en una esquina. Era teatro popular de plaza. Luego ese teatro empieza a desarrollarse un poco más porque hay más público y es común en el siglo dieciséis, pero no tenemos ejemplares escritos completos de obras de este tipo, pues solamente quedan fragmentos o alusiones hasta que aparecen los *corrales*. Los corrales son lo que significa la palabra literalmente, el patio trasero de una casa: se trata del patio trasero de una casa donde entran los caballos y los coches y ahí empieza un tipo de teatro popular, y ese escenario va a ser el tipo de local que luego va a transformarse en el teatro verdadero.

Pero el teatro literario empieza sobre todo en el Renacimiento: ustedes ya han leído la *Celestina*, pero recuerden que esta obra no se representó nunca en un teatro. Se escribió para ser leída pero no para ser representada. ¿Por qué se empieza a escribirse teatro en el Renacimiento? Indudablemente, en esto como en tantas otras cosas, la aspiración es hacer literatura como en la época clásica griega o romana porque este nuevo teatro es una aspiración simplemente de darle cierta dignidad a una forma literaria que no se había cultivado en España. De hecho, este teatro empieza en las universidades, pero recordemos que el de Salamanca, por ejemplo, está escrito en latín o en griego, no en castellano. Los estudiantes representan obras latinas u obras griegas, aunque más adelante empiezan a representar obras castellanas cuando éstas empiezan a escribirse, pero eso viene más tarde.

También aparece el teatro en los palacios de los aristócratas en la época renacentista, un teatro muy imitativo y muy parecido al teatro latino más que al teatro romano o al teatro griego; además, son obras en general de argumento muy estático donde apenas hay acción. Para que comprendan lo que es el teatro renacentista, consideren que algunas de las églogas de Garcilaso se representan en algunos de estos teatros. Es decir que se trata de una representación de un diálogo más o menos lírico, pero no hay propiamente acción. Algunos de los autores de esa época, Juan de la Encina o Torres Navarro o Gil Vicente son, ante todo, poetas líricos más que escritores dramáticos.

Pero, además, hay algo que debemos de tener presente porque esto va tener muchas consecuencias: el teatro renacentista va a fracasar porque es un teatro que acentúa lo introspectivo, un teatro que podríamos llamar psicológico, subjetivo, un poco como la poesía lírica dramatizada. Así que podemos decir que hasta más o menos mediados del siglo dieciséis en España hay algunos tipos muy diferentes pero limitados de teatro. El

teatro eclesiástico no ha desaparecido, pero no tiene realmente importancia, aunque luego va a tenerla en el siglo diecisiete, si bien en otra forma. Al mismo tiempo, hay un fuerte contraste entre un teatro de corrales y el teatro de palacio. Los corrales son “*slapstick comedy*”, las comedias típicas del teatro popular. En el teatro de corral lo que predomina es la acción en su forma más elemental: se compone de pequeños cuentos sin más importancia que el movimiento mismo. El teatro de palacio, en cambio, es fundamentalmente de carácter introspectivo, de fuerte densidad lírica, escrito en verso y con aspiración o intento de análisis psicológico.

Pero hay algo que pasa en ese momento: aparece un autor, Lope de Rueda, que es en realidad actor y escritor al mismo tiempo: podemos decir que es algo como un predecesor del gran escritor francés, Moliere, que era a la vez autor y actor en el siglo diecisiete. En España solamente hay un caso en el siglo XVI y es Lope de Rueda, y tenía su compañía, pero al mismo tiempo era creador.<sup>4</sup> Escribe obras para el público popular como “*El paso de las aceitunas*”, una comedia típica, pero además Lope de Rueda le da dignidad al teatro.

Recordemos que el teatro no tenía dignidad social porque la mayor parte de los actores eran hombres muy ignorantes, pobres muchos de ellos, que no sabían escribir, muy probablemente, apenas sabrían escribir y leer. Es decir, se trataba de una forma de cultura –por así decirlo– casi analfabeta pero común e importante en la España de entonces. Sin embargo, Lope de Rueda le da cierta dignidad social al teatro porque actúa en ciudades ya grandes y actúa en corrales. Esto va a tener importancia, como veremos para explicar este dilema de la dignidad social del teatro.

---

<sup>4</sup> Lope de Rueda (1510, Sevilla-1565, Córdoba) fue uno de los primeros actores profesionales españoles. Además, fue un dramaturgo de gran versatilidad que escribió comedias, farsas y pasos (o entremeses).

Pasa algo extraordinario el 8 de mayo de 1554. Para mí ese día, nace el teatro español. ¿Por qué? Porque ese día Lope de Rueda representa no en un corral sino en un palacio, en el palacio de los Duques de Benavente, cerca de lo que hoy es Zamora, entre Zamora y Salamanca. Ese día pasaba por allí el joven Felipe II que empezaba a gobernar en ese momento: iba camino a Portugal y los Duques de Benavente fueron a recibirlo. El rey solía pasar la noche o algunos días en su viaje en casa de diferentes aristócratas y los duques, al saber que el Rey iba a pasar la noche allí, buscaron a Lope de Rueda para que representase en el palacio una diversión. Se busca a los “comediantes” para que den un espectáculo.

Esto es extraordinariamente significativo porque Lope de Rueda se convierte en el hombre del corral que representa en palacio. Hasta entonces se había representado dentro de un palacio solamente *teatro de palacio*, de autores que escribían para una pequeña minoría aristocrática, social e intelectualmente hablando. Pero ahora en cambio el teatro popular *entra* en palacio y así nace el teatro español porque ésta va a ser característica esencial del teatro español. En el teatro español desaparecerá la minoría: será un teatro para la mayoría.

Podríamos decir que los autores españoles a partir de ese momento, y sobre todo los que triunfan, van a escribir para el Rey y para el pueblo, van a escribir para la aristocracia y para el hombre de la calle. Algunos que querrán escribir para una minoría, van a fracasar. Esto marca una diferencia muy grande, por ejemplo, entre el teatro español y el teatro francés. El teatro francés será un teatro para la aristocracia, fundamentalmente. El teatro español está más próximo del teatro inglés que era mucho más un teatro para la mayoría, aunque quizás en el teatro inglés haya mayor equilibrio: quizás un hombre como Shakespeare se siente más libre respecto a la mayoría que los autores en el teatro español. Pero: ¿por qué pasa esto?

Es que en Madrid, el público general puede dominar, digamos, al teatro: el escritor español se siente prisionero de un público y se siente limitado por el público. Dice Lope de Vega “no hay cólera igual a la de un español sentado”. Este público va a exigir, va a reclamar, va a pedir algo y va a eliminar ciertas cosas. Del teatro español va a desaparecer prácticamente todo lo que es introspectivo, todo lo que son, digamos, las sombras: las nieblas y dudas de Hamlet no pueden existir en el teatro español. Va a ser un teatro mucho más de sol que de sombra, y por ello no se observan esos matices interiores tan profundos. Hay que decirlo. En el teatro español no hay la profundidad psicológica que se encuentra en Shakespeare y no puede haberla. Tampoco puede haber el drama interior muy sutil, muy subjetivo, que hay en el teatro francés. Es un teatro donde va a predominar la acción.

El teatro español se asemeja, por así decirlo, mucho a las películas y, de hecho, se podrían hacer con las obras del siglo de oro. Si algunos de ustedes en el futuro quieren hacer cine, el teatro español se presta mucho a ello porque es muy rápido, de mucha acción. Pero, además, tengamos en cuenta lo siguiente: no es que el público mismo, el popular, digamos, domina porque quiere dominar. Es también que la aristocracia se siente más a gusto así: diríamos que de pronto en ese teatro se funden las dos corrientes.

Les voy a señalar este hecho muy sencillo. Cuando se construye el Palacio Real en Madrid, la reina, la mujer de Felipe IV dice, “Yo quiero que haya un teatro”. Entonces, el arquitecto lo primero que hace es poner un teatro ahí adentro, en algún sitio del palacio. Y cuando la reina ve eso, dice “Ah, de ningún modo, lo que yo quiero es un corral, un corral auténtico.” Entonces el arquitecto hace un corral, pero entonces ella dice “Lo que yo quiero es un corral donde haya público de la calle”. Y entonces se hace el corral de esa forma. Es decir, ¿qué es lo que piensa la reina? “Ver el teatro

sin el público es muy aburrido”. Entonces aquí vemos la mentalidad de la época: ella siente que lo importante no es solamente que ella y el rey y los aristócratas estén viendo un teatro ahí: lo importante también es sentirse acompañado. Tenía muy buena intuición.

Eso me hace recordar un ensayo muy importante de Thornton Wilder sobre el teatro en un volumen que se titula “*The Intent of the Artist*”, publicado hace muchos años por Princeton University Press. Allí Wilder habla de lo que él llama “*the group mind*” y dice que en el teatro hay una mente colectiva. Es decir, cuando estamos en el teatro en realidad no es como cuando leemos una novela. Cuando leemos una novela estamos solos: estamos frente a la novela y somos el lector en su soledad frente al mundo éste. Y también pasa con el lector de poesía, en muchos casos. Pero en el caso del teatro no. Cuando se está en el teatro, dice Thornton Wilder, “nosotros, cada uno de nosotros deja de ser el mismo, y en el fondo domina la mente colectiva.”

Esto es lo que pasa en el teatro español ya que se crea esta mentalidad colectiva de teatro en la que se funden las clases sociales, en que está todo lo que es el mundo de Madrid. El hombre que mejor lo representa y que alimenta esta mentalidad es Lope de Vega. Viene a ser el hombre que representa de una manera más total todo lo que es la vida de ese Madrid. En primer lugar, la suya es una vida de un cortesano, toda exterioridad, donde no hay ninguna intimidad. De Lope conocemos su vida personal como no conocemos la de ninguna otra persona de la época. Esto no quiere decir, sin embargo, que conozcamos verdaderamente la interioridad de Lope, pues es posible incluso que no haya tenido esa interioridad. Recuerden lo que yo les decía en el sentido de que conocemos a Santa Teresa mejor que a ninguna persona de toda la literatura española, exceptuado Unamuno. Por esto quiero decir la interioridad de Santa Teresa, la verdadera intimidad de Santa Teresa. En cambio, en el

caso de Lope, muchas veces nos preguntamos: ¿tuvo Lope interioridad, una vida realmente subjetiva? Es una vida de todos modos, podemos decir, abierta, en la plaza: Lope exhibe no solamente sus heridas sino también exhibe sus placeres en la plaza pública.

Lope, por otra parte, representa el tipo de vida disipada, digamos, de ese momento, de la vida teatral pero también del mismo rey y de la aristocracia. Felipe IV muchas veces sale por Madrid por la noche disfrazado, pues quiere tener aventuras como cualquier caballero. Este tipo de vida expresa una energía extraordinaria, una energía quizás como la de los conquistadores, pero en lugar de conquistar tierras, Lope conquistaba mujeres. Vean ustedes, Lope tuvo dos mujeres legítimas, cuatro amantes notables, muy conocidas, y un número infinito de amantes no notables. Tuvo muchos hijos, quince hijos entre legítimos y naturales. Esto nos parece hoy quizás un poco exagerado, pero tengan en cuenta que su vida en ese sentido era muy parecida a la vida del rey o de los grandes aristócratas; cualquiera de los hombres que Lope conocía, tenía una vida más o menos similar.

En este sentido, quiero señalar el contraste que hay entre la España de Felipe II, un tanto sombría, aunque muy intensa, y la España de la época de Lope, muy religiosa también, pero llena de pecadores, digamos. Lope siente la vida como un prodigio, pero al mismo tiempo como algo muy relacionado con el pecado. Por ello, a pesar del drama de esta época, en la que la vida se vive como pecado, no podemos hablar de Lope como un hombre satisfecho ni verdaderamente como un hombre alegre: hay en él una especie de sentimiento trágico que es el sentimiento trágico del pecador. Lope es un hombre que siempre anda enamorado de alguna mujer pero dice: “Crear que un cielo en un infierno cabe, dar la vida y el alma a un desengaño, esto es amor, Quien lo probó lo sabe.” O sea, que este gran enamorado nos viene a decir que el amor es un desengaño

continuo. Aquí encontramos una impulsividad y una vitalidad tremenda pero al mismo tiempo una sensación de sentimiento de culpa, en el fondo. El mismo Felipe IV, que era un gran pecador, muere aterrado porque cree que va al infierno por haberlo sido.

Al mismo tiempo, lo importante a reconocer es que Lope era un poeta y un escritor por la gracia de Dios, desde luego. Solamente hay dos escritores españoles ante los cuales sentimos lo mismo, y que reconocemos que son personas escogidas por el destino en los cuales se reunían todas las *gracias* posibles, que son Lope de Vega y Federico García Lorca. Solamente ha habido dos escritores españoles que nos imponen inmediatamente y nos obligan a decir: “Este hombre ha nacido poeta y creador porque Dios lo ha decidido así y no hay duda alguna posible”. En realidad, si recorren la obra de Lope es necesario reconocer que es mucho mayor que la obra de García Lorca, que fue una obra relativamente pequeña por su muerte trágica cuando era todavía joven. Pero si ustedes recorren la obra de Lope, verán que es una obra llena de obras imperfectas, de obras bastante malas. Tengamos presente que Lope escribió cientos y cientos de comedias. No se sabe realmente muy bien cuántas, pero hay muchas obras que están mal construidas, con versos malísimos, y, sin embargo, tiene uno que quitarse el sombrero y decir siempre de Lope: “Qué gran artista!”. Pero no es un artista que se haya realizado en una obra perfecta. De hecho, apenas podemos apuntar a una obra de Lope y decir “esta obra es perfecta, este hombre sabía lo que estaba haciendo, lo compuso así...” Por ejemplo, en el siglo dieciocho encontramos un autor completamente contrario a Lope que es Moratín, un autor secundario, que hace una obra y la hace muy bien. Pero hay que reconocer que Moratín no es un genio y, en cambio, Lope sí lo fue.

Siempre que pienso en Lope recuerdo esa frase que le decía André Gide al gran escritor norteamericano Julian Green. Cuenta en su diario

que salen de una exposición de Picasso y André Gide le dice “Ya sé lo que es el genio. El genio hace lo que puede. El talento hace lo que quiere”. Eso me parece perfecto. Es decir, Lope es un hombre de genio y hace lo que puede, lo que su genio le permite hacer. Su genio le posee a él. Lope no se puede trazar un plan y decir “Yo voy a hacer esto poniendo esto aquí, esto allá.” No puede construir así porque es un genio como probablemente lo han sido muchos escritores, quizás como lo es el mismo Picasso. Lo que quiero señalarles con esto es que ahí está el creador de genio que está poseído por algo. Lope, en cierta medida, expresa y es el proceso de su poder creador más que un hombre que controla su poder creador. En realidad, yo diría que solamente hay un hombre de genio que ha escrito como si pudiera dominar su talento que es Shakespeare. Por eso, Shakespeare es quizá el dramaturgo más grande de todos los tiempos, porque a pesar de ser un hombre de genio, de alguna manera pudo montarse en el caballo de su talento y manejarlo como quería. En el caso de Lope, no.

En el caso de Lope, vemos que va demasiado deprisa, y quiero insistir en esto porque no creo que se debe decir a los estudiantes (que a lo mejor están empezando a leer a Lope por vez primera) que se trata de un gran artista porque no lo es. Es un artista genial que es mucho mayor que ser un gran artista porque - como digo- no depende del trabajo, exclusivamente, sino de alguna fuerza exterior. Pero ahora preguntemos: ¿cuál es el tema de Lope en el fondo? ¿Cuál es su verdadera originalidad? Se ha dicho que es el gran creador, el inventor del teatro español. Recordemos que medio siglo antes, Lope de Rueda no cambió en su manera de escribir teatro, porque no podía: entró ahí y allí empieza el teatro español desde un punto de vista, diríamos, social pero no temáticamente. Pero no introduce ningún tema nuevo.

Los temas nuevos y la manera de hacer teatro nueva las va a crear Lope. ¿Y qué es lo que va a hacer? Lope va a lograr algo para el cual todavía ninguno de los que hemos meditado sobre este tema hemos encontrado una respuesta; es un tema vivo que puede provocar en ustedes muchas ideas porque en realidad él elimina la tragedia. Lope decide que en el teatro renacentista se había querido volver a la época clásica, a la tragedia griega, a la tragedia latina, y se había querido hacer un poco de tragedia. Por ejemplo, en el teatro universitario en castellano de Salamanca y en Alcalá al fin del siglo dieciséis se trataba casi siempre de tragedias imitadas del griego o del latín. Lope decide que éste no es el camino del teatro español, que no va por el camino de la tragedia propiamente. Y ahí viene el gran contraste entre el teatro español y el inglés y el francés. Pero: ¿por qué decide hacer un teatro fundado en una especie de exclusión de esa gran posibilidad creadora que es la tragedia?

Aquí volvemos a lo que les señalaba antes pues, en cierta medida, Lope piensa que en un mundo regido por la religión cristiana no puede haber existir sino *una* tragedia, la tragedia de Cristo. Pero en el hombre resulta –que como si dijéramos– la tragedia cristiana no puede existir. Es una contradicción. No puede haber tragedia dentro de un sentimiento cristiano porque la tragedia implica unos poderes exteriores que destruyen al hombre. Un gran historiador de la literatura española, el especialista alemán, Vossler,<sup>5</sup> ha presentado otra tesis que a mí me parece también ilumina muchos aspectos de lo que estamos diciendo, pues afirma que el español como Lope cree en la voluntad del hombre. El español no puede aceptar en ese momento la fuerza del destino, la fuerza del sino –como en el siglo diecinueve la aceptarían los románticos– sino que cree que el hombre puede ser *todo*, en cierta medida, que la voluntad del hombre

---

<sup>5</sup> Karl Vossler, (Stuttgart, 1872-Múnich, 1949) hispanista alemán. Destacan entre otras sus numerosas obras, su libro *Formas literarias en los pueblos románicos* (traducido al español en Madrid: Espasa-Calpe, 1944).

combinada con la gracia de Dios lo puede todo. De ahí viene que se elimina esa especie de tragedia motivada por el destino. Pero seguiremos sobre esto.