

## MOVE OVER SHAKESPEARE: EL LUGAR DE LOPE EN EL TEATRO EUROPEO DE SU TIEMPO

MARGARET R. GREER (Duke University)

CITA RECOMENDADA: Margaret R. Greer, «*Move over Shakespeare: el lugar de Lope en el teatro europeo de su tiempo*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 318-346.  
DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.196>>

Fecha de recepción: 14 de marzo de 2016

Fecha de aceptación: 12 de mayo de 2016

### RESUMEN

Este trabajo examina unos factores que, entre el siglo XVII y hoy en día, han dificultado la apreciación debida de las contribuciones del teatro de Lope de Vega y de la comedia española a la literatura de la primera modernidad, factores que incluyen rivalidades político-nacionales, construcciones nacionales enfrentadas y diferencias religiosas. Se hace referencia a diversas obras de Lope, de Shakespeare, Ben Jonson y Webster.

PALABRAS CLAVE: rivalidades nacionales; diferencia religiosa; construcción de identidad; Lope de Vega; Shakespeare; Ben Jonson; Webster.

### ABSTRACT

This essay examines several factors that have stood in the way of an appropriate appreciation of the contributions of the theater of Lope de Vega and the Spanish *comedia* to early modern literature, factors that include political rivalries, oppositional national self-definitions, and religious differences. Reference is made to an assortment of works of Lope, Shakespeare, Ben Jonson and Webster.

KEYWORDS: national rivalries; identity construction; religious difference; Lope de Vega; Shakespeare; Ben Jonson; Webster.

**E**ste título aparentemente provocador requiere, como mínimo, una breve explicación. No se trata de cuestionar el genio de Shakespeare ni su evidente importancia en la historia del teatro moderno. Más bien se trata de abogar por un *mayor* reconocimiento de la importancia equivalente del genio de Lope de Vega, de sus contribuciones y las de sus seguidores hispanos al teatro europeo de la primera modernidad. Confieso mi frustración frente a los críticos, estudiantes, lectores, público y editores, sobre todo los angloamericanos, que no ven más allá de las obras del poeta de Stratford y la voluminosa crítica sobre las mismas, obviando lo que podrían aprender de un análisis comparativo con Lope y con el vital mundo teatral que se alimentó de su creatividad.

En este trabajo examino los factores que, entre finales del siglo XVII y el presente, han dificultado, si no bloqueado, la apreciación debida a Lope y a la comedia española, y que hoy en día debemos abordar para remediar este desequilibrio. Estos factores incluyen rivalidades político-nacionales, construcciones nacionales enfrentadas, diferencias religiosas, distintas formulaciones del sujeto humano, además de diferencias lingüístico-poéticas que no considero aquí. Para restaurar un cierto equilibrio, me parece importante investigar una serie de cuestiones en torno al arte y el poder: 1) ¿Cuál es la relación entre el poder y lo que calificamos como ‘arte’? 2) ¿Qué efecto ejercen los cambios en el equilibrio del poder político y económico entre los diversos grupos de una sociedad sobre nuestras definiciones del arte? 3) Los cambios en el equilibrio del poder a nivel global, ¿cómo afectan a esas definiciones?; y ¿cómo afectan a las historias de la literatura que construimos? 4) Esos cambios de poder y de definición, ¿cómo han influido en la imagen interna y externa de España y en la apreciación de sus productos culturales? En este ensayo me centraré en el caso específico de la comedia nueva definida y producida por Lope de Vega.

Constituye una narrativa atractiva —si no del todo certera— la del renacimiento del drama en España en el *annus mirabilis* de 1492, con la rendición ante Fernando e Isabel del último reino musulmán de Iberia, el ‘descubrimiento’ del Nuevo Mundo y la supuesta representación de la *Primera égloga* de Juan del Encina en el palacio del duque de Alba. Esta cronología vincula el ‘nacimiento’ del dra-

ma seglar con un momento crítico en el desarrollo de la España imperial, una victoria militar en Granada sobre la cual el país construyó su fama internacional, un hecho que como dijo Henry Kamen [2003:14], inspiró «una ola de optimismo mesiánico». Lo que pretendo demostrar en este trabajo es que el desarrollo del teatro clásico español en los siglos XVI y XVII, en un contexto de rivalidad entre los poderes europeos por la hegemonía tanto en el continente como más allá, es un factor que ha perjudicado su subsiguiente acogida, y que sigue representando un obstáculo hoy en día.

Aquellos siglos fueron tanto en España, como en Francia e Inglaterra, una época de tentativas para intentar definir y delimitar los conceptos de ‘la nación’ y ‘lo nacional’. Tales esfuerzos no llegaron a enraizarse de modo permanente ni lograron una aceptación generalizada, debido a las tensiones entre el centro y la periferia, entre las aspiraciones contradictorias hacia la unidad y la diversidad que fueron la herencia inevitable de la «Europa de Monarquías Compuestas» analizada por J.H. Elliott.<sup>1</sup> Un ensayo filosófico-lingüístico de José Álvarez Junco documenta, desde la perspectiva de los historiadores, la dificultad de definir «la nación». Aunque Juan de Mariana utilizara el término varias veces en su *Historia general de España*, reflejando su «orgullo étnico, o etno-político», la palabra no adquirió su significado político actual hasta la Constitución de Cádiz.<sup>2</sup> La definición operativa que profiere Álvarez Junco al final de su ensayo es lo que denomina una «definición voluntarista» que se aplica a «un conjunto de individuos que creen compartir rasgos culturales y que desean formar un grupo diferenciado de sus vecinos» (Álvarez Junco 2005:62). Pero el historiador y educador Rafael Altamira dijo en 1923: «La historia que nos interesa socialmente no es la que conocen los profesores, sino la que conoce el español que camina por la calle quien, debido a su conocimiento del pasado, con frecuencia interviene en la historia contemporánea como actor y colaborador».<sup>3</sup> Observa Baltasar Cuart Moner [2004:54] que

Durante el Renacimiento convivieron diversas formas de escribir historia y no siempre las que resultaron más efectivas en cuanto a su divulgación fueron las que más se

---

1. Elliott profundiza sobre la observación previa de H.G. Koenigsberger de que «la mayoría de los estados del periodo moderno fueron estados compuestos, los cuales incluían más de un país bajo el dominio de un solo soberano» (Elliott 2010:32).

2. Álvarez Junco [2005:19].

3. Citado en Carolyn Boyd [1997:xiii].

atuvieron a las convenciones típicas del género [...]. Junto a la narración histórica convencional, en prosa, conviene no olvidar que los acontecimientos históricos se transmitieron también en forma de epistolarios, en forma dialogada o mediante la poesía o el teatro.

En la Europa de su tiempo, el teatro de Lope de Vega suplió una parte vital de este conocimiento de la historia del «español que caminaba por la calle», como han señalado diversos críticos —incluyendo a Veronika Ryjik, Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Cortijo Ocaña, Joan Oleza, Teresa Ferrer Valls y Guillem Usandizaga—. Rodríguez Pérez [2008:17] observa que varios estudios apuntan a la construcción de una identidad nacional con un sentido complejo y bien desarrollado de la nación española ya en los siglos XVI y XVII. Ryjik [2011:1-15] también, en contra del discurso historiográfico que niega la existencia de una conciencia nacional en España antes del XIX, sostiene que la identidad nacional es un proceso dinámico que transcurre en varias etapas, y que germina en algunas comunidades europeas en la primera modernidad. La define como:

un proceso de comunicación de contenidos culturales dentro de una cultura que se pretende común, con un énfasis especial en un mito fundacional, asociado con un territorio concreto, que diferencie esta cultura de otras. Como resultado de este proceso, se consigue la construcción de unos intereses comunes en el imaginario colectivo (Ryjik 2011:15).

Al principio, en culturas mayoritariamente analfabetas, esta conciencia nacional solo se articula entre una élite intelectual por lo que una etapa importante será su difusión a otros sectores de la población. Benedict Anderson [2006:24-26], a quien se atribuye el concepto de «comunidad imaginada», habla de la importancia de la novela en la formulación de subjetividades nacionales, por su «capacidad de representar sincrónicamente múltiples aspectos de este organismo sociológico, que se mueve ... a lo largo del tiempo» y que puede llegar a amplios grupos de la población (18-19).<sup>4</sup> Observa Ryjik que en una sociedad con un alto grado de analfabetismo el teatro es aun más eficaz en difundir esta conciencia nacional porque coloca al espectador *in medias res* de un tiempo que transcurre antes y después del momento repre-

---

4. También el sermón popular, la épica transmitida oralmente y el romancero (16).

sentado y entre núcleos geográficos y socio-políticos separados. Este fenómeno se observa en los dos hilos narrativos de *Fuenteovejuna*, el del mundo de los villanos y el de la rebelión contra los Reyes Católicos (Ryjik 2011:16, 19). Lo mismo podemos apreciar en otras muchas comedias de Lope como *El mejor mozo de España*, *Los comendadores de Córdoba*, y *Peribáñez*, y en los dramas históricos de Shakespeare. Además, Stephen Greenblatt [1988] observa sobre la obra shakesperiana que el teatro se dirige a su público como colectividad, una colectividad que comparte la recepción de las imágenes dramatizadas, lo cual también ayuda a crear un imaginario colectivo.<sup>5</sup> Es este también el caso del público de Lope y sus seguidores en los corrales de comedias. Como punto parentético, observando la ausencia relativa de dramas históricos en el teatro francés de la época, quisiera sugerir que un factor contribuyente —además del tumulto histórico de la época— podría haber sido la mayor disposición de los dramaturgos españoles e ingleses a hacer caso omiso de las unidades clásicas de tiempo, lugar y acción; la insistencia en respetar dichas unidades habría dificultado la transmisión de una visión igualmente amplia de la sociedad en los teatros franceses.

Aunque Lope no fue el primero en España en dramatizar temas históricos —antes lo hizo Juan de la Cueva—, sí produjo el mayor número de dramas históricos, sobre todo a principios del siglo XVII, entre 1599 y 1613. Como ha señalado Joan Oleza [1997:xxvii-xlvi], esta fue la época en la que una nueva conciencia de historicidad estaba ligada al proyecto de definición nacional. Álvarez Junco considera a Lope «la figura especialmente destacada en esa labor [...] por lo directo de sus expresiones y su indiscutible impacto popular».<sup>6</sup> El mismo Lope declaró con orgullo en la dedicatoria a don Fernando de Vallejo de *La campana de Aragón* en la *Parte XVIII* que:

La fuerza de la historia representada es tanto mayor que la leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura, y del original, al retrato; porque en un cuadro

---

5. «The theater manifestly addresses its audience as a collectivity. The model is not, as with the nineteenth-century novel, the individual reader who withdraws from the public world of affairs to the privacy of the hearth but the crowd that gathers together in a public play space. The Shakespearean theater depends upon a felt community: there is no dimming of lights, no attempt to isolate and awaken the sensibilities of each individual member of the audience, no sense of the disappearance of the crowd» (Greenblatt 1988:5).

6. Citado en Ryjik [2011:20].

están las figuras mudas, y en una sola acción las personas, y en la Comedia hablando y discurrendo, y en diversos afectos por instantes, cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de Reinos y periodos de Imperios y Monarquías grandes.<sup>7</sup>

Por supuesto, la acción de la comedia no representa la ‘verdad’ de la historia misma, nunca alcanzable *a posteriori*, sino una imagen de la historia viva, un cuadro ideológico si se quiere, de un segmento de la historia de España, una imagen que Lope quiere comunicar al público diverso de los corrales. Si combinamos esta observación de Lope con la atención que presta al gusto del «vulgo» que paga por ver sus comedias, podemos apreciar la importancia del proceso comunicativo que cobraba vida en su obra a través de la difusión de una conciencia histórico-nacional más amplia que la de la élite reducida de las clases dirigentes.

La autodefinición nacional de España, Portugal, Francia e Inglaterra corría pareja a la competición por la expansión imperial entre estos países —aunque no con una cronología idéntica— y los dos procesos se entretejían. Para comprender mejor este doble proceso de expansión imperial y conformación nacional, Barbara Fuchs [2003:71] ha sugerido una perspectiva crítica que designa «imperium studies». Considera esta perspectiva «un modo de abordar los vínculos entre la soberanía metropolitana y la expansión al extranjero, y las producciones culturales que los sostienen». Vincula ambos procesos al modelo romano en que se basa la imaginación política europea y a la tradición virgiliana de *translatio imperii studiique* según la cual «tanto el poder político como la autoridad cultural viaja de Troya a Roma a los estados europeos que compiten por su legado».<sup>8</sup> *Imperium* es, señala Fuchs, un término polisémico que significa tanto el control interno de un estado o reino como la expansión más allá de sus fronteras iniciales. Apunta que la monarquía española fue la primera en abarcar estos dos aspectos de *imperium* simultáneamente, seguida por Inglaterra y otros estados-nación emergentes que albergaban ambiciones imperiales.

Como sabemos, la autoridad cultural que fluyó de «Roma» a las naciones europeas emergentes incluía la renovación teatral, con traducciones y comentarios sobre la *Poética* de Aristóteles, el *Ars poetica* de Horacio, los modelos asequibles de

---

7. Lope de Vega, *La campana de Aragón*, f. 208r. Morley y Bruerton [1968] proponen como fecha de composición de esta comedia los años 1596-1603, probablemente 1598-1600.

8. Fuchs [2003:72] citando a Pagden, Tanner, y un estudio suyo anterior (Fuchs 2001:7 y 138).

Terencio, Plauto y Séneca en ediciones impresas, el auge del teatro espectacular de corte y el modelo de profesionalización del teatro que viajaba con las compañías de la *commedia dell'arte*. Lo que compartían Shakespeare y Lope es evidente en su uso de la famosa metáfora del teatro como espejo de la sociedad en *Hamlet* y en *El castigo sin venganza*.<sup>9</sup> Hamlet declara: «The purpose of playing, whose end, both at first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure» (III, ii). La misma idea es desarrollada por el duque de Ferrara en *El castigo sin venganza*, quien llama al teatro

un espejo  
 en que el necio, el sabio, el viejo,  
 el mozo, el fuerte, el gallardo,  
 el rey, el gobernador,  
 la doncella, la casada,  
 siendo al ejemplo escuchada  
 de la vida y del honor,  
 retrata nuestras costumbres,  
 o livianas o severas,  
 mezclando burlas y veras,  
 donaires y pesadumbres.<sup>10</sup>

El talento de los dos dramaturgos a la hora de confeccionar ese «espejo» atrajo un amplio público a los teatros, adjudicándole de esa manera una centralidad cultural parecida a la que tenía el teatro en la Grecia clásica. La variedad de subgéneros teatrales representados sobre los tablados —sobre todo en el caso de la vasta producción de Lope— dificulta la visión total de su obra dramática. Sospecho incluso que Shakespeare, por medio de Polonio, se mofaba algo de los intentos por clasificar el drama de su tiempo. Dice Polonio de la tropa teatral que llega a Elsinore que son: «The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral; scene individable, or poem unlimited (II, ii).<sup>11</sup> Esa lista, sin embargo,

9. La metáfora es atribuida a Cicerón por Donato, a quien Lope cita en el *Arte nuevo*.

10. Lope de Vega Carpio, *El castigo sin venganza*, p. 242.

11. En la película de la producción de *Hamlet* representada por Benedict Cumberbatch, la lista

no se puede comparar con el esquema que ha elaborado Joan Oleza [1997:xvi-xxvii] en su labor de clasificación del drama de Lope. La variedad lopesca ofrecía algo para el gusto de todos menos los moralistas y puritanos más severos.

Ahora me gustaría volver a una de las preguntas que planteé al inicio: ¿cómo afectan a las historias de la literatura que construimos los cambios en el equilibrio de poder a nivel global? Como ya he señalado, la competición por la expansión imperial y la autodefinición nacional de estos países europeos corrieron parejos y se entrelazaron. Henry Kamen [2003:332-333] ha sugerido que fue durante el proceso de adquirir y defender su imperio que «España» llegó a concebirse como una nación, no en el sentido moderno de un estado-nación, sino en el sentido anterior de un pueblo unido por ese proceso. A pesar de los conflictos en el Nuevo Mundo, la larga guerra en los Países Bajos, el fracaso de la Armada y el papel de España en la Guerra de los Treinta Años, la influencia cultural de España perduró al menos hasta la mitad del siglo XVII. Fernand Braudel [1984:270-271] observa la obsesión con la moda española que se vivía en la Europa del XVI, signo de la preponderancia política del imperio global de los Reyes Habsburgos. Como señala Geoffrey Parker [2001:xviii], «Printers in Amsterdam, Brussels, Naples, Rome and Prague published Spanish books and theatres everywhere staged Spanish plays (or local pirated versions of Spanish plots)». El personaje Face en *The Alchemist* (1610) de Ben Jonson explica a la joven viuda Dame Pliant por qué sería mejor ser una condesa española que inglesa:

Ask from your courtier, to your inns-of-court-man,  
To your mere milliner; they will tell you all,  
Your Spanish jennet is the best horse; your Spanish  
Stoup is the best garb: your Spanish beard  
Is the best cut; your Spanish ruffs are the best  
Wear; your Spanish pavanne is the best dance;  
Your Spanish titillation in a glove  
The best perfume; and for your Spanish pike,  
And Spanish blade, let your poor captain speak. (IV,4: vv. 7-15)

---

hizo reír tanto al público del teatro Barbican de Londres como al del cine de San Francisco en el que se proyectaba..

Alaba los vestidos, las barbas, los caballos, los bailes y los perfumes españoles, pero concluye evocando el peligro de las picas y espadas españolas, desde la perspectiva de los soldados que las habían sufrido en los campos de batalla. Jonson podía hablar de tal peligro desde su experiencia personal en el servicio militar en Flandes entre 1591-1592, donde mató a un adversario en combate singular (Julian y Ostrich 2013:xii).

En su estudio *English Renaissance Drama and the Specter of Spain*, Eric Griffin sostiene que la actitud inglesa a finales del XVI y principios del XVII era una mezcla de «Hispanophilia» e «Hispanophobia», y cita como evidencia el discurso de Face en el cual la admiración y el miedo (o el odio) van de la mano (Griffin 2009:27). No es fácil evaluar el balance entre las dos actitudes en esta comedia cuya sátira engloba a casi toda la gama de personajes, que se disfrazan, literal o figuradamente, para aprovecharse de los demás. El «gamester» (truhán) Surly que se disfraza de español sería tal vez el menos condenable, porque no adopta el disfraz para estafar, sino para demostrar a sus amigos la falsedad y los trucos que emplean Face, Subtle y Dol Common. Jonson le confiere a Surly un buen dominio del castellano, análogo al uso del portugués de Tirso. El empleo del español en el drama sugiere que Jonson asumía que al menos parte de su público entendía la lengua. Como ha escrito Roger Chartier [2005:145] sobre el uso del español por las élites europeas, «Considerada como lengua perfecta, o menos imperfecta que las demás, el español era conocido, leído y hablado por las élites y los intelectuales europeos de la época del *Quijote*». Al conocer y enamorarse de la joven y rica viuda, en vez de intentar apropiarse malamente de su dinero y su cuerpo como hacen los demás, Surly le propone matrimonio, confesando que no es un «don español» sino un soltero inglés sin recursos. Antes de conocerlo, Dame Pliant proclama que no podría soportar a un español, que no los ha podido tolerar desde [15]88, aunque esa fecha corresponda a tres años antes de su nacimiento. Pero su propio hermano, compartiendo la codicia envidiosa evidente en las múltiples referencias de los demás a las Indias, las riquezas del Perú, y los doblones españoles, le impele a besarlo y enamorarse de él.

Al entrar Surly con capa y gorguera españolas, Subtle dice «he does look too fat to be a Spaniard», a lo cual replica Face, «Perhaps some Fleming or some Hollander got him / In d'Alva's time; Count Egmont's bastard». Y al verlo, el puritano Ananias dice que sus calzones son «profane / Lewd, superstitious, and idolatrous breeches» (IV, 7, vv. 48-49), lo denosta como «proud Spanish fiend», «Child of perdi-

tion» (IV, 7, vv. 57-58) y vinculándole con la guerra en los Países Bajos, clama contra él

Avoid, Satan!

Thou art not of the light! That ruff of pride  
About thy neck, betrays thee; and is the same  
With that which the unclean birds, in seventy-seven [1567]<sup>12</sup>  
Were seen to prank it with on divers coasts.  
Thou look'st like antichrist, in that lewd hat. (IV, 7, vv. 50-55)

Jonson evoca así los conflictos religiosos y políticos y los eventos fundamentales en la difusión de la Leyenda Negra. Sin embargo, el dramaturgo, encarcelado por matar en duelo a otro actor en 1598, se había convertido al catolicismo bajo la influencia del padre Thomas Wright y no volvería a la iglesia anglicana hasta 1610,<sup>13</sup> año en el que escribió *The Alchemist*, obra en la que dirige una sátira mordaz contra los puritanos, no contra Surly ni el catolicismo.

Alarmados por la unión de Portugal y España en 1580, y sobre todo después de la Armada, otros autores protestantes de panfletos, poemas y obras teatrales codificaron un catecismo hispanofóbico virtual, «[...] an onslaught of demonizing rhetoric from which the English —and Spanish— speaking worlds have never fully recovered» (Griffin 2009:16-17). Alexander Samson [2015:93], centrándose en los años 1554-1558 del matrimonio de María Tudor y Felipe II, atribuye un efecto igualmente duradero a la leyenda anti-hispánica que, según él, «está aún presente y ensombrece muchas tensiones intra e internacionales hoy en día» y «está imbricada en la construcción de la historia e identidad nacional inglesa misma».<sup>14</sup> Jacques Lezra [2009] ha analizado la representación del español en *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd,<sup>15</sup> *The famous history of Sir Thomas Wyatt* de Dekker y Webster, *Lust's*

12. Sic: seguramente 1567, cuando las fuerzas españolas y alemanas bajo las órdenes del duque de Alba llegaron a Flandes.

13. Julian y Ostrich [2013:12]. Sobre Wright, véase el artículo de Stroud [1947].

14. Samson [2015:110] no encuentra el anti-hispanismo tanto en la época del matrimonio entre María Tudor y Felipe II como en una construcción retrospectiva elaborada en las décadas de los setenta y ochenta, en los escritos de los intelectuales exiliados evangélicos.

15. En *The Spanish Tragedy*, enfocándose en la figura imaginaria de don Andrea como un «cortesano español» caracterizado por la melancolía, la soberbia, la obsesión con el honor y la venganza, y una ortodoxia ascética (Lezra 2009:126-127).

*Dominion* y *Othello* y los cambios en la percepción de las figuras de don Juan de Austria, Felipe II y Felipe III entre Lepanto y «the Gunpowder Plot» —el complot para asesinar a Jacobo I y volar el Parlamento. A través de su análisis demuestra que la auto-concepción inglesa fue construida en torno a la atracción vergonzosa por el fantasma cultural de España y el intento de exorcizarlo (Lezra 2009). Esta construcción nacional en contra de España, lo español y el catolicismo cruzó el Atlántico con los emigrantes ingleses y holandeses para instalarse en la formación del imaginario nacional de los Estados Unidos, algo que ha explorado el historiador Richard Kagan [1996 y 2002]. La leyenda negra se ha renovado en cada conflicto entre países hispanos e anglosajones, prolongando así sus efectos hasta el presente y perjudicando el aprecio de la literatura española, con la excepción del *Quijote*.

Los intentos ingleses por exorcizar el fantasma cultural de España no fueron siempre violentos ni trágicos, sin embargo. No lo son en la obra de Dekker y Webster citada por Lezra, ni en *Love's Labour's Lost*, una temprana comedia de Shakespeare, publicada en 1598. En esta comedia, el rey de Navarra ha obligado a un grupo de cortesanos a dedicarse al estudio durante tres años, jurando, entre otras abstinencias, no ver a una mujer durante ese tiempo. Para entretener a su séquito, les promete la diversión de las extravagancias de un don Adriano de *Armado*, de quien dice

Our court, you know, is *haunted*  
 With a refined traveller of Spain;  
 A man in all the world's new fashion planted,  
 That hath a mint of phrases in his brain;  
 One whom the music of his own vain tongue  
 Doth ravish like enchanting harmony;  
 ....  
 This child of fancy, that Armado hight  
 For interim to our studies, shall relate,  
 In high-born words, the worth of many a knight  
 From tawny Spain, *lost in the world's debate*.  
 How you delight, my lords, I know not, I;  
 But, I protest, I love to hear him lie,  
 And I will use him for my minstrelsy.<sup>16</sup> (I,1, vv. 160-175).

---

16. William Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, ed. H.C. Hart.

(Nuestra Corte, sabéis, es visitada por un refinado viajero de España, un hombre bien introducido en las nuevas modas de todo el mundo, y que tiene una fábrica de acuñar frases en el cerebro: a quien la música de su propia lengua vana hechiza como armonía seductora; [...] este hijo de la fantasía, llamado Armado, como intermedio en nuestros estudios nos narrará, en palabras de alto linaje, el valor de muchos caballeros de la curtida España, perdidos en el combate del mundo. No sé, señores míos, cómo os complacerá, pero yo os aseguro que me place oírle mentir; y le usaré como mi ministril.)

«Haunt», significaba ‘frecuentar’, un uso que puede extenderse a los fantasmas; y «debate», en aquel entonces «warfare» (guerra), en una frase que recordaba la derrota de la Armada, según anotan Hart (en la edición de la obra, n. 172, p. 11), Valverde (en la traducción de la obra, p. 18, n. 3), y Roger Chartier [2005:155-157] en sus comentarios sobre los estereotipos antihispanos de la época.

El paje de Armado declara que es «a gentleman and a gamester»; Armado se identifica como soldado y poeta, pero confiesa que, aunque ha prometido estudiar los tres años con el duque, está enamorado de «a base wench», la casquivana Jaquenetta que Armado ha sorprendido juntándose con Costard (Cholla), el cómico. El rey lee en voz alta la carta del «magnificent Armado» en la que denuncia a Costard, una carta cuya afectación hiperbólica provoca el júbilo de los oyentes. Más adelante, el noble Birón lo etiqueta de «braggart» (V, ii, 536) [‘bravucón’], algo que demuestra Armado no solo en la referencia ridícula al león de Nemea que comenta Chartier,<sup>17</sup> sino también por los héroes que evoca en el debate consigo mismo sobre su amor. Rumía Amado

Love is a familiar; Love is a devil; there is no evil angel but Love. Yet was Samson so tempted [...]; yet was Soloman so seduced [...]. Cupid’s butt-shaft is too hard for Hercules’ club; and therefore too much odds for a Spaniard’s rapier. [...] Adieu, valor! rust, rapier! be still, drum! for your manager is in love. (I, 2)

17. Armado «acaba su carta a Jaquenetta con estas palabras: “Thus does thou hear the Nemean lion roar” [‘Así oyes rugir al león de Nemea’], lo que implica una burla de sí mismo patética, ya que el león de Nemea, que también se creía invulnerable (como la Armada) fue estrangulado por Hércules. Despojado de su honor militar y del temor que inspiraba, el español de comedia se convertía en un personaje gracioso por sus extravagancias, falsa valentía y humor caprichoso» (Chartier 2005:156-157).

(El amor es un demonio familiar; el amor es un diablo; no hay ángel malo sino el amor. Sin embargo, así fue tentado Sansón [...]; así fue seducido Salomón, [...]. La flecha de Cupido es demasiado dura para la maza de Hércules, y por tanto, lleva demasiada ventaja a la espada de un español. [...] ¡Adiós, valor! ¡Enmohécete, espada! ¡Guarda silencio, tambor! Pues el que os maneja está enamorado.)

Con la creación de este personaje estrafalario, Shakespeare se estaba burlando a la vez del fantasma militar y cultural de España, reducido a un soldado bravucón enamorado de una casquivana, cuyos términos lingüísticos provocaban risa en lugar de admiración.

La hostilidad contra España no fue unidireccional, por supuesto, como señalan Yolanda Rodríguez Pérez [2008 y 2015], Antonio Cortijo Ocaña [2013] y Jesús M. Usunariz [2015]. Usunariz caracteriza las imágenes críticas y contraataques de ingleses, holandeses y españoles como «una lucha política en donde la propaganda, fundamentada en la alabanza propia y en la difamación del enemigo, es la norma» (Usunariz 2015:63). Rodríguez Pérez [2015] vincula la propaganda con las guerras, que fortalecen tanto la autoimagen del pueblo como la imagen del enemigo.<sup>18</sup> Lo curioso es, sin embargo, que al menos en la literatura, la hostilidad hacia la reina Isabel y los protestantes se reflejó de manera explícita en la poesía, en obras como *La corona trágica* y *La dragontea* de Lope, y no en el teatro, donde los personajes ingleses solían ser tratados con simpatía, como ha demostrado Don Cruickshank [1991]. Sin embargo, Rodríguez Pérez [2015] y Cortijo Ocaña [2013] arguyen que el ciclo de comedias de Flandes de Lope reflejaba una respuesta implícita a la propaganda anti-hispana. Más que obras propagandísticas, Cortijo Ocaña [2013:111-112] las describe como historias ideológicas, cuyo propósito era el de «rendir tributo a una profesión y crear, al hacerlo, una imagen idealizada de la nación de la que el público se sintiera orgulloso y con la que se identificara». La insistencia sobre el hambre y la pobreza de los soldados en estas obras puede entenderse, dice, o bien como una crítica de la situación política, o como respuesta a la acusación propagandística de la codicia y crueldad españolas (Cortijo Ocaña 2013:199).

---

18. Añade que «Public opinion and propaganda are closely intertwined in wartime. The powers that be make use of propaganda to stimulate feelings of loyalty and togetherness about their subjects. The stage, for example, proved to be an excellent vehicle for political messages» (Rodríguez Pérez 2015:14-15).

Aunque hoy en día no solemos leer los panfletos y dramas que difundían la propaganda inglesa más hispanofóbica,<sup>19</sup> sugiere Griffin [2009] que nuestro aprecio contemporáneo por la complejidad artística y caracterológica [humana] de Shakespeare, algo que nos hace compadecernos de la vulnerabilidad de Othello e incluso de Shylock en *The Merchant of Venice*, puede contribuir sutilmente a una hispanofobia persistente. Porque estos dramas, que se desarrollan en la república cosmopolita comercial que era Venecia, alientan una visión «etno-nacionalista» que responde a la ansiedad inglesa en 1604 —el primer año del reinado de Jacobo y de la paz con España— ante la posibilidad de que Inglaterra viviese una mezcla de gentes, religiones, clases y razas similar a la de Venecia.<sup>20</sup> En *The Merchant*, el hecho que Shakespeare rechazase la pretensión de Morocco y Arragon a la mano de Portia, castigase a Shylock y aceptase a su hija Jessica, casada con el cristiano Lorenzo, mientras que rechazaba a la concubina mora de Launcelot, demuestra que el dramaturgo repudiaba también la posibilidad de una sociedad en la que se podrían incorporar estas diferencias, a favor de una pureza etno-nacional (Griffin 2009:166); Shakespeare elabora en *Othello* una inversión doble de lo que Griffin llama «the official Spanish ethos». En el acoso a Desdémona por parte de Roderigo, convierte la heroicidad del Cid en la lascivia del último rey goda. En un procedimiento análogo a la creación y exorcismo del fantasma que postula Lezra [2009], Griffin [2009:193] sugiere que Shakespeare configura el «espectro de España» como una nación contaminada étnicamente por su larga convivencia con judíos y moros, vinculando culturalmente a Roderigo, Iago y el moro Othello, de tal manera que cuando Iago mata a Roderigo, y sus maquinaciones empujan a Othello a suicidarse, representa literalmente la advocación de su antecesor, Santiago Matamoros.

---

19. Aunque sí la crítica interna española de la que se nutrió, sobre todo la de Bartolomé de Las Casas.

20. Se cree que Shakespeare habría escrito *The Merchant of Venice* en torno a 1596-1597; fue publicado en 1600 en cuarto, así que su escritura no responde a ese contexto en particular, pero después de su estreno por The Lord Chamberlain's Men mencionado en la publicación de 1600, la segunda representación documentada fue en la corte para el rey Jacobo I el 10 de febrero, 1605, y su repetición dos días después (*Merchant*, introducción, pp. 27, 59). La primera representación documentada de *Othello*, con el título *The Moor of Venice*, tuvo lugar en el *Banqueting House* de Whitehall el 1 de noviembre de 1604, y la fecha de composición que da su editor Michael Neill es 1603-1604 (Michael Neill, citado en «Performance and Printing History of William Shakespeare's *Othello*», [www.2015.playingshakespeare.org](http://www.2015.playingshakespeare.org)).

Ahora bien, tratándose de piezas de la complejidad de estas dos obras maestras de Shakespeare que ofrecen tantas maneras de entenderse, no podemos pretender que tal mensaje «antihispanista» sea su valor central. En *The Merchant of Venice*, las evocaciones a España son indirectas, por lo cual es arriesgado atribuirle a Shakespeare ni siquiera la intención de incorporar un ángulo implícitamente antihispano, en contraste con la evidencia de su ridiculización del español en *Love's Labour's Lost*. Pero en el caso de *Othello, the Moor of Venice*, el dramaturgo nos ha dejado una clave significativa. En la cadena de violencia del acto final, cuando Iago ha matado a Roderigo, Othello a Desdémona, y Iago a su mujer Emilia, que muere proclamando la inocencia de Desdémona, Montano le quita una espada a Othello para evitar más destrucción. Pero Othello anuncia:

I have another weapon in this chamber:  
 It was a sword of Spain, the ice-brook's temper.<sup>21</sup>  
 ....  
 Behold, I have a weapon.  
 A better never did itself sustain  
 Upon a soldier's thigh. I have seen the day  
 That with this little arm and this good sword,  
 I have made my way through more impediments  
 Than twenty times your stop. (V, ii, vv. 251-262)

(¡Tengo otra arma en esta habitación! Es una espada española, templada en la onda fría. [...] ¡Mirad! ¡Tengo un arma! Nunca una mejor pendió del muslo de un soldado. He visto el día en que, con este débil brazo y esta buena espada, me abría un camino a través de obstáculos veinte veces más potentes que vuestra resistencia.)

No amenaza a nadie más con la espada; solo se sirve de ella para suicidarse. La inserción de esta espada española no nos ayuda a comprender la psicología del héroe trágico, ni a hacer un balance sobre su grado de culpabilidad. Pero sí les da a los oyentes y lectores de la época de Shakespeare y los siglos subsiguientes un mo-

21. El texto digital publicado por la Folger Library sustituye «is» por «was» aquí; [www.folgerdigitaltexts.org](http://www.folgerdigitaltexts.org), V, ii, línea 3549.

tivo para observar una involucración de las armas y los hombres de España en la destrucción que acaban de presenciar o leer.

Fuchs [2009] explora el paralelismo paradójico entre la autodefinición nacional inglesa en torno a su hispanofilia e hispanofobia y la maurofilia y maurofobia en la autodefinición nacional española.<sup>22</sup> La identidad nacional española se construyó en el siglo XVI sobre la base del catolicismo y la limpieza de sangre, dice Fuchs, a pesar de una maurofilia literaria y un *habitus* marcado por prácticas culturales moras en el vestir, la arquitectura, los juegos de cañas, etc., prácticas a las que naciones rivales aludían para denigrar a España como el otro moro/negro de la Europa del norte. Este fenómeno de un racismo en el cual subyacen diferencias religiosas es el tema central de la colección de ensayos que editamos Walter Mignolo, Maureen Quilligan y yo, *Rereading the Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*.

La diferencia religiosa católica-protestante más marcada en el mundo teatral es, por supuesto, la prohibición del teatro religioso doctrinal en Francia e Inglaterra en el contexto del conflicto religioso en aquellos países en el siglo XVI. En Francia, estos dramas fueron prohibidos en 1548, y en Inglaterra, después de la Rebelión Católica del Norte en 1569, fueron eliminados los «mystery cycles» y las «moralidades» se tornaron más seculares, centrándose en cuestiones éticas, sociales, y políticas, como nota Walter Cohen [1985:126-8]. En España, no solo continuó representándose el teatro religioso, sino que ganó en sofisticación teatral, culminando en los autos sacramentales de Calderón. Es en los autos donde se marca con más frecuencia la diferencia entre las religiones, para resaltar la superioridad de la fe católica. A veces también se refleja en las comedias, sobre todo a través de los soldados que denuestran a los enemigos «herejes-luteranos». Por ejemplo don Lope de Figueroa, quien dice de ellos en *El asalto de Mastroique*:

que aún no se habrá sacado aquella sangre  
de los que degollamos en Amberes,  
y voto a Dios, que si en mi mano fuera,  
que no quedara vivo luterano. (I, f. 56r)

---

22. Fuchs trata el mismo tema en un artículo anterior (Fuchs 2007).

O Céspedes en *El valiente Céspedes*, que dice «de un bofetoncillo / hice escupir tres dientes a un hereje» y luego jura que

en hallando  
hereje donde pueda sacudille,  
destos que no se quitan el sombrero  
al Pan a quien los Ángeles se humillan,  
que le pongo las piernas como a toro,  
para que siempre de rodillas quede,  
con que le adora, aunque le pesa. (f. 136r)

Sin embargo, tales diatribas son casos aislados, poco frecuentes en sus comedias de Flandes. Cortijo Ocaña explica muy bien la razón de ser de la estigmatización de la religión ajena en ambos países en la época:

Para nosotros, es el resorte político [...] el que mueve los sucesos de la época, y a él se supedita la religión. [...] Los súbditos [...] experimentarán en la época una campaña ideológica [...] de adoctrinamiento religioso en que la religión se supedita a los intereses nacionales. En el caso de España, la «bicha luterana» sirve a unos propósitos políticos muy concretos; en el caso inglés [...] la «bicha hispánica» se usa con idénticos fines (Cortijo Ocaña 2013:138).

Pero no hay ningún drama que iguale el nivel de antagonismo y el arte envenenado de *A Game of Chess* de Thomas Middleton.

Tampoco encontramos entre las comedias de Lope y sus seguidores hispanos un drama con una visión tan pesimista de la condición humana como en *The Duchess of Malfi* de John Webster.<sup>23</sup> Dramatiza esta pieza un mundo cerrado, «asfixiante [repleto] de mentiras e intrigas», como bien dice Teresa Ferrer [2011:172]. La versión anterior de Lope, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, es asimismo una tragedia conmovedora en la que la duquesa muere a manos de su propio hermano, el cual también mata al mayordomo Antonio, con quien la duquesa había contraído matrimonio, y a los hijos de ambos. El hermano asesino envenena a la duquesa y en una escena reminiscente de *Los siete infantes de Lara* de Juan de la Cueva, le mues-

---

23. Una posible excepción prelopesca sería el mundo dramático configurado por Cristóbal de Virués.

tra una mesa con las cabezas de Antonio y sus dos hijos en tres platos. Pero en la tragedia de Lope, la tensión y el horror son aliviados parcialmente por elementos cómicos y la generosa nobleza del joven duque de Amalfi, hijo del primer matrimonio de la duquesa, que intenta proteger a su madre, a Antonio y a sus hermanos y cierra la obra jurando vengar su muerte. Como dice Felipe Pedraza [2008], la tragedia de Lope muestra «la constante y legítima lucha por la felicidad que anima la vida humana» aquí «patéticamente sacudida y arrasada por la barbarie irracional, por los prejuicios nobiliarios y por una infranqueable estratificación social».

No es este el lugar para realizar una comparación detallada de las dos tragedias, algo ya hecho por Ferrer Valls [2011], Eva Cruz García [2003] y Dawn Smith [1991]. Las dos derivan de la *novella* de Bandello, a su vez inspirada en un caso histórico; Ferrer demuestra que Lope habría leído la *novella* original de Bandello en italiano, mientras que la fuente directa de Webster era la traducción de William Painter de la versión francesa de François de Belleforest, aunque el dramaturgo inglés no compartió la condena moralizante a la duquesa y a Antonio de la versión de Painter (Ferrer Valls 2011a:160-167, 171-172; 2011b). Webster pudo haber conocido el drama de Lope, según Pedraza [2008:135], aunque las fechas complican tal especulación. A pesar de que Lope habría escrito su versión entre 1604 y 1606, según Morley y Bruerton [1968], y de que hay un contrato de 1606 del autor de comedias Alonso de Riquelme para la representación de una obra *El mayordomo* (Ferrer Valls 2011b:55), no se publicó hasta la *Parte XI* en 1618. La obra de Webster fue estrenada a más tardar en 1614,<sup>24</sup> por lo cual Webster habría tenido que conocer la obra de Lope en manuscrito o en alguna suelta que no ha sobrevivido. La *Duchess* de Webster fue escrita y representada varias veces durante el reinado de Jacobo I, criticado desde los sectores puritanos por su tolerancia hacia el catolicismo, durante la paz firmada con España, y cuando el rey planeaba casar al príncipe Carlos con la Infanta María Ana. Cuando la obra de Webster fue publicada en 1623, el año del viaje del príncipe disfrazado a Madrid, «London Hispanophobia was at its height», según Leah Marcus [2011:110].

Lo que me gustaría destacar es la hispanofobia y el anticatolicismo de la obra. Por si el público de este drama situado en Italia no identificara el origen español de

---

24. El actor que representó a Antonio según la lista de personajes murió en aquel año, como señala Leah Marcus [2009:91].

los hermanos, Webster hace resonar en Ferdinand lo dicho por Face en *The Alchemist*, cuando pregunta, «How do you like my Spanish jennet?» (I, 2, v. 35).<sup>25</sup> También es significativo el nombre «Ferdinand». Este hermano, en el caso histórico Carlo d'Aragona, no está identificado con un nombre en la historia de Bandello.<sup>26</sup> Lope lo llama Julio, un nombre tal vez inspirado en la mención que hace Bandello (*La prima parte de le novelle*, I, p. 255) a Julio II, papa durante cuyo pontificado el cardenal de Ancona expulsó a Antonio, la duquesa y su familia. Pero Webster lo bautiza Ferdinand, vinculándolo así con Fernando de Aragón, a quien los ingleses recordaban por su defensa del catolicismo y por ser objeto de las alabanzas de Machiavelli gracias a su uso de la religión para apoyar ambiciones políticas. Cuando Ferdinand le dice que la duquesa tiene un amante, el Cardenal exclama, «Shall our blood, / The royal blood of Aragon and Castile, / be thus attainted?» (II, v. 21). Mientras que Lope silencia el papel del Cardenal en el asesinato de la duquesa y su familia, Webster lo resalta, retratándolo como un conspirador corrupto, hipócrita y lascivo que, intentando esconder su papel en el crimen, mata a su concubina haciéndole besar un libro sagrado que ha envenenado.<sup>27</sup> El Cardenal y su hermano el Duque instalan a Bosola en la casa de la Duquesa para que la espíe; el Cardenal le dice a Ferdinand: «Be sure you entertain that Bosola / for your intelligence. I would not be seen in't» (I, 2, vv. 141-142), y cuando Ferdinand sugiere que sería mejor comunicarse con su mayordomo Antonio, el Cardenal responde, «His nature is too honest for such business» (I, 2, v. 147). Ferdinand instruye a Bosola para que observe a la Duquesa y a cualquier hombre que la pretenda, porque no quiere que su hermana vuelva a casarse. Bosola declara que Ferdinand le ha hecho su «familiar», oficio que explica como «a very quaint invisible devil, in flesh —An intelligencer» (I, 2, vv. 176-8), una designación que los protestantes ingleses entendían como un agente de la Iglesia Católica y de la Inquisición, según indica Marcus [2009:153, n. 176]. Es la espía Bosola quien se entera del parto de la Duquesa y avisa a Ferdinand. Webster exagera la furia irracional de Ferdinand, insinuando que tiene raí-

25. Marcus [2009] atribuye la pregunta a Castruccio, el viejo marido de la concubina del Cardenal, pero otros editores la atribuyen a Ferdinand, lo cual parece más lógico.

26. Delmo Maestri lo identifica en su edición de las novelas (Bandello, *La prima parte de le novelle*, I, p. 252, n. 25).

27. Aunque el texto no especifica que sea una Biblia, Marcus [2009] así lo indica en las acotaciones, diciendo que la Biblia habría tenido el efecto más impactante para un público protestante, y su uso es apoyado por la reacción de Julia, que lo besa «most religiously» (V, 2, v. 261).

ces en un deseo incestuoso.<sup>28</sup> El Duque lamenta ante el Cardenal que no podrá librarse del dolor de la imagen de su hermana «in the shameful act of sin» con otro hombre «Til of her bleeding heart I make a sponge / To wipe it out» (II, 5, vv. 15-16) y añade «I could kill her now / In you, or in myself, for I do think / it is some sin in us heaven doth revenge / By her» (II, 5, vv. 63-65). Al verla muerta, sin embargo, empieza a enloquecer de licantrópía, imaginándose un hombre lobo, y dramatiza así la atribución de una naturaleza predatoria a la espiritualidad católica por parte de la cultura protestante, de ser el lobo que devora los corderos.<sup>29</sup> El anticatolicismo de este texto fue subrayado en el tablado, según lo escrito por un sacerdote católico, Horatio Busino, embajador veneciano en Londres, que asistió a una representación en 1618. Se quejaba de los ingleses aduciendo que

[they] deride our religion as detestable and superstitious and never represent any theatrical piece . . . without larding it with the vices and iniquity of some Catholic churchman, which move them to laughter and much mockery.

Sobre la representación de the *Duchess*, dijo

[they] represented the pomp of a Cardinal in his identical robes of state, very handsome and costly, and accompanied by his attendants, with an altar raised on the stage, where he pretended to perform service, ordering a procession. He then re-appeared familiarly with a concubine in public. He played the part of administering poison to his sister [*sic* – su concubina].

A continuación, según el embajador, el Cardenal de Webster depositó su hábito en el altar para armarse con una espada.<sup>30</sup>

Cuando llega el verdugo para estrangularla, la Duquesa le dice «Pull, and pull strongly; for your able strength / Must pull down heaven upon me» (IV, 2, vv. 222-

28. Véase la discusión en Maureen Quilligan [2005:6, 206, 267-268, n. 40 y n. 43] de la relación entre la agencia (*agency*) femenina y el incesto, literal y figurativo, en la literatura de época isabelina. Las relaciones endogámicas podrían dar voz y apoyo a la expresión femenina, dice. No fueron siempre como la relación anormal de la Duquesa y sus «hermanos diabólicos».

29. Véase la discusión de Marcus [2009:28-32] que incluye un grabado del papa Sixto IV, aliado con los aragoneses, figurándole como un hombre salvaje, una bestia peluda de cola larga, con la cara de hombre, caminando entre llamas infernales, armado con una escopeta y exhalando bestias pequeñas.

30. Citado en Marcus [2009:24].

223). El cielo dista mucho de este mundo de intriga y violencia, cuyo punto culminante es una masacre en la que mueren casi todos los personajes. Aunque Webster, como Lope, añade una leve nota de esperanza a través de la supervivencia de un hijo de la Duquesa, que le sucedería en el ducado de Amalfi —en Webster se trata del hijo mayor de Antonio y en Lope del de su primer marido, como parece haber sido el caso histórico—. En suma, es otro ejemplo de lo que analizó Lezra [2009], es decir, de poner sobre el tablado el «espectro de España» para intentar exorcizarlo teatralmente.

Hoy en día, en el siglo XXI, no creo que la diferencia religiosa entre católicos y protestantes en sí sea un obstáculo para apreciar el drama de Lope y sus seguidores. Los dramaturgos ingleses —con la posible excepción de Marlowe— compartían con los españoles una profunda fe religiosa, y algunos, cierta nostalgia por elementos y figuras del catolicismo, algo que Greenblatt [2001] explora y que es evidente en la visión celestial de la Catalina moribunda en *Henry VIII* de Shakespeare. La división religiosa es menor obstáculo que el número de personas no creyentes entre el público contemporáneo para la apreciación del descenso de Don Juan al infierno en *El burlador* o la conversión celestial de Ginés en *Lo fingido verdadero*. Pero perdura un largo vacío histórico creado por los duraderos efectos de la rivalidad imperial y la Leyenda Negra, complicado por la escasez de traducciones del drama español a un inglés representable.

Y, ¿qué podemos decir sobre la formulación del sujeto humano en las dos tradiciones? Con el título de su libro *Shakespeare: the Invention of the Human*, Harold Bloom creó un cliché que ha perpetuado la idea que imperaba cuando hice mis estudios de licenciatura hace décadas: que el drama español clásico no abunda en personajes de una psicología profunda, interiorizada y «redondeada» como los que podemos encontrar en Shakespeare (Bloom 1998). Como he publicado en otro lugar (Greer 2000), Shakespeare, Marlowe y Webster, Corneille, Molière y Racine escribieron a la zaga de la Reforma protestante, bajo su influencia y contribuyendo a la redefinición del sujeto humano que esta estimuló: un sujeto definido por una interioridad en parte alimentada por el énfasis protestante en la importancia de una relación personal e individual con Dios y en parte tal vez por una reserva prudente que animaba a guardarse para uno mismo las creencias personales durante una época caracterizada por los cambios político-religiosos y por el control sobre la adscripción de la población a la confesión dominante en

cada país.<sup>31</sup> Pero además de las diferencias religiosas, los factores materiales, los duraderos efectos de la Reconquista y el descubrimiento de América, fueron decisivos a la hora de determinar el camino seguido en España. Tampoco deben ignorarse las convenciones literarias que desarrollaron los dramaturgos en relación con su público, proceso en el cual Lope fue fundamental.

Susan Fischer [2007] analiza el uso de la ambigüedad en Shakespeare y Lope desde la teoría de Jonathan Bate sobre la «aspectuality of truth». Postula que la verdad no es singular, sino que un texto puede contener dos significados contradictorios al mismo tiempo, pero que solo uno de ellos puede ser percibido en un momento dado. Esta «aspectualidad» (si podemos inventar tal vocablo) comienza al nivel de la palabra y de la sintaxis tanto en Shakespeare como en Lope, creando una ambigüedad que anima discusiones sin fin sobre el significado de la obra a todos los niveles. Tenemos un ejemplo magnífico en el pronunciamiento del Duque sobre la muerte del conde Federico en *El castigo sin venganza*: que su hijo «pagó la maldad que hizo / por heredarme» (vv. 3016-3017). Fischer defiende que los personajes, tanto en Shakespeare como en Lope, no son tipos predeterminados, como suelen ser los de Ben Jonson, sino seres definidos por la acción. En Lope, lo vemos en la enorme gama de personajes que representa en obras como *Fuenteovejuna*, *El perro del hortelano* y *El castigo sin venganza* (Fischer 2007:32-33).

Es absolutamente cierto, y como he escrito antes, creo que la esencia del personaje individual en Lope y en otras comedias se define menos por monólogos introspectivos que por la interacción entre él o ella y los otros personajes de la obra o, en personajes como Teodoro en *El perro del hortelano*, por un «diálogo» interno con un *alter ego*. Cuando personajes como don Gutierre o doña Mencía (o doña Mayor en la versión atribuida a Lope)<sup>32</sup> se ven enfrentados a una crisis de honor, hacen la declaración «Soy quien soy». La definición de sí mismos no ahonda en un análisis psicológico, sino que es una descripción que se basa en su género sexual, religión y posición social y las obligaciones que estos imponen. Creo que es precisamente este concepto del individuo el que crea un puente entre la comedia española y nuestra edad «posmoderna». Ahora se cuestiona el concepto de una

---

31. Sobre la reserva de Shakespeare, véase Wood [2003:64, 240-241, 270-272, 340-341].

32. Véase la edición de Ana Armendáriz Aramendía [2007].

subjetividad innata y autónoma que ha predominado desde Descartes. Nos acercamos más a una definición del sujeto en relación con otros, como en la formulación clásica de la honra pronunciada por el Venticuatro en *Los comendadores de Córdoba*:

Honra es aquella que *consiste en otro*;  
ningún hombre es honrado por sí mismo,  
que del otro recibe la honra un hombre,  
ser virtuoso hombre, y tener méritos,  
no es ser honrado; pero dar las causas  
para que los que tratan le den honra;  
[...]  
que la honra está en el otro, y no en él mismo. (vv. 2368-2373, 2378)

Y los recientes avances de la neurociencia en torno a una clase especial de neuronas en el cerebro humano (como también en otros animales sociales) que se han denominado las «neuronas espejo» lo confirman. Estas neuronas nos ayudan a comprender la base biológica de la naturaleza intersubjetiva del honor que Lope describe, y a entender por qué los casos de honra «mueven con fuerza a toda gente» (Lope de Vega, *Arte nuevo*, p. 149). Son lo que ha permitido el desarrollo de una capacidad social sofisticada, al aprender a través de ellas a comprender las acciones, intenciones y emociones de otros por medio de una simulación que tiene lugar en nuestro cerebro. Son lo que nos vincula a otros, mental y emocionalmente.<sup>33</sup> Y son un apoyo a lo que se ha sabido desde Cicerón, Shakespeare y Lope, hasta los tablados de hoy en día: que el buen teatro es un espejo en el que vemos imitadas nuestras costumbres, a través de los siglos, los océanos y las culturas.

---

33. Véase una breve ilustración de esto en Greer [2012].

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ JUNCO, José, «El nombre de la cosa. Debate sobre el término nación y otros conceptos relacionados», en *El nombre de la cosa. Debate sobre el término nación y otros conceptos relacionados*, J. Álvarez Junco, J. Bera Mendi y F. Requejo, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2005, pp. 11-77.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londres-Nueva York, 2006.
- ARMENDÁRIZ ARAMENDÍA, Ana, *Edición crítica de «El médico de su honra» de Calderón de la Barca y recepción crítica de la obra. Apéndice, edición crítica de “El médico de su honra atribuido a Lope de Vega”*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2007.
- BANDELLO, Matteo, *La prima parte de le novelle*, ed. D. Maestri, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 1992, vol. I, pp. 248-257.
- BLOOM, Harold, *Shakespeare: the invention of the human*, Riverhead Books, Nueva York, 1998.
- BOYD, Carolyn, *Historia patria. Politics, History, and National Identity in Spain, 1875-1975*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
- BRAUDEL, Fernand, *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII*, I, *Las estructuras de lo cotidiano: lo posible y lo imposible*, trad. esp. I. Pérez-Villanueva Tovar, Alianza, Madrid, 1984.
- CAÑADAS, Ivan, *Public Theater in Golden Age Madrid and Tudor Stuart England: Class, Gender and Festive Community*, Ashgate, Burlington, VT, 2005.
- CHARTIER, Roger, «La Europa castellana durante el tiempo del *Quijote*», en *España en tiempos del Quijote*, dirs. A. Feros y J. Gelabert, Punto de Lectura, Madrid, 2005, pp. 129-158.
- COHEN, Walter, *Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 1985.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, *La porfía: identidad personal y nacional en Lope de Vega*, Anthropos, Barcelona, 2013.
- CRUICKSHANK, Don W., «Lisping and Wearing Strange Suits: English Characters on the Spanish Stage and Spanish Characters on the English Stage, 1580-1680», en *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680*, eds. L. y

- P. Fothergill-Payne, Bucknell University Press-Associated University Presses, Londres-Toronto, 1991, pp. 195-210.
- CRUZ GARCÍA, Eva, *Secret love and public service in «El mayordomo de la duquesa de Amalfi»*, by Lope de Vega and «The Duchess of Malfi» by John Webster, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá, 2003.
- CUART MONER, Baltasar, «La larga marcha hacia las historias de España en el siglo XVII», en *La construcción de las Historias de España*, coord. R. García Cárcel, Marcial Pons, Madrid, 2004, pp. 45-126.
- ELLIOTT, John H., «Una Europa de monarquías compuestas», en *España, Europa y el mundo de ultramar (1500-1800)*, Taurus, Madrid, 2010, pp. 29-58.
- FERRER VALLS, Teresa, «Bandello, Belleforest, Painter, Lope de Vega y Webster frente al suceso de la Duquesa de Amalfi y su mayordomo», en *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010)*, eds. V. Maurya y M. Insúa, Publicaciones digitales del GRISO-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 159-175.
- FERRER VALLS, Teresa, «Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de Vega», *RILCE*, XXVII 1, (2011), pp. 55-76.
- FINEMAN, Joel, «Shakespeare's "Perjur'd Eye"», *Representations*, n.º 7 (1984), pp. 59-86.
- FISCHER, Susan, «Aspectuality, Performativity and "Foreign" *Comedia*: (Re)Iteration of Meaning for the Stage», en *The Spanish Golden Age in English: Perspectives on Performance*, eds. C. Boyle y D. Johnson con J. Morris, Oberon Books, Londres, 2007, pp. 31-48.
- FUCHS, Barbara, *Mimesis and Empire: The New World, Islam and European Identities*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- FUCHS, Barbara, «Imperium Studies: Theorizing Early Modern Expansion», en *Post-colonial Moves: Medieval Through Modern*, eds. P.C. Ingraham y M. Warren, Palgrave, Nueva York, 2003, pp. 71-90.
- FUCHS, Barbara, «The Spanish Race», en *Rereading the Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*, eds. M. R. Greer, W. Mignolo y M. Quilligan, University of Chicago Press, Chicago, 2007, pp. 88-98.

- FUCHS, Barbara, *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2009.
- GOLDMAN, Peter, «Hamlet's Ghost: A Review Article», *Anthropoetics* [en línea], VII 1 (2001). Consulta del 15 de noviembre de 2015.
- GREENBLATT, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1980.
- GREENBLATT, Stephen, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 1988.
- GREENBLATT, Stephen, *Hamlet in Purgatory*, Princeton University Press, Princeton, 2001.
- GREER, Margaret Rich, *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton University Press, Princeton, 1991; trad. esp. de los primeros capítulos en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Istmo, Madrid, 2000, 2 vols., pp. 513-692.
- GREER, Margaret Rich, «A Tale of Three Cities: The Place of the Theatre in Early Modern Madrid, London and Paris», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII (2000), pp. 391-419.
- GREER, Margaret Rich, «Mirror Neurons, Theatrical Mirrors and the Honor Code», *Anuario calderoniano*, V (2012), pp. 85-100.
- GREER, Margaret Rich, Walter MIGNOLO y Maureen QUILLIGAN, *Rereading the Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*, University of Chicago Press, Chicago, 2007.
- GRIFFIN, Eric J., *English Renaissance Drama and the Specter of Spain: Ethnopoetics and Empire*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2009.
- JONSON, Ben, *The Alchemist*, IV, en *Ben Jonson's Plays and Masques*, ed. R.M. Adams, Norton & Co., Nueva York-Londres, 1979, pp. 176-274.
- JONSON, Ben, *The Alchemist. A Critical Reader*, eds. E. Julian y H. Ostrich, The Arden Shakespeare, Londres, 2013.
- JULIAN, Erin, y Helen OSTRICH, «Timeline», en *The Alchemist. A Critical Reader*, The Arden Shakespeare, Londres, 2013, p. xii.
- KAGAN, Richard L., «Prescott's Paradigm: American Historical Scholarship and the Decline of Spain», *The American Historical Review*, CI 2 (1996), pp. 423-446.

- KAGAN, Richard L., *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*, ed. R.L. Kagan, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2002.
- KAMEN, Henry, *Empire: How Spain Became a World Power, 1492-1763*, Harper Collins, Nueva York, 2003.
- LEZRA, Jacques, «“A Spaniard Is No Englishman”: The Ghost of Spain and the British Imaginary», *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, XXXIX 1 (2009), pp. 119-141.
- MARCUS, Leah S., «Introduction», en John Webster, *The Duchess of Malfi*, Arden Early Modern Drama, Londres, 2009, pp. 1-113.
- MARCUS, Leah S., «The Duchess’s Marriage in Contemporary Contexts», en *The Duchess of Malfi. A Critical Guide*, ed. C. Luckyj, Continuum, Londres, 2011, pp. 106-118.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María Rosa Cartes, Editorial Gredos, Madrid, 1968.
- OLEZA, Joan, «Del primer Lope al “Arte nuevo”», en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, 1997.
- OLEZA, Joan, *Artelope. Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega* [en línea en [www.artelope.uv.es](http://www.artelope.uv.es)]. Consulta del 12 de noviembre de 2015.
- PARKER, Geoffrey, *Europe in Crisis 1598-1648*, Blackwell, Oxford-Malden, Massachusetts, 2001, 2ª ed.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega, vida y literatura*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2008.
- QUILLIGAN, Maureen, *Incest and Agency in Elizabeth’s England*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2005.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes: Self and Other in historical and literary texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, Peter Lang, Berna, 2008.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, «“Un laberinto más engañoso que el de Creta”: Leyenda Negra y memoria en la *Antiapología* de Pedro Cornejo (1581) contra Guillermo de Orange», en *España ante sus críticos: Claves de la Leyenda Negra*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2015, pp. 139-162.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, y Harm DEN BOEN, eds., *España antes sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2015.

- RYJIK, Veronika, *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Tamesis-Boydell Brewer, Woodbridge-Rochester, 2011.
- SAMSON, Alexander, «A vueltas con los orígenes de la Leyenda Negra: La Inglaterra Mariana», en *España antes sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, eds. Y. Rodríguez Pérez, A. Sánchez Jiménez, y H. Den Boen, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2015, pp. 91-115.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet, Prince of Denmark*, ed. Willard Farnham, en *William Shakespeare. The Complete Works*, ed. general A. Harbage, The Viking Press, Nueva York, 1969, pp. 930-976.
- SHAKESPEARE, William, *Love's Labour's Lost*, ed. H.C. Hart, Methuen & Co.-Aberdeen University Press, Londres-Aberdeen, 1913; trad. esp., *Trabajos de amor perdidos*, trad. J.M. Valverde, Planeta DeAgostini, Barcelona, 2000.
- SHAKESPEARE, William, *The Merchant of Venice*, ed. J.L. Halio, Oxford University Press, Oxford, 1993.
- SHAKESPEARE, William, *Othello*, ed. S. Mendes, Penguin, Londres, 2005; ed. bilingüe, trad. L. Astrana Marín, Imaginediciones, Madrid, 2002.
- SMITH, Dawn L., «Text, Stage, and Pubic in Webster's *The Duchess of Malfi* and Lope's *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*», en *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680*, eds. L. y P. Fothergill-Payne, Bucknell University Press-Associated University Presses, Londres / Toronto, 1991, pp. 75-90.
- STROUD, Theodore A., «Ben Jonson and Father Thomas Wright», *ELH*, XIV 4 (1947), pp. 274-282.
- USANDIZAGA, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, TC/12 / Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2014.
- USUNÁRIZ, Jesús M. «“Envidia de la potencia del rey católico”: respuestas españolas a las críticas de sus enemigos en los siglos XVI y XVII», en *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda Negra*, eds. Y. Rodríguez Pérez, A. Sánchez Jiménez y H. Den Boen, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2015, pp. 45-66.
- VEGA, Lope de, *El arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.

- VEGA, Lope de, *El asalto de Matrique por el príncipe de Parma*, en *Doce comedias de Lope de Vega Carpio. Cuarta Parte*, Miguel Serrano de Vargas, Madrid, 1614, ff. 53r-75v.
- VEGA, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. D. Kossoff, Castalia, Madrid, 1970.
- VEGA, Lope de, *La campana de Aragón*, en *Parte XVIII de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Juan González, Madrid, 1623, ff. 208r-236r.
- VEGA, Lope de, *Los comendadores de Córdoba*, ed. J.E. Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coords. S. Iriso Ariz y J.E. Laplana, Editorial Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, vol. II, pp. 1023-1174.
- VEGA, Lope de, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, ed. T. Ferrer Valls, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. II, pp. 321-458.
- VEGA, Lope de, *El valiente Céspedes*, en *Parte XX de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Emprenta de Esteuan Libreros, a costa de Rafael Viues, Barcelona, 1630, ff. 125-152.
- WEBSTER, John, *The Duchess of Malfi*, ed. L.S. Marcus, Arden Early Modern Drama, Londres, 2009.
- WOOD, Michael, *Shakespeare*, Basic Books, Nueva York, 2003.