

“LA INGRATITUD VENGADA” DE LOPE DE VEGA

¿UN MODELO DE COMEDIA?<sup>1</sup>

Augusto Guarino  
(Universidad “L’Orientale”, Nápoles)

Uno de los temas más frecuentemente evocados y al mismo tiempo todavía no suficientemente aclarados de la historia del teatro español de los Siglos de Oro es el de la relación conflictiva entre Lope de Vega y Miguel de Cervantes. No está claro, por ejemplo, cuándo se estropeó una relación que en un primer momento, o sea a partir de los primeros años de la década de los 80 del siglo XVI, debió de ser por lo menos cordial. En el *Canto de Calíope* incluido en *La Galatea*, publicada en 1585, pero cuyas aprobaciones remontan al año anterior, Cervantes elogia a Lope como uno de los más destacados poetas de su tiempo, a pesar de su joven edad<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Este artículo y el de María del Valle Ojeda Calvo (“Entre teatro y novela: honor y venganza en Lope de Vega (*El toledano vengado* y *La prudente venganza*)”), que aparece también en este mismo número de *Etiópicas*, permanecen en prensa desde 2002 en el volumen *Generi e registri nella letteratura del Siglo de Oro. Atti de La Casa di Lope (1996-2002)*. In memoria di Stefano Arata, preparado por Mimma di Salvo y editado por el Dipartimento di Studi Romanzi (Facoltà di Scienze Umanistiche, Università degli Studi di Roma I “La Sapienza”).

<sup>2</sup> Cf. *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Bedoy, Madrid, Cátedra, 1995: “Muestra en un ingenio la experiencia / que en años verdes y en edad temprana / hace su habitación así la ciencia, / como en la edad madura, antigua y cana. / No entraré con alguno en competencia / que

Todavía el 1 de agosto de 1585 Cervantes firma, como testigo, el recibo de una fianza cuyo acreedor es Inés Osorio, mujer del autor de comedias Jerónimo Velázquez y madre de la actriz Elena Osorio, la *Filis* que tanta huella dejará en el corazón y en la obra de Lope. A mediados de ese año, entonces, los dos escritores todavía conviven en los mismos ambientes teatrales, donde ambos habían empezado su actividad de dramaturgos alrededor de 1580 (el más joven quizá un poco antes). Hasta la primera mitad de la década probablemente el favor del público se había dirigido más hacia el veterano de Lepanto y del cautiverio argelino que hacia el precoz poeta madrileño. Pero a partir de 1585 se hacen siempre más largas y frecuentes las ausencias de Cervantes de Madrid, seguramente por “aquellas otras cosas en que ocuparme” que treinta años después evocaría en el prólogo a las *Ocho comedias*<sup>3</sup>. Desde 1585 Miguel de Cervantes pierde progresivamente el contacto con la escena teatral madrileña y con sus protagonistas. Probablemente le llegan sólo los ecos de los estrenos de aquellas obras que hacen de Lope “el escritor más popular de su tiempo, el dramaturgo cuyas obras eran más solicitadas por los empresarios”<sup>4</sup>.

Este alejamiento de Cervantes de la realidad y de la atmósfera misma del mundo de la representación explica en parte la

---

contradiga una verdad tan llana, / y más si acaso a sus oídos llega / que lo digo por vos, Lope de Vega”, Octava 41, pp. 572-3.

<sup>3</sup>Cito por la edición Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.

<sup>4</sup> Américo Castro – Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968, p. 86.

fractura que se produce entre él y Lope. Es difícil, en esta polémica a distancia, distinguir lo que hay en ella de resentimientos personales o de un desacuerdo más estrictamente estético. Hay señales que nos indican que el rencor más profundo, por lo menos en algunas fases, fue el de Cervantes hacia el joven dramaturgo. Por ejemplo, en una carta dirigida al Duque al Duque de Sessa del día 4 de agosto de 1604 Lope, como término de comparación para una situación desagradable, escribía que le resultaba “más odiosa que mis librillos a Almeyda y mis comedias a Cervantes”<sup>5</sup>. Fuera simple envidia o consciente desprecio para una actitud vital y estética que no compartía, el hecho es que entre 1585 y 1615 no faltan indicios de la incapacidad de Cervantes para aceptar el triunfo del “monstruo de naturaleza”. Y sin embargo la manifestación pública de estos sentimientos por parte de Cervantes se presenta no sólo ambigua (según aquellos principios de conveniencia y prudencia que con acertada expresión Ortega definió la “heroica hipocresía” de los hombres del barroco<sup>6</sup>) sino también *ambivalente*. En esta actitud influye, sin duda, la naturaleza misma del discurso literario en que aparecen algunos juicios sobre Lope, pero creo que también hay un componente de sincera perplejidad y duda de Cervantes frente a la evolución del teatro nacional de la que Lope es protagonista. En todos sus juicios sobre Lope Cervantes parece

<sup>5</sup> Agustín González de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, III, Madrid, Tip. Archivos, 1941, p. 4.

<sup>6</sup> José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente, 1966 [1914], p. 126.

adoptar reparos y distingos, salvar y alabar una parte de su obra para atacar otra, reprocharle ciertas bajas motivaciones en nombre de su indudable talento.

Uno de los pasajes aparentemente menos problemático en este sentido se encuentra en el famoso “discurso del canónigo” del *Capítulo XLVIII* de la primera parte del *Quijote*: “no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa. Sí, que no fue disparate *La ingratitud vengada*, ni le tuvo *La Numancia*, ni se le halló en la del *Mercader amante*, ni menos en *La enemiga favorable*, ni en otras algunas que de algunos entendidos poetas han sido compuestas, para fama y renombre suyo, y para ganancia de los que las han representado”<sup>7</sup>. No hay razón para dudar de la autenticidad del juicio positivo sobre la comedia de *La ingratitud vengada* de Lope, que aparece citada al lado de *La Numancia* del mismo Cervantes (probablemente la obra mejor de su primera época) y a la de otros dos escritores hacia los cuales expresará siempre su apreciación como Tárrega y Aguilar, autores, respectivamente, de *La enemiga favorable* y de *El mercader amante*. Pocos renglones antes Cervantes había mencionado, como modelo de tragedia, tres títulos de Lupercio Leonardo de Argensola<sup>8</sup>, para quien manifestará sentimientos de

<sup>7</sup>Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Foradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, p. 553.

<sup>8</sup>Cf. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Foradellas, *op. cit.*, p. 552-553: “ha pocos años que se representaron en España tres tragedias que compuso un famoso poeta destos

estima y amistad, hasta que razones estrictamente personales no lleguen a truncar esta relación<sup>9</sup>. Puede contribuir a esta sensación de sinceridad en el elogio de la comedia de Lope los reparos que a propósito del conjunto de su obra aparecen en el texto poco después<sup>10</sup>, así como la fundada sospecha de que todo el discurso entre el canónico y el cura remonte a una época bastante anterior a la publicación del *Quijote*, cuando es posible que las poéticas de los dos dramaturgos todavía no se hubieran distanciado de manera irremediable<sup>11</sup>.

No obstante, lectores y críticos no han dedicado mucha atención a la comedia de Lope, ni siquiera para controlar si la simple lectura confirma su identificación como *modelo* de comedia, por lo menos según los canones estéticos de Cervantes en una

---

reinos, las cuales fueron tales, que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho?[...] *La Isabela, La Filis y La Alejandra*”.

<sup>9</sup> Sobre el rencor de Cervantes hacia Lupercio Leonardo de Argensola por su exclusión del grupo de escritores que en 1610 acompañaron al Conde de Lemos a Nápoles, véase Jean Canavaggio, *Cervantès*, Paris, Editions Mazarine, 1986 (Cap. VI).

<sup>10</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, *op. cit.*, pp. 555-556: “muchas e infinitas comedias [...] ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos, con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama. Y, por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren”.

<sup>11</sup> Manifestó esta opinión, con respecto a la escena teatral del tiempo, Emilio Orozco Díaz: “no es posible imaginar que al decir *pocos años* Cervantes está escribiendo a una distancia de veinte años o más. Es forzoso, pues, situar por lo menos en el último decenio del siglo la redacción de *éstas* páginas”, *¿Cuándo, cómo y dónde se escribió el “Quijote”*, Granada, Universidad de Granada, p. 35.

determinada época. En el único artículo de cierta extensión dedicado a esta comedia, realizado por Lavonne C. Poteet-Boussard, se la define como “one of Lope de Vega’s most neglected comedias”<sup>12</sup>. La hispanista norteamericana, sin embargo, centra completamente su estudio en las relaciones entre el contenido de la comedia y los episodios de la vida real del autor, sobre todo la historia de amor con Elena Osorio y el proceso por difamación intentado por la familia de ella que terminaría con la condena al exilio del poeta. Todo esto con el convencimiento de que “Cervantes’ favorite play turns out, surprisingly, to be a treatment, like the *Dorotea*, of the circumstances of Lope’s affaire with the actress Elena Osorio” y que “*La ingratitud vengada* forms a part of the large body of the dramatist’s work that deal with the Elena Osorio theme”<sup>13</sup>. En esta perspectiva, el interés de la comedia - incluido el de Cervantes- se basaría en su adherencia a un episodio de la vida del autor y en el “realismo” de su representación.

Tampoco reservan mucho espacio a *La ingratitud vengada* algunos estudios, más o menos recientes, que están reconsiderando el conjunto de obras teatrales de la primera etapa de Lope, y cómo revelan una dramaturgia todavía inmadura, pero al mismo tiempo más libre en el plano ideológico y moral. Apenas aluden a *La ingratitud vengada* estudios sobre la primera fase del teatro lopiano

<sup>12</sup> Lavonne C. Poteet-Boussard, “*La ingratitud vengada* y *La Dorotea*: Cervantes y la ingratitud”, *Hispanic Review*, 48 (1980), pp. 347-360 (cit., p. 347).

<sup>13</sup> Lavonne C. Poteet-Boussard, “*La ingratitud vengada* y *La Dorotea*: Cervantes y la ingratitud”, cit., p. 352.

en el contexto de la evolución de la escena aurisecular, como el libro pionero de Frolidi<sup>14</sup>, el fundamental artículo de Frida Weber<sup>15</sup>, la reconstrucción de conjunto de Lavonne C. Poteet-Bussard<sup>16</sup>, los imprescindibles análisis de Joan Oleza<sup>17</sup>, las agudas investigaciones de Ignacio Arellano<sup>18</sup>, Jesús Cañas Murillo<sup>19</sup>, Jean Canavaggio<sup>20</sup>, Agustín de la Granja<sup>21</sup>, Guimont y Magallón<sup>22</sup>.

<sup>14</sup> Rinaldo Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia española*, Salamanca, Anaya, 1973.

<sup>15</sup> Frida Weber de Kurlat, “Lope-Lope y Lope-Prelope. Formación del sub código de la comedia de Lope de Vega y su época”, *Segismundo*, XII (1976), pp. 111-131

<sup>16</sup> Lavonne C. Poteet-Bussard, “Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 341-354.

<sup>17</sup> Joan Oleza, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en AAVV, *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, London, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 251-308; *id.*, “La comedia, el juego de la ficción y del amor”, *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 203-220; *id.*, “Del primer Lope al Arte nuevo”, estudio preliminar a Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald Mc.Grady, Barcelona, Crítica, 1996, pp. IX-LV.

<sup>18</sup> Ignacio Arellano, “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega, en Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina”, en *Actas de las XVIII jornadas de teatro clásico*, Almagro, 1996 (recogido en I. Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 76-106); *id.*, “Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope”, *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 7-31.

<sup>19</sup> Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.

<sup>20</sup> Jean Canavaggio, “Juan Rufo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre historia y mito”, en *La comedia (seminario hispano-francés organizado por la Casa Velázquez)*, Madrid, 1995, pp.245-256.

<sup>21</sup> Agustín de la Granja, “Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes”, *Cervantes* (1995), 225-54.

<sup>22</sup> Anny Guimont – Jesús Pérez Magallón, “Matrimonio y cierre de la comedia en Lope”, *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 139-164.

La cosa sorprendente es que la lectura de *La ingratitude vengada* nos pone frente a una comedia efectivamente interesante, pero precisamente por una serie de elementos que se supone *no* serían del agrado de Cervantes. Siendo un texto poco conocido, no me parece inútil proponer un resumen del argumento:

Octavio es un joven desenvuelto y fascinante; se declara hidalgo y aparece ávido de señales exteriores que confirmen su estatus. Recibe generosos regalos y dinero de su amante, la rica Luciana, que lo quiere locamente, aunque en público finge que el hombre es su primo. Corteja a Luciana, sin éxito, el Príncipe Cesarino, cuyo secretario, Tancredo, está a su vez enamorado de ella. El Príncipe intenta alejar el primo presunto concediéndole un cargo en el tercio que está a punto de salir para Italia, pero Luciana lo impide, confirmando las sospechas de su pretendiente. Octavio, en cambio, está enamorado de Lisarda, amante del Marqués Fineo (con la complicidad de la madre de la muchacha, Corcina, y de su padre). El joven obtiene de Luciana una fuerte suma de dinero, con la cual intenta convencer a Lisarda que abandone el Marqués. Ambos rivales, el Príncipe Cesarino y el Marqués, independientemente el uno del otro, encomiendan a unos hampones el asesinato de Octavio. Los dos grupos de sicarios se encuentran mientras Octavio está entrando en casa de Lisarda para llevarle el dinero, y gracias a la confusión que se produce el galán puede escapar de la asechanza.

Con una parte del dinero que Octavio ha recibido de Luciana el joven ha comprado un caballo y contratado algunos criados. Tras un largo diálogo, Corcina consigue convencer a la hija de la conveniencia de quedar fiel al marqués y rechazar la oferta de Octavio, devolviéndole el dinero recibido. El joven, al conocer la voluntad de Lisarda, llora y se desespera tanto que las dos mujeres, parecen arrepentirse de su decisión. Tancredo, mientras tanto, revela a Luciana la relación que existe entre Octavio y Lisarda, con el fin de proponerse como marido. La mujer, sin embargo, responde con una actitud de aparente indiferencia y frialdad. También Octavio llega a casa de Luciana, con una actitud de fingido agradecimiento hacia la mujer, la cual le regala una cadena de oro. Llega de visita también el Príncipe, para contar a Luciana el encuentro entre Octavio y Lisarda de la noche anterior. En la escena siguiente, sin embargo, Octavio logra convencer a la mujer que el relato del Marqués es la invención de un rival en amor. Llega también el Marqués, junto con su



criado Mauricio, para declarar a Luciana que matará a su “primo” si éste no deja de insidiar a su amante. Mauricio, que se ha quedado con Luciana mientras el marqués ya ha salido, insulta a la mujer, revelándole que él sabe que no se trata de un primo sino de un amante. Luciana replica furiosa y Mauricio le da una bofetada, provocando la reacción de Octavio, que sale de su escondrijo y mata al criado de una puñalada. Tras un intento de fuga, Octavio es encarcelado.

Luciana paga la fuerte suma de dinero que el juez ha establecido para la liberación de Octavio, que sale de la cárcel en malas condiciones tras un mes de detención. En seguida el joven va a casa de Lisarda, para echarle en cara su ingratitud. Al enterarse de la decisión de la muchacha de ir con el Marqués a Italia, Octavio antes amenaza con suicidarse y luego declara que la perseguirá hasta la muerte. El Príncipe, mientras tanto, para sondear la intenciones de Luciana, le propone que se case con Octavio para salvar su honor, ofreciéndose incluso como padrino de las bodas. Octavio, sin embargo, llega pronto para comunicarle su abandono definitivo, causado por el loco e irremediable amor que siente para Lisarda. Luciana, desesperada, intenta suicidarse con un puñal, se lo impide Tristano, que ha venido precisamente a proponerle un casamiento con él que salve su honor. Octavio intenta alcanzar el Marqués con su séquito, que ya están camino de Italia. Llegado a la venta donde alojan, Octavio es reconocido por el Marqués, que ordena a sus criados que le peguen una paliza y lo maten colgándolo de un árbol. Sólo gracias a la intercesión de Lisarda el Marqués se convence a perdonarle la vida, limitándose a abandonarlo desnudo en la carretera. Octavio decide entonces regresar a la ciudad, confiando poder recuperar la relación con Luciana. Llega a tiempo para asistir a la boda entre la mujer y Tristano, teniendo que soportar los escarnios de los novios y de los criados.

Creo que hasta un breve resumen suscita por lo menos serias dudas sobre la posibilidad de que esta comedia encaje con las exigencias éticas y estéticas que se han venido identificando en Cervantes. Por otra parte parecen bastante evidentes las analogías de *La ingratitud vengada* con otros textos de la primera época de Lope (por ejemplo *El caballero del milagro*, *El Rufián Castrucho*,

*La viuda valenciana*, entre otros)<sup>23</sup>. Al mismo tiempo, se manifiestan en la pieza una serie de motivos y temas que Lope no dejará de utilizar, con diferentes grados de madurez literaria, a lo largo de toda su trayectoria; un ejemplo por todos: el del amor entre una mujer noble (o por lo menos acomodada) y un secretario. ¿Por qué Cervantes, dentro del corpus dramático de Lope, que en el momento en que escribe el capítulo del *Quijote* era en todo caso ya amplio y variado, escoge precisamente esta comedia? Evidentemente, o tenemos que revisar el concepto que poseemos de las ideas de Cervantes sobre el arte dramático o bien tenemos que sospechar que su afirmación no es completamente sincera<sup>24</sup>. En las pocas páginas que siguen intentaré argumentar por qué, en mi opinión, la expresión y el contenido dramático de *La ingratitud*

<sup>23</sup>Me he interesado de estas dos comedias de Lope en algunos trabajos recientes: cf. Augusto Guarino, “Dicha y desdicha de un rufián lopiano”, en *Orillas. Studi offerti a Giovanni Battista De Cesare*, a cura di Augusto Guarino – Gerardo Grossi, Napoli-Salerno, Istituto Universitario Orientale-Edizioni del Paguro, 2001, pp. 227-239; *id.*, “L’Italia sulla scena nel teatro spagnolo della seconda metà del Cinquecento. Il caso di *El caballero del milagro* di Lope de Vega”, in *Italia e Spagna nella seconda metà del Cinquecento* (atti del colloquio, Napoli, IUO, 21-23 ottobre 1999), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2001, pp. 157-173.

<sup>24</sup>No creo verosímil la hipótesis de Poteet-Boussard que lo que Cervantes apreciaba en la comedia era la fidelidad en la representación de la vida de Lope: “Surely, in part, it was the ‘realism’ of the *comedia*, the verisimilitude that Lope achieved in the imitation of the ‘history’, that impressed Cervantes, who knew, like everyone else in Madrid literary circles, the bitter truth of Lope’s life that lay behind the play”, Lavonne C. Poteet-Boussard, “*La ingratitud vengada* y *La Dorotea*: Cervantes y la ingratitud”, *cit.* p. 360. Esto, en mi opinión, significaría atribuir a Cervantes no sólo una poética “realista” (que lleve, por ejemplo, a considerar “historia” los amoríos de Lope) que es ajena al Siglo de Oro sino también una generosidad hacia su rival francamente exagerada.

*vengada* no se avienen a la poética dramática de Cervantes y, finalmente, proponer algunas hipótesis que ayuden a explicar las afirmaciones sobre la pieza contenidas en el *Quijote*.

A pesar de las muchas páginas que se han escrito sobre las opiniones teatrales de Cervantes, y más en general sobre su idea de la comicidad, la verdad es que poseemos muy escasos testimonios suyos que no sean sacados de sus obras literarias, incluido el tan citado *Prólogo* a la edición de sus Comedias y Entremeses. Además, de su primera época no nos ha llegado ninguna obra estrictamente cómica, siendo más bien marginal el papel del humor en piezas como la ya citada *Numancia*, *El trato de Argel* y todavía más en la *Jerusalén*<sup>25</sup>. Estas obras, sin embargo, son coherentes con el carácter neo-aristotélico de las teorías que Cervantes manifiesta en varias ocasiones, en las que se insiste en la adopción de un criterio de verosimilitud (en este sentido se explica la adhesión a las tres unidades de los tratadistas italianos) y de *decoro* que sepa distinguir, por ámbito de actuación y por lenguaje, a los personajes altos de los humildes. Cervantes, además, parece adoptar, frente a la

<sup>25</sup>Huelga decir que considero muy probable la atribución de *La conquista de Jerusalén* a Cervantes, gracias a las valiosas aportaciones de Stefano Arata: “*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580”, *Criticón*, 54 (1992); *id.*, “Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada”, en *La comedia (seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez)*, Madrid, La Casa de Velázquez, 1995, pp. 51-75; “Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino”, *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 53-66.

actitud “servil” hacia el público que identifica en Lope y otros dramaturgos, una perspectiva pedagógica que hace imprescindible una neta distinción entre tragedia y comedia, entre la *edificación* que la primera propone y la *purgación* de los bajos instintos que la segunda produce. Sobre todo por estos dos elementos, el del decoro y de la distinción de los géneros, es difícil considerar *La ingratitude vengada* un modelo.

Esta abigüedad de género literario de la pieza lopiana, significativamente, no depende de la materia de la historia sino de su tratamiento. Las ambiciones desaforadas de Octavio, su obstinado amor por Lisarda, su confianza en sus propias virtudes de seductor, su degradante punición final, por ejemplo, son todos motivos compatibles con un desarrollo propiamente cómico de la acción escénica. Y sin embargo, Octavio no es un personaje completamente cómico, ni lo son los sentimientos y las acciones de Luciana. Me parece, más bien, que aunque Lope utiliza en *La ingratitude vengada* una amplia gama de recursos cómicos (el chiste grosero, la sátira de costumbres, la ironía, la parodia, el sarcasmo, el humorismo) en algunas escenas hay una constante contaminación de motivaciones *serias* que a menudo dan a la obra un tono más bien patético. A la historia típica del trepador social, triunfador efímero, fatalmente desenmascarado y castigado, así como a la situación potencialmente ridícula (derivada más o menos directamente de un “carattere” de la *Commedia dell’Arte* italiana) de la mujer rica y enamorada, explotada por un hombre sin

escrúpulos, Lope añade elementos que implican una participación, una *simpatía*, en su público que es ajena a la distanciaci3n que la comicidad exige. Adem3s, en la dedicatoria que Lope a3ade en la edici3n de 1620 especifica que la acci3n de la comedia “en su original debi3 de ser historia”<sup>26</sup>, lo cual, a3n m3s all3 de posibles implicaciones autobiogr3ficas, significa que el autor establece para su lector un nexo entre los acontecimientos ficticios y hechos de la vida real.

Desde la primera escena, de gran impacto, Lope introduce un tono que podr3amos identificar como *dram3tico*. Los dos protagonistas salen al escenario en medio de una violenta discusi3n, en la que el hombre amenaza abandonar a la mujer y ella, ech3ndole en cara los favores que le ha concedido hasta aquel momento, intenta retenerlo a toda costa (en su salida al escenario, como indica la primera acotaci3n, Luciana aparece “tir3ndole de la capa”). En la escena siguiente, un breve di3logo entre la protagonista y su criada Felina, Luciana llora copiosamente, introduciendo otro elemento –el del llanto por la desesperaci3n amorosa– que volver3 a aparecer varias veces en la obra. Desde las primeras l3neas, adem3s, se presentan presagios de muerte, dando origen a una cadena de *indicios* en este sentido que llega hasta el desenlace: “arrojarme he” declara Octavio mientras est3 intentando abandonar a su amante (p.

<sup>26</sup> La comedia fue publicada en el volumen *Parte catorze de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, En Madrid: por Iuan de la Cuesta: a costa de Miguel de Syles, 1620. Utilizo la edici3n del texto incluida en Lope de Vega, *Comedias*, III, Madrid, Turner, 1994, pp. 737-825 (cit. p. 739).

742); “quedo en brazos de la muerte”, solloza Luciana cuando el hombre ya se ha ido (p. 744). Se dan, asimismo, las informaciones fundamentales sobre el estatus de los dos personajes y su auto-percepción, donde si se da por descontado el carácter noble y potencialmente honrado de Luciana (“mi honor y calidad”, p. 742) también se manifiesta la psicología egocéntrica y complacida de Octavio (“¡Yo soy hidalgo! ¡Yo soy / Octavio ¡Yo soy Octavio”, proclama el galán, con significativa iteración, p. 742). La percepción que los personajes tienen de sí mismos y de sus relaciones sentimentales es completamente seria y hasta *trágica*; esta autoconciencia, que podría ser a su vez un elemento de caracterización cómica, se refleja al revés –aunque con ambivalencias y contradicciones- en un lenguaje y un comportamiento “alto”, que sobre todo en algunos momentos da a la obra un tono patético. Véase por ejemplo el caso de la escena del tercer acto donde Octavio anuncia a Luciana la firme intención de abandonarla, admitiendo el carácter injusto de su actuación (la *ingratitude* del título) y al mismo tiempo la ineluctabilidad de esta decisión, provocando una reacción desesperada y líricamente intensa de la mujer, casi una *aria* de melodrama:

LUCIANA           ¿Eres tigre hircano acaso?  
                           ¿Dióte leche alguna osa?  
                           ¿Diéronte el alma furiosa  
                           las entrañas del Caucaso?  
                           Octavio dulce, ¿qué es esto?  
                           ¿Qué es aquesto, Octavio amado?  
                           ¿Qué falso amor te ha engañado?  
                           ¿Qué hechizo te ha descompuesto?

Vuelve, mi bien, por mi honra  
 como yo vuelvo por ti,  
 no me des muerte y deshonra.  
 De rodillas te suplico  
 vuelvas, Octavio, por ella,  
 pues que le debes a ella  
 todo este mal que publico.  
 Yo te serviré de esclava,  
 que aunque sea tu mujer,  
 este nombre he de tener.  
 ¡Hazolo, por tu vida, acaba!  
 Mira, que si eres cruel,  
 y, como dices, te vas,  
 antes que salgas verás  
 que doy el cuello a un cordel.  
 ¡Ah, señor mío! ¡Ah, Octavio!  
 ¿Qué hombre que aquesto viera,  
 cuando nada me debiera,  
 me hiciera tal agravio?  
 Pues que buscas quien de teja  
 Y huyes de quien te llama.  
 OCTAVIO Por el viento se derrama,  
 Luciana amiga, tu queja.  
 LUCIANA Echarme a tus plantas fieras  
 es lo que me ha de servir:  
 los pies te tengo de asir,  
 ¡ya no te irás, aunque quieras!  
 (pp. 807-8)

En esta escena, que en muchos elementos es simétrica a la del exordio (en ambos casos Octavio está dejando a una mujer desesperada, manifestando la intención irse a Italia), lo que cambia es precisamente la conciencia del protagonista sobre el conflicto que siente entre los deberes del galán noble hacia su dama (aunque no la quiera) y un amor que él ya sabe que es destructivo: “Conozco mi ingratitud” –dice Octavio- “pero es tarde y sin provecho, / que tengo abrasado el pecho / de una rabiosa inquietud” (p. 807). Estos aspectos *serios* y sentimentales de los personajes contrastan, sin

embargo, con la precipitación con la que Luciana acepta el matrimonio reparador con Tristano, así como con el intento de Octavio de recuperar la relación con la mujer y el escarnio que finalmente tiene que soportar. Pero a pesar de los *filtros* de las convenciones cómicas adoptados por Lope, en *La ingratitud vengada* la relación amorosa –el amor de Luciana para Octavio pero al mismo tiempo el de Octavio y del Marqués para Lisarda, el del Príncipe y de Tristán para Luciana- es algo que va más allá de la mera atracción erótica, y que sobre todo no se traduce en el automatismo “apetito sexual-satisfacción-saciedad” que es típico de la modalidad propiamente cómica, no sólo en la estética de la comedia renacentista sino también en épocas posteriores del teatro español del Siglo de Oro. La presencia en *La ingratitud vengada* de elementos contradictorios creo que es la señal, al mismo tiempo, de la ambigüedad estética del joven dramaturgo y de su ambivalencia hacia la materia que está tratando.

En *La ingratitud vengada*, como en muchas comedias de Lope de la misma época, conviven algunas tendencias en contradicción: por una parte se manifiesta una poética que considera la comedia como *género mixto*, en la que están presentes elementos cómicos y trágicos; al mismo tiempo, la proporción entre estos dos elementos todavía no se ha cristalizado en unas convenciones estables, y consecuentemente la realización dramática aparece a menudo dificultosa e incoherente, como intentando armonizar experiencias procedentes de diferentes y apartadas tradiciones



teatrales. En particular, se pueden detectar en *La ingratitud vengada* algunos rasgos que la crítica ha identificado en las comedias urbanas del primer Lope, sobre todo por lo que se refiere a la caracterización y al ámbito de acción de los personajes. No es estable, sobre todo, la relación entre el nivel social del personaje y su papel.

Si Octavio, como varios protagonistas de las comedias lopianas de este período, es un impostor, puede serlo porque tampoco los otros personajes actúan según los códigos que corresponden a su capa social. Luciana, desde el exordio de la comedia, se encuentra en una situación de deshonor; el Príncipe y el Marqués tampoco parecen preocuparse mucho por la honestidad de las damas con las que entretienen relaciones. Los criados de los gentilhombres, sobre todo, tienen veleidades y cultivan ambiciones no conformes a su condición, que si en el caso de Mauricio llevan a un final trágico, en el de Tristano lo favorecen con un matrimonio acomodado. Por un lado, entonces, se asiste a una *contaminación* de los personajes nobles, mientras por otra aparecen las aspiraciones e inquietudes de un “estado mediano” de la sociedad. Esto se explica, por lo menos en parte, por un elemento que es típico de las piezas lopianas de esta época y que a partir de principios del XVII tiende a desaparecer, es decir una conciencia de la ineluctable *monetarización* de las relaciones sociales, sobre todo en el contexto urbano, que se traduce en la constante utilización de un lenguaje mercantil.

El dinero, en el Madrid donde -con expresión cervantina- “todo se compra y todo se vende”<sup>27</sup> se está transformando la medida absoluta de la realidad, el agente que puede nivelar la diferencia entre el ser y el parecer, el estado real del *honor* y la dimensión exterior de la *honra*. No es casual que en las comedias escritas a partir de los primeros años del siglo XVII Lope haya de volver a afirmar –ideológicamente- el carácter absoluto del honor adquirido por nacimiento, (derivado de un estado noble o de la *limpieza de sangre* en el caso de los villanos ricos), y por el valor militar. En *La ingratitude vengada* amor y honor parecen todavía irreconciliables y la carrera militar aparece únicamente como medio para adquirir riquezas, al lado de la explotación del deseo sexual. Este carácter monetario de las relaciones humanas, sin embargo, no implica que – como también se ha escrito- en las comedias de esta época no existan códigos de comportamiento<sup>28</sup>; el intercambio económico, más bien, es el instrumento para *replantear* la posición de los sujetos dentro del mismo marco ideológico, insinuándose en la contradicción básica de la época entre el ser y el parecer.

Lo que resta consistencia a esta crítica de costumbres es la escasa adherencia, sobre todo en el texto escrito, a un referente social. La ambientación en el contexto madrileño es fundamentalmente vaga, así como el encuadramiento cronológico.

<sup>27</sup> Miguel de Cervantes, *La gitanilla*, en *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1985, p. 63.

<sup>28</sup> Cf. Lavonne C. Poteet-Bussard, “Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega”, cit. pp. 341-354.

Falta, por ejemplo, la mínima explicación de la condición acomodada y libre de Luciana, cualquier indicio de una voluntad de hacer oficial su relación con Octavio precedente al exordio (o de eventuales impedimentos). Asimismo, no se encuentra ningún elemento capaz de motivar el aborrecimiento de Octavio hacia una mujer como Luciana (por ejemplo la edad, u otros elemento que la hagan desagradable, por lo menos para el personaje) que por otra parte es codiciada por hombres de la alta nobleza. Creo que este aspecto de escasa motivación de la acción escénica es uno de los elementos que, como veremos, apunta hacia una composición temprana de la pieza, pero es posible que, una vez más, Lope difumine las coordenadas sociales porque (de una manera más o menos consciente) está haciendo de la historia representada un caso individual. Con lo cual volvemos a la cuestión central del posible carácter autobiográfico de la obra.

Al lado de las eventuales implicaciones ideológicas, la confusión de registros lingüísticos y de papeles remite también a un determinado estadio de la evolución de la práctica dramática y escénica en España. En este sentido *La ingratitud vengada* parece presentarnos un aspecto bastante primitivo del teatro de Lope, también en comparación con otras piezas probablemente no muy lejanas cronológicamente. Esto se nota, antes de todo, en algunas situaciones que aparecen en otros textos, como el de la mujer rica, independiente copartícipe en la iniciativa sexual. Una simple comparación con el mismo tema desarrollado, por ejemplo, en *La*

*viuda valenciana*, es decir en un drama que se ha venido considerando contemporáneo o poco posterior, pone de relieve unas enormes diferencias en el tratamiento. Lope, en este caso, se preocupa de motivar el estado de independencia de la mujer (es viuda), matizándolo al mismo tiempo (hay parientes que vigilan sobre su conducta), de justificar el contexto de la seducción (el período de carnaval), proporcionando, además, una precisa ambientación en la Valencia del tiempo<sup>29</sup>.

Otro elemento todavía más patente es el del contraste, fundamentalmente incoherente, entre algunas situaciones escénicas. Y es significativo que la mayor incoherencia, en este sentido, aparezca en la situación que mejor manifiesta el carácter ambiguo de la pieza, que es la del asesinato de Mauricio a manos de Octavio. Creo que es difícil no identificar en la escena un extraño carácter serio de la acción, no sólo en el acto de matar al hombre que ha ofendido una dama sino por las motivaciones aducidas: “desvergüenza como ésta / sólo este castigo pide / y con la muerte se mide / que no con otra respuesta” (p. 794). Octavio no sólo está defendiendo el honor de su amante sino también reivindicando para sí mismo un estatus “alto”. Es evidente que, examinada en el contexto general de la obra y sobre todo a la luz del desenlace final, queda algo ridículo en la actuación de Oracio, que entre otras cosas favorece precisamente aquella deshonra de Luciana que pretendería

<sup>29</sup> El análisis del mismo tema en comedias todavía posteriores, como por ejemplo *El perro del hortelano*, nos presentaría un nivel mucho más desarrollado y coherente de la articulación escénica y de la caracterización de los personajes.

evitar. Y sin embargo el tono es serio, así como serias son las consecuencias de su comportamiento. Creo que la actuación burlesca de los criados frente al homicidio (por ejemplo la involuntaria delación de Rodrigo, que ante el alguacil se deja escapar el nombre de Octavio) representa precisamente el intento de Lope de Vega de compensar el “exceso” de solemnidad presente en la escena del asesinato. Las reacciones cómicas de los criados, sin embargo, determinan un retroceso de la estructuración escénica a un carácter ocasional y fragmentario que era típico de algunos dramaturgos de la generación anterior (Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Joan Timoneda), una comicidad articulada en una especie de *pasos* interpolados en la acción que aparece también en otros momentos de la obra (véase por ejemplo, en el segundo acto, la presentación del lacayo Rodrigo, que es un mero pretexto para introducir una danza<sup>30</sup>).

Tras esta somera lectura creo que podemos volver a la pregunta que la ha determinado, es decir si es posible que Cervantes considerara *La ingratitud vengada*, con su dudosa moralidad y su escaso respeto de las convenciones neo-aristotélicas, un modelo de comedia, digno de estar al lado de su *Numancia*. La respuesta parece bastante problemática, sobre todo si comparamos la pieza lopiana no sólo con la tragedia cervantina, sino también con las obras citadas de Aguilar y de Tárrega, donde efectivamente se

<sup>30</sup> Véase la acotación *-No deja Rodrigo de bailar-* confirmada por lo que dice el lacayo y por la reacción de los demás personajes (p. 774).

propone un tipo de comedia en la que los personajes pertenecen a la alta nobleza (*La enemiga favorable*) o en todo caso a una clase mercantil que reivindica una dignidad comparable con la del estamento noble (*El mercader amante*), y que también en la pasión de la competición amorosa guardan el decoro en el lenguaje y en las acciones, siendo la dimensión cómica extremadamente marginal o completamente ausente<sup>31</sup>. Las dos comedias de Aguilar y de Tárrega, que parecen querer adaptar para el escenario la perspectiva aristocrática de cierta *novella* italiana, resultan más coherentes con el público selecto de los teatros valencianos que con la atmósfera turbulenta de los corrales madrileños<sup>32</sup>. ¿Qué significa entonces la valoración positiva de *La ingratitude vengada* expresada por el personaje cervantino? Confieso no poseer una respuesta resolutiva pero pienso que a la luz de los elementos que conocemos se pueden formular algunas hipótesis.

Hay un elemento bastante poco considerado y es que cuando Cervantes publica su novela (y todavía más cuando escribe el *Capítulo XLVIII*) todas las obras teatrales que menciona no se

<sup>31</sup> Véase, para el texto de las dos comedias, Francisco Agustín de Tárrega, *La enemiga favorable*, en *Poetas dramáticos valencianos*, ed. Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Tipografía de la “Revista de Archivos”, 1929, I, pp. 577-621 y Gaspar Aguilar, *El mercader amante*, en *Poetas dramáticos valencianos*, cit., II, pp. 122-161.

<sup>32</sup> Sobre la estructura e la composición del público de los teatros valencianos de la segunda mitad del siglo XVI véase J. L. Sirera, “La infraestructura teatral valenciana” (en AAVV, *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, London, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 26-49), donde se pone de relieve la vocación fundamentalmente aristocrática de estos espacios, en los que “los asalariados [...] sólo constituirían público ocasional” (p. 45).

habían publicado. Algunas, como *La Isabela* y *La Alejandra* de Argensola, y como la misma *Numancia*, permanecerán inéditas hasta el siglo XVIII, sin hablar de la *Filis*, que resulta actualmente desconocida. Como se ha visto, *La ingratitud vengada* se publica en 1620, mientras que la comedia de Gaspar de Aguilar y la de Francisco Agustín de Tárrega aparecen en dos distintas colecciones misceláneas, ambas de 1616<sup>33</sup>. Es bastante improbable que Cervantes conociera el texto escrito de estas obras, y por lo tanto en el caso de comedias que no son suyas él (a través de su personaje) habla como espectador y no como lector de teatro. Pero ¿cuándo llegó a conocer *La ingratitud vengada*? Concretamente, ¿cuándo pudo asistir a una representación de la pieza?

La identificación en la obra de elementos autobiográficos ha inducido la crítica a creer que se escribió a raíz del *affaire* de 1587. Pero precisamente en aquella ocasión un testigo del proceso, reconstruyendo una discusión sobre quién podía ser el autor de un poema satírico anónimo contra la familia de Elena Osorio afirma que no podía ser Cervantes, porque era notorio que no se encontraba

<sup>33</sup> *El mercader amante* está incluida en el volumen *Norte de la poesía española: ilustrado del sol de doze comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos y de doze escogidas loas y otras rimas a varios sugetos / sacado a luz aiustado con sus originales por Aurelio Mey...*, Impreso en Valencia: en la impresion de Felipe Mey: a costa de Iusepe Ferrer Mercader de libros..., 1616. *La enemiga favorable* aparece en la colección *Flor de las comedias de España de diferentes autores: quinta parte / recopiladas por Francisco de Auila ...*, En Barcelona: en casa Sebastian de Corruellas al Call, 1616.

en Madrid<sup>34</sup>. Si *La ingratitud vengada* es posterior a 1588, o sea a la salida de la cárcel de Lope, ¿cuándo y dónde se representó? Si la comedia, como supone Frolidi, pertenece a la etapa valenciana, es posible que se pusiera en escena en aquella ciudad; Cervantes, entonces, podría verla en una “reposición” madrileña, en uno de sus escasos viajes a Madrid de 1588-90, o realizada en alguna otra ciudad (por ejemplo, Sevilla). Me parece posible, pero poco probable. Además, aún admitiendo que Cervantes la hubiera visto, en esta época de general alejamiento no sólo del ambiente teatral sino también de las grandes ciudades, ¿es posible que escogiera como modelo de comedia una pieza escrita y representada precisamente en este período, llena de infracciones con respecto a los principios de la coherencia estética y del decoro, y que encima representa con ostentación episodios de la vida de su mayor rival? Evidentemente el elogio de Cervantes de *La ingratitud vengada* no es tan inocente y unívoco como podría parecer en una primera lectura.

Frente a esta situación, creo que se pueden formular básicamente dos hipótesis: A) Cervantes cuando escribe el Capítulo del *Quijote* no ha visto la pieza (y tampoco la ha leído); B) Cervantes sí había visto la comedia, y hasta había podido leerla, si la pieza (en una versión levemente distinta) es anterior a 1587. Intentaré argumentar ambas posibilidades, adelantando que considero más probable la segunda.

<sup>34</sup> Cf. Américo Castro – Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, cit., p. 394.



Empezaré con la hipótesis A. Si Cervantes no ha visto la pieza es evidente que está hablando *de oídas*, es decir retomando las reacciones que la comedia había provocado en el público de los corrales y en los ambientes intelectuales del tiempo. Aceptando la idea de que la comedia fuera escrita y representada después de 1587, a raíz del escándalo del proceso contra la familia Osorio, es muy probable que por lo menos una parte del público notara y comentara las alusiones autobiográficas que contiene, continuando la ya amplia estela de hablillas sobre la vida sentimental del autor. En este sentido, el elogio de Cervantes es seguramente irónico, una de las insinuaciones contenidas en el *Quijote* que irritaron a Lope y a sus secuaces. Cervantes, en otros términos, estaría pidiendo a su lector ideal que notaba la diferencia entre comedias, como su *Numancia*, que hablan de personajes nobles con un lenguaje digno y una pieza como *La ingratitud vengada* no sólo notoriamente indecente, sino que se atreve a llevar al escenario la pública inmoralidad de su mismo autor y de otras personas reales (recordemos que Lope había sido procesado y condenado por difamación, realizada precisamente a través de sus obras).

Una serie de elementos, sin embargo, me induce a considerar más fundada la hipótesis B. Empezando por los elementos formales, no me parece irrelevante que la obra esté compuesta por un 98,2% en versos españoles, y más precisamente

en *redondillas*<sup>35</sup>, siendo (inmediatamente después de la comedia *El hijo venturoso*) el texto menos polímtrico de todo el corpus conocido de Lope. Como se ha visto, también la caracterización de los personajes y de los ambientes, así como la articulación de la acción, remiten a una fase bastante primitiva del desarrollo de su dramaturgia. Más allá de otros elementos intrínsecos, subrayaría que en la *Parte XIV* se indica que la comedia fue representada por “Osorio, el autor antiguo”. El adjetivo *antiguo* antepuesto al nombre creo que remite más a Francisco Osorio, *autor* activo alrededor del año 1579, que a su hermano Rodrigo, que tuvo una compañía por lo menos desde 1588<sup>36</sup>. Que yo sepa, no hay datos concretos sobre el eventual parentesco de estos dos *autores* con Elena Osorio y su madre, pero considerando lo limitado del ambiente de los actores de aquella época me parece difícil un caso de pura homonimia. ¿Es posible que un Osorio representara una obra en la que se tachaba de prostituta a una pariente y de *Celestina* (no sólo alcahueta sino también hechicera) a su madre? Además, ¿es verosímil que Lope escriba, en el exilio y después de padecer una sentencia por difamación, una obra en que la se infama públicamente a las personas ofendidas?

Considero que se puede concluir que *La ingratitud vengada* fue escrita probablemente y representada antes de 1587 y, creo,

<sup>35</sup> Cf. S. Griswold Morley – Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 101-104 y p. 246.

<sup>36</sup> Véase Hugo A. Rennert, *The spanish stage in the time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909, p. 546

incluso antes de 1585. Cervantes, entonces, pudo verla en su representación madrileña, en una época en que los dos dramaturgos coincidían en los mismos ambientes teatrales, y como se ha visto ambos frecuentaban, aunque probablemente con distintos grados de intimidad, a la familia Osorio. En cuanto a la valoración positiva de la pieza, creo que hay una doble explicación. Por una parte, creo que en la crítica ha habido –por las razones más dispares– una tendencia a una excesiva moralización de Cervantes. ¿Es posible que el autor de algunos capítulos burlescos y hasta escatológicos del *Quijote*, de novelas de escasa *ejemplaridad* como *El celoso extremeño*, de entremeses desenfadados como *La guarda cuidadosa* o *El viejo celoso* tuviera un concepto del teatro tan moralista? Significativamente, lo que le echa en cara el anónimo autor del *Quijote* apócrifo es el escribir “comedias en prosa”, o sea practicar en la narrativa los mismos principios que critica en el teatro<sup>37</sup>. Es evidente, en un sentido más amplio, que el contraste con Lope se basa menos en cuestiones morales que estéticas, a las cuales no es ajeno un componente de rivalidad personal.

La segunda explicación es que seguramente *La ingratitud vengada*, que Lope escribió y se representó a mediados de la octava década del siglo XVI, presentaba pocas pero significativas diferencias con respecto al texto que publicaría en 1620, y que en la primera versión *no* se refería directamente a los amores del joven

<sup>37</sup> “Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas”, Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. F. García Salinero, Madrid, Castalia, 1999, p. 53

autor con Elena Osorio. No poseemos, que yo sepa, manuscritos de la comedia, pero sí sabemos que uno de ellos, desgraciadamente extraviado, estaba presente en la Biblioteca de de Palacio de Madrid, es decir en el mismo fondo de comedias –estudiado por Stefano Arata- donde se conservan otras obras, de varios dramaturgos, que se escribieron en la misma década y posiblemente antes de 1585, como la ya citada *El príncipe melancónico* de Lope, la *Jerusalén* atribuida a Cervantes, la *Isla bárbara* de Miguel Sánchez<sup>38</sup>. Con lo cual hay un indicio más de la temprana composición de nuestra comedia, en un período de la actividad de nuestro dramaturgo que habría que enfocar con más precisión.

En realidad en *La ingratitud vengada* las referencias directas a momentos de la vida de Lope son escasas, estando la mayoría de las evocada por la crítica derivadas de una comparación con situaciones análogas que se encuentran en la *Dorotea* y en algunas obras teatrales. La analogía estructural es por otra parte muy abstracta: el joven protagonista explota a una mujer rica y está enamorado de una muchacha que tiene una relación con un noble por razones económicas (aconsejada por una madre ávida) y que finalmente lo dejará por éste último. Hay, indudablemente, un

<sup>38</sup> Véase p. 51 del inventario realizado por Stefano Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989: “LA INGRATITUD VENGADA. Este título se menciona en el *Índice* de manuscritos de la Biblioteca de Palacio (s. v. Lope), remitiendo a un código de *Papeles varios*. El tomo, sin embargo, parece haberse extraviado”. Para el análisis del teatro de Miguel Sánchez remito a la monografía de Arata, *Miguel Sánchez il “Divino” e la nascita della “Comedia nueva”*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

cierto parecido con el argumento de *La Dorotea*, pero también se trata de situaciones harto frecuentes en el primer teatro de Lope. Las únicas referencias un poco más concretas son la mención del mes y pico de prisión del protagonista<sup>39</sup>, que correspondería al período pasado en la prisión por Lope a raíz del proceso, y el tiempo de seis años evocado por el Marqués, que se puede referir al período que en algunas obras el Fénix atribuye a sus amores con Elena<sup>40</sup>. Por lo demás hay toda una serie de elementos que desmienten que la comedia estuviera pensada como trasunto de los amores de Lope. Los personajes no se llaman con ninguno de los pseudónimos utilizados en las obras del *Fénix* para sí mismo y para Elena Osorio. Un Belardo, personaje a veces transfiguración del poeta en comedias como *Belardo el furioso* y *Las burlas de Amor* (así como en la contemporánea obra poética), se asoma sólo en una brevísima escena como paje *montañés*, lo cual es otro probable indicio de una composición muy temprana, en una época en que sólo tímidamente el autor se atreve a manifestar su presencia en el escenario.

El protagonista se presenta como soldado, que es una de las identidades que a veces se atribuye Lope, pero no es el desdoblamiento más adherente a su estatus de escritor, como podría serlo el del poeta-pastor (ya se ha visto el caso de Belardo), el músico o el secretario. Si aceptamos que el galán-soldado joven y

<sup>39</sup> “No pienses que, porque salgo / de prisión de más de un mes, / valgo menos del Marqués” (p. 801).

<sup>40</sup> “Yo soy el marqués Fineo, / y ha seis años que me empleo / en conquistar un desdén (p. 792).

pobre es una proyección del mismo Lope entonces se trataría de una situación aplicable a su retorno a Madrid a finales de 1583, tras su participación en la expedición del marqués de Santa Cruz a las Islas Terceras, más que a otro momento de su vida<sup>41</sup>. En la pieza también aparece un secretario, pero con un papel que no tiene nada que ver con la situación de los amores con *Filis*, lo cual nos da otro indicio de que la identificación entre autor y personajes no es tan sencilla como se ha planteado. Además, Octavio, Lisarda y Fineo declaran en la pieza haber vivido en Italia (concretamente en Nápoles y en Génova), donde habían empezado sus relaciones, y a Italia están a punto de volver al exordio y al final de la obra; todas ellas circunstancias ajenas a la experiencia vital de Elena Osorio y de Lope, así como de su probable rival en la realidad, don Francisco Perrenot de Granvela.

Mi hipótesis es que en 1620 Lope había retomado y retocado levemente una comedia juvenil que en origen no tenía mucho que ver con la historia de amor con Elena Osorio, introduciendo un par de elementos que instituyeran una conexión con su experiencia personal, filtrada sin embargo por los casi treinta y cinco años de distancia. Se trataría de una indentificación “a posteriori”, una relectura de episodios remotos de su vida y de obras juveniles que

<sup>41</sup> Lope dejaría constancia de su participación en esta empresa militar en el poema *Huerto deshecho*, que escribe en 1631. Cf., para el texto de *Huerto deshecho*, Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 736-745. La misma expedición aparece también en la comedia *El galán escarmentado*, posiblemente escrita antes del final de la octava década del siglo XVI.

se adelanta o es paralela a la realiza en *La Dorotea*. La visión de sí mismo como joven loco de amor y demasiado seguro de sí mismo, fatalmente condenado al escarmiento, es sin duda más apropiada al anciano dramaturgo que vuelve a leer la comedia, para recogerla en los años de la madurez, que al resentimiento del amante recién desengañado de la década de los 90. Además, se ha demostrado que Lope, en las obras que de alguna forma transfiguran su experiencia vital, desdobra situaciones y figuras reales en un caleidoscopio de papeles, o al revés condensa episodios y personajes que pertenecen a fases distintas de su vida. Así en *La Dorotea* al recuerdo de Elena Osorio se sobreponen rasgos de Marta de Nevares<sup>42</sup>, o en la misma *Parte XIV*, al recoger *La viuda valenciana* derrocha en la dedicatoria a *Marcia Leonarda* alusiones a la reciente viudez de la mujer<sup>43</sup>. En este sentido, el Lope anciano, que puede mirar con desencanto la pasión amorosa de Octavio, se reconocería más en el secretario Tancredo, paciente en sus aspiraciones y dispuesto a

<sup>42</sup> Sobre la superposición en *La Dorotea* de personajes y situaciones de varias etapas de la vida de Lope, véase el reciente artículo de Belén Atienza, “No en todos los epitafios ha de entrar el caminante: ceguera, muerte y máscaras en *La Dorotea*”, en *C.A.P.E.S./Agregación: La Dorotea*, ouvrage dirigé par Monique Güell, Paris, Ellipses, 2001, pp.13-25.

<sup>43</sup> *La viuda valenciana*, escrita con toda probabilidad en la época de la primera estancia en Valencia, se publica en la misma *Parte XIV* que recoge *La ingratitud vengada*. Sobre *La viuda valenciana*, además de los estudios citados de Oleza y de Arellano, cf. E. Rull, “Creación y fuentes de *La viuda valenciana* de Lope de Vega”, *Segismundo*, 7-8 (1968), pp. 25-40; J. Fernández, “Honor y moralidad en *La viuda valenciana* de Lope de Vega: ‘un tan indigno ejemplo’”, *Hispania*, LXIX, pp. 821-829; S. Monti, “Il mito di Psiche e il suo rovesciamento”, en *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*, ed. M. G. Profeti, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 17-46.

aceptar el matrimonio con una mujer de dudosa honorabilidad pero hermosa y rica, que en el joven galán.

Lo que Cervantes vio en los remotos años 80, cuando todavía su visión del teatro lopiano no estaba influida por desavenencias personales y frustraciones profesionales, debió parecerle –y pocos años después, al escribir las páginas del primer *Quijote*, debía haberle quedado esta impresión- un buen ejemplo de comedia de inspiración plautina, sin ninguna relación con hechos concretos de la vida de individuos reales (y mucho menos del mismo Lope) y hasta con una vocación poco “realista”, es decir tan abstracta que podía llegar a ser *ejemplar* en la representación de ambiciones ridículas y de previsibles sanciones, homogénea en este sentido a otras obras lopianas más o menos de la misma época, como *El caballero del Milagro* o *El Rufián Castrucho*. Quizás también quería puntualizar que en su opinión *ésta* era la verdadera vocación de Lope, la de un teatro entretenido y sin demasiadas pretensiones, y que su error había sido cultivar ambiciones “altas” que no estaban a su alcance. Con los elementos que posemos, sin embargo, no resulta fácil establecer si Cervantes, para retomar sus mismas palabras, consideraba sinceramente *La ingratitud vengada* una de las muchas comedias “llenas de elocución y alteza de estilo” o de las que por complacer al gusto del público no habían llegado “al punto de la perfección que requieren”. Creo, en cambio, que la comparación entre los elementos formales y del contenido de la pieza de Lope con el contexto estético y creativo de Cervantes nos



permite llegar a individuar una serie de núcleos problemáticos, que intentaré elencar:

- 1) *La ingratitud vengada* es anterior a 1588 y probablemente fue escrita y representada antes de 1585, perteneciendo entonces a la etapa de teatro de Lope precedente a su exilio valenciano, hasta el momento bastante mal conocida;
- 2) seguramente la comedia, en su primera versión, o sea la que eventualmente vio Cervantes, no representaba directamente episodios de la vida del autor, siendo en cambio cierta actitud autobiográfica, en un sentido amplio, un rasgo común a muchas piezas de esta primera época. Sólo *a posteriori*, y quizá para dar más interés a una obra juvenil, Lope identifica en la comedia la posible trasposición de hechos concretos (“*debió de ser historia*”, escribe en la dedicatoria con significativa fórmula dubitativa);
- 3) también en obras juveniles de Lope que pertenecen a un género específicamente cómico (creo que es completamente distinto el caso de deliberada imitación de un modelo trágico, como por ejemplo *Los hechos de Garcilaso de la Vega*) se manifiesta la tendencia a la contaminación con temas y modalidades *serias*, que será típica de la trayectoria de la “comedia nueva” en el siglo XVII;
- 4) Cervantes en sus opiniones sobre los dramaturgos de su tiempo –aunque expresadas a través de la voz de sus personajes- habla

desde la perspectiva del hombre de teatro y del espectador más que como lector o “crítico” del texto dramático. En su evaluación de *La ingratitude vengada* no entra ninguna consideración de la eventual fidelidad de la historia a episodios de la vida del autor, elemento que –en el caso de que existiera– probablemente hubiera sido considerado negativamente por Cervantes. Por otra parte, hay elementos que dejan suponer que su visión del género cómico era más abierta y tolerante de lo que dejaría suponer una primera lectura de las consideraciones que atribuye a sus personajes.

Todo esto, desde luego, remite a una cuestión más amplia, es decir a lo poco que sabemos sobre la primera fase de ambos dramaturgos, sobre las “veinte comedias o treinta” que Cervantes escribe en la primera mitad de los años 80 del XVI<sup>44</sup> y las muchas que Lope debió de componer en el mismo período. Lo que sí sabemos, gracias a los muchos estudios recientes en este campo, es que esta etapa del teatro español fue mucho más rica e interesante de lo que hasta hace poco se podía mínimamente imaginar.

<sup>44</sup>Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, cit., p. 10.