

«LOS COMENDADORES DE CÓRDOBA»: HACIA LA FÓRMULA DEFINITIVA DE LA TRAGICOMEDIA BARROCA

Como se sabe, el argumento histórico de esta pieza se remonta a un sangriento suceso acaecido en 1448, según el cual, y en defensa de su honor mancillado, el veinticuatro de Córdoba Fernán Alfonso dio muerte a su adúltera mujer, Beatriz de Hinestrosa, y a sus parientes Jorge Solier, comendador de Cabeza del Buey, y Fernando Alfonso de Córdoba, comendador del Moral, hermano del anterior, ambos de la Orden de Calatrava, y hermanos del Obispo de Córdoba Pedro Solier. No obstante, dicho veinticuatro, acogiéndose a un privilegio del rey Juan II que perdonaba los delitos de todos aquellos que durante un año defendieran la ciudad de Antequera, poco antes conquistada, obtuvo el perdón de sus crímenes en 1449¹.

Tan trágico acaecimiento, como es lógico, atrajo muy pronto la atención de la gente y de los poetas, que lo relataron de inmediato, cuando menos desde Antón de Montoro. Dicha tradición llegó a Juan Rufo, cuyo «Romance de los Comendadores», publicado en *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso* (1596)², se constituyó en la base fundamental que había de seguir Lope de Vega para la creación de su comedia.

El año de impresión de esta obra, por otra parte, marca la fecha de composición de la pieza dramática, que debió escribirse entre 1596 y 1598, año éste de la muerte de Felipe II, antes de la cual tuvo que realizarse, dado que en el acto II se cita solo al rey Felipe II, sin mencionar a Felipe III. Por ello, atendiendo también a que el 87,6% de los versos son españoles, Morley y Bruerton la fechan concretamente antes de septiembre de 1598³. *Los Comendadores*, además, se cita en la lista de *El peregrino en su patria* (1604) aunque no fue publicada hasta el año 1609 dentro de la *Segunda parte de Comedias* de Lope de Vega.

La peripecia, como decíamos, sigue con bastante fidelidad la versión de Juan Rufo en la mayor parte de su andadura argumental, a causa de que las famosísimas «Coplas de los Comendadores» (fechadas a finales del siglo XIV o principios del XV, aunque el primer ejemplar conocido sea del siglo XVI) cuentan el caso de manera tan sucinta que difícilmente pueden haber servido de modelo al Fénix, no obstante estar insertadas en el texto a comienzos del tercer acto. A pesar de ello, y como ha señalado M. Frenk, existe una canción del siglo XVI, conservada en un manuscrito de la Biblioteca de Palacio, que Lope seguramente conoció, ya que a diferencia del romance de Juan Rufo y al igual que la pieza de nuestro dramaturgo, en ella Beatriz da el anillo a Jorge, quien tiene presagios de su

1. Vid., M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, V, Madrid, C.S.I.C., 1949, p. 249 y ss.

2. Vid., la edición de Alberto Blecua, Madrid, Espada-Calpe, Clásicos Castellanos, 1972.

3. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

próxima muerte, y, sobre todo, la dama adorna su estancia con múltiples, sensuales y alegres ornamentos para el adulterio con Jorge, poco antes de la matanza final; escena ésta tan bien desarrollada por Lope como inexistente en la versión de Rufo⁴.

Con todo, el padre del teatro nacional siguió al autor de *La Austriada*, y bien pudo hacerlo, porque los 1240 versos de su larguísimo romance ofrecen todo lujo de detalles sobre la trágica historia de los comendadores de Córdoba. Por ello, tanto en Rufo como en Lope, los comendadores visitan a su primo el veinticuatro de Córdoba, que llevaba ya varios años casado con Beatriz sin problema alguno, lo que no impide que Jorge y ella se enamoren de inmediato, a primera vista, y pasen todo lo rápidamente que pueden a consumir el adulterio, sin que el confiado y enamorado regidor cordobés se dé cuenta de nada, hasta que Jorge y él coinciden en la Corte, donde el Rey se percata de que el comendador lleva puesto el anillo que él regalara al veinticuatro, a quien se lo dice, descubriendo así la deshonra. Fernando regresa a Córdoba, invita a comer a los dos hermanos, comprueba personalmente la traición, simula irse de caza con su criado Rodrigo, regresa de noche a su casa y sorprende «in fraganti» a los adúlteros, dándoles la muerte junto con todos los criados y animales de la casa. Finalmente, el Rey le premia casándole con doña Constanza de Haro.

Que Lope sigue a Rufo es obvio, pues lo hace incluso en el orden que sigue la matanza; a saber: primero Jorge, después Fernando y Ana, más tarde los criados, esclavos y doncellas de su casa, a continuación el criado de los comendadores llamado Galindo, luego los animales, incluidos una mona y un papagayo, y por último Beatriz. La venganza, además, no la realiza solo el veinticuatro, sino acompañado por su único criado fiel, Rodrigo, que había escrito una carta contándole la traición de que era objeto. Incluso los nombres de los personajes coinciden.

Las innovaciones de Lope de Vega, no obstante, son variadas e interesantes para el objeto que nos ocupa⁵, aparte de constituir una buena prueba de su pasmosa capacidad de dramatización.

Intrigas paralelas

Lope, ateniéndose ya al esquema maduro de la tragicomedia barroca, desarrolla un entramado de tres intrigas paralelas que no existía en el romance que le sirve de modelo, centrado fundamentalmente en la peripecia adulterina de Jorge-Beatriz-veinticuatro, y donde apenas si se cita, y nada más que al final, al hermano, al otro comendador, Fernando, ni casi sus relaciones con Ana, aquí secretaria de la dama adúltera. En cambio, la comedia desarrolla las tres desde el primer momento y en paralelo, sin que se pueda decir apenas que una intriga es más importante que la otra, por lo que se refiere a las dos prin-

4. Margit Frenk Alatorre, «Un desconocido cantar de los comendadores, fuente de Lope», en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 211-222.

5. Sobre los ensayos y tanteos del primer Lope de Vega, en cuya fase final, muy próxima ya la formulación definitiva, se encuentra esta comedia, son absolutamente imprescindibles los trabajos de Juan Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega» y «*Adonis y Venus*, una comedia cortesana del primer Lope de Vega»; ambos en *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, London, Tamesis Books, 1986, respectivamente pp. 251-309 y 309-325.

cipales, claro está, a las de los dos hermanos comendadores, esto es la de Jorge-Beatriz-veinticuatro y la de Fernando-Ana. Y hace de ésta dama, además, no secretaria, sino sobrina del edil cordobés, a fin de que la afrenta sea mayor en todos los casos, para que la desmedida venganza esté más justificada. Y añade otra intriga, inexistente en el romance, la de Galindo-Esperanza-Rodrigo. Para ello, crea una esclava que se relaciona con el criado de los comendadores, Galindo, y hace de Rodrigo, fiel servidor del veinticuatro, el oponente desdeñado, con el objeto de justificar asimismo la actuación vengadora de este personaje al final.

Esta triple intriga, totalmente trazada desde el principio hasta el fin de la pieza sin fisuras, demuestra que nos encontramos ante una obra de madurez, al menos desde ésta óptica, pues responde plenamente a la fórmula de intriga amorosa múltiple e interrelacionada del Lope-Lope⁶.

Tan es así, que de inmediato, en paralelo y mutuo flechazo, forman enamoradas parejas Jorge y Beatriz, Fernando y Ana y Galindo y Esperanza. Simultáneamente, Beatriz y Esperanza se olvidan del veinticuatro y de Rodrigo, respectivamente, por lo que también de entrada se establece un paralelo obvio entre el regidor y su criado, que justifica la común venganza final así como la fidelidad de Rodrigo hacia el deshonrado veinticuatro cordobés.

La constatación de este marcado paralelismo, tan característico de la fórmula definitiva del Fénix, se halla especialmente resaltado en dos momentos con absoluta claridad:

a) En primer lugar, cuando, en la conversación inicial, el gracioso Galindo dice a la esclava Esperanza que debe corresponder en todo a su amor y a su «parentesco», en buena lógica de correlación con sus respectivos amos y amas; y, dado que los comendadores, sus galanes, son deudos de Beatriz, ella debe serlo de él:

Luego, donde un amo honrado
tiene alguna prima honrada,
¿no viene a ser la criada
la prima de su criado? (13, a)⁷.

b) Asimismo sucede más adelante, en el momento del acto II en que Rodrigo, celoso, reprimina a la esclava su amor por Galindo, ratificando de nuevo el paralelismo que liga el amor de galanes y damas al de criados y criadas, pues le dice:

de aquí nace que, como ellas
los quieren bien, ames tú
a quien los sirve (31, b).

Pero no se detiene ahí la correlación de estas tres peripecias, porque cuando los dos comendadores y su criado van a rondar la casa del veinticuatro, en la primera jornada,

6. Por decirlo con palabras de Frida Weber de Kurlat, en su imprescindible trabajo «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del sub-código de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, XII números 23-34 (1976), pp. 111-131.

7. Todas las citas se refieren a la edición de *Los comendadores de Córdoba* de la Biblioteca de Autores Españoles, vol. 215.

cada uno de ellos recita un soneto, serio en el caso de los galanes y burlesco en el del gracioso (p. 20); y lo mismo hacen los tres, en perfecto paralelismo, al despedirse de sus amadas en el segundo acto (pp. 34-35).

El rey y la segunda acción

Si el paralelismo es indicativo de un Lope maduro, no lo es menos la imbricación de dos acciones separadas, política una y socio-amorosa la otra, que confluyen siempre al final. Bien es verdad que la utilización de dicho esquema constructivo es aquí más próxima a la unidad, al modo de *Peribáñez* o de *El caballero de Olmedo*, que a la disgregación aparente, como sucede en *Fuenteovejuna*.

En todo caso, una de las innovaciones más importantes de Lope en *Los comendadores de Córdoba* con respecto a su fuente principal, tal y como suele acaecer en el Lope-Lope, es la creación de una segunda acción, que en este caso se ve acentuada por la destacada funcionalidad que adquiere la figura del Rey en las dos acciones, ya desde el principio de la tragicomedia. Dicha innovación implica, además, otras muchas, puesto que origina un interesante cambio temporal, ya que la acción no sucede en tiempos de Juan II, sino casi cincuenta años después, en los de Fernando el Católico, nada más acabar la conquista de Granada. Al lado del Rey Católico, Lope hace entrar en escena una serie de personajes históricos, todos ellos procedentes de su primera obra fechada con seguridad, de *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, como son Hernán Pérez del Pulgar, el conde de Palma, Garcilaso de la Vega o don García de Toledo.

Juan Rufo se refería exclusivamente al rey, a un soberano sin nombre propio, que sólo intervenía para descubrir que el anillo dado por él al veinticuatro estaba en manos de Jorge, del comendador, y advertir al regidor de tan relevante hecho; aparte de perdonar al final su cruenta venganza, tras su huida a Francia.

Lope, además de suprimir la escapatoria transpirenaica del protagonista, para evitar así cualquier posible referencia a su hipotética condición de forajido y hacer de él un héroe íntegro del honor sin tacha, potencia muchísimo la figura del Rey, y fragua una segunda acción que, para eso, va unida a la primera desde el inicio.

A tal fin, ya desde el primer acto, y mientras en Córdoba los comendadores deciden visitar a su prima Beatriz y Jorge se enamora de ella al par que Fernando de Ana (acción principal); el Rey Católico se halla en Granada, recién acabada la guerra, otorgando mercedes a sus más destacados guerreros (Garcilaso, Pulgar, Palma y don García), entre los que se encuentra Fernando, el veinticuatro cordobés, cuyo valor y fidelidad merece el elogio y la alabanza de todos, y a quien el Rey regala un anillo de diamantes como recompensa por su lealtad y como prueba de su absoluta confianza en él (acción secundaria). Este hecho, que no aparece en el romance de Rufo, es de particular importancia, puesto que implica el encumbramiento del héroe a las máximas cotas del honor desde el principio (a diferencia de *Peribáñez* o *Fuenteovejuna*, por ejemplo, donde tarda bastante más en producirse), para que sea capaz de medirse de tú a tú, de igual a igual con los comendadores, que ya acechan su casa y su honra. Más aún, demuestra que el veinticuatro goza plena y personalmente del favor real (lo que será fundamental más adelante para la feliz solución de los sucesos), hasta el punto de que el monarca sólo deja que se vaya

porque sabe que está casado y debe cumplir con sus deberes matrimoniales. Tan personal y directa relación entre el Rey y el vasallo, muestra claramente la unión de ambas acciones, que encarnan uno y otro en sus papeles principales, ya desde el primer momento. El anillo, además, es un objeto simbólico y claramente funcional de esa unión entre los dos personajes y las dos acciones, pues dice Fernando:

Guardaré aqueste diamante
que en tu servicio lo soy
tanto más firme y constante,
que puedo labrarle hoy
mejor que su semejante.

Si el anillo antiguamente
era de prisión señal,
esa tendré eternamente;
que de Aguila tan Real
ser presa es honra excelente (9, b).

De ahí la enorme potenciación dramática y simbólica de esta joya. Porque después, ya en el acto II, y como Fernando, el veinticuatro, tuviera que partir de nuevo a ver al Rey en Toledo, da en prueba de amor, confianza, fe, lealtad y honor, el anillo a Beatriz:

Guardadle bien, que os doy en este prenda
valor, crédito, anillo, plata y oro,
lealtad, fe, honor, hacienda, sangre y vida (23, b).

La cual, a su vez, y por razones semejantes, se lo regala a Jorge, que también parte a visitar al soberano, obligado por su tío el Obispo.

De este modo, ese significativo símbolo de amor, lealtad y firmeza pasa de mano en mano, sin modificar su sentido dramático, pues todos lo usan bien ya que se lo dan a quien aman. Y llega a adquirir toda su funcionalidad dramática cuando ambos, Jorge y el veinticuatro, coinciden ante el Rey, que ve en manos del comendador la sortija que regalara a Fernando, se lo reprocha, y al enterarse el regidor cordobés, conoce su deshonra. El anillo cumple así, magníficamente, su cometido. Y puesto que era el nexo de la unión entre el monarca y el veinticuatro, vuelve a serlo ahora, con lo que se aunan de nuevo la acción principal y la secundaria, y el Rey vuelve a intervenir en la vida privada de su vasallo fiel de manera todavía más clara y directa. Y es que, ante la aflicción de Fernando, le dice:

Fernando, ¿de qué estás triste?
si a tu mujer se la diste,
que tu mujer te da dé (39).

De este modo, el Rey, desde la segunda acción, abre la salida del conflicto que cierra la primera, porque al reflexionar, una vez solo, el veinticuatro sobre su «honor difunto» y repetir insistentemente en cuatro ocasiones las palabras reales, llega a darse cuenta de la solución que ellas implican: Beatriz debe devolverle la sortija y la honra, que son la misma cosa, y que, a su vez, no se pueden desligar de la lealtad y amor del

propio Rey, representadas por el mismo anillo, el cual se ve así indirectamente metido en el conflicto del honor de su vasallo. La sortija real, una vez más, une las dos acciones al ligar el honor de los dos Fernandos, el regidor cordobés y el Rey Católico. Por eso dice el veinticuatro:

Mas ¡Oh buen Rey!, bien dijiste:
si a tu mujer se la diste,
que tu mujer te la dé.
¿Dice la honra o la piedra? (39, b).

Y contesta:

La honra ayudan las leyes;
las palabras de los reyes
siempre dicen mucho en poco (39, b).

Por eso, en coherencia con la participación del Rey en la solución del conflicto, Lope modifica de nuevo el romance de Juan Rufo, y a diferencia de él, donde Jorge tienen tiempo de devolver el anillo a Beatriz, en *Los comendadores de Córdoba* no; para que quede muy claro que la adúltera no puede darle ni la sortija ni la honra; para que los dos traidores merezcan más claramente el castigo de la muerte, en suma.

De ahí que en ese mismo momento, en el clímax del nudo, y conscientemente unido a él, la comedia realice una encendida alabanza del Rey Católico, a consecuencia de su decisión de casar a su hija Juana con Felipe el Hermoso, porque eso significa el entroncamiento de la Casa de Austria y la glorificación de toda la monarquía española, en definitiva. Y no sólo se debe a eso la exaltación del Rey Fernando, sino también a sus hechos históricos decisivos, a la unidad de España, la expulsión de los judíos y la conclusión de la reconquista:

Has hecho la hermandad y desterrado
la cizaña que dice el Evangelio,
y su rito judaico reprobado
...
dando a los moros fin, y al gran castigo
que Dios a España dio por don Rodrigo (36, b-37, a).

Así, la característica propaganda ensalzadora de la monarquía hispánica que define el teatro lopeveguesco aparece aquí con toda su fuerza, al lado del casticismo defensor de la vieja cristiandad y enemigo de moros y judíos. Y lo hace perfectamente, puesto que, a consecuencia de la reiterada unión de las dos acciones, no sólo el soberano ayuda al edil a solucionar su ofensa, dándole consejo y perdonándole al final, sino que también el vasallo aumenta la honra de su Rey, al recuperar la suya perdida, independientemente de que la venganza hay sido tan sangrienta como lo es. Por eso le dice el monarca:

Hecho famoso y notable,
tan digno de eterna fama,
que de un Rey, noble te llama,
y de un Reino memorable.

Sois, don Fernando, tan digno
de premio por tal venganza,
que hasta a un Rey parte le alcanza
del honor que a vos os vino (60, b).

Así, unidas ambas acciones, ligado el honor real al del veinticuatro, el conflicto individual se hace inseparable de la situación política, y la exaltación de la monarquía, por tanto, solidaria de la recuperación del honor. De este modo, Lope muestra ya su arte dramático maduro y desarrollado, capaz de unir sin fisuras lo político y lo social, lo individual y lo colectivo, desde la óptica siempre de la defensa de la monarquía absoluta barroca.

Sin embargo, y esto es lo interesante para el nacimiento de la tragicomedia española, la magistral unión de dos acciones diferentes, aunque «de ninguna manera sea episódica» (como quería *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 1609), y no obstante la coherencia dramática y la perfección de esta unidad compleja, como acabamos de demostrar, adolece de alguna secuela indirecta que muestra cómo todavía la fórmula madura del Fénix, ya casi lograda, tiene algunas vacilaciones, al menos en lo que a la correcta defensa de la monarquía se refiere. Porque la relación excesivamente directa entre el Rey y el vasallo, el interés personal de Fernando el Católico por los asuntos privados del veinticuatro de Córdoba, hace que su condición de juez supremo, de vicedios, ya plenamente lograda, sea un tanto parcial, pues desde el principio está del lado del regidor, y por lo tanto, la validez general e imparcial para todos los españoles de su actuación justiciera no queda completa y totalmente clara. Es verdad que el monarca aboga siempre por la honra, la lealtad y la nobleza contra la traición, el adulterio y la felonía; pero los espectadores seiscentistas bien podrían pensar que existe una amistad obvia y un cariño personal indudable entre el soberano y su vasallo, y que semejante relación podría haber condicionado la justicia de su actuación final. La defensa de la monarquía y del rey como juez supremo, tal y como acaece en las obras más logradas de Lope (es suficiente pensar en otras piezas de comendadores, como *Peribáñez*, *Fuenteovejuna*, *El mejor alcalde, el rey*, o incluso en tragicomedias del tipo de *El caballero de Olmedo*, etc.), implica una separación mayor entre el soberano y el súbdito, con el fin de garantizar la absoluta imparcialidad de la justicia. Por lo demás, y salvo este mínimo apunte, la imbricación de las dos acciones y la función del Rey en la comedia están ya plenamente conseguidas.

La justicia poética

Si el cambio del rey Juan II, bajo cuyo mandato acaecieron los sucesos históricos, por Fernando el Católico, monarca que preside la comedia, se debe al propósito lopeveguesco, ya analizado, de exaltar los valores de la Casa de Austria, por él entroncada, y glorificar la unidad de España, la expulsión de los judíos y el final de la reconquista, logros máximos de dicho rey; asimismo, otras modificaciones realizadas sobre el romance de Rufo responden a la finalidad de cimentar la justicia poética⁸ de la pieza. En el transcurso de

8. Ley interna fundamental de la comedia barroca, como estudiara Alexander Parker, «Aproximación al drama español del Siglo de oro», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, eds., *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. I, pp. 329-357.

estas páginas, y a propósito de otros asuntos, ya hemos analizado indirectamente algunas de estas modificaciones, pues, en efecto, el desarrollo completo de las tres intrigas desde el principio de la comedia acentúa la responsabilidad moral de las tres mujeres y de los tres hombres ante el veinticuatro, y por tanto su matanza final encuentra una justificación poética muy superior, ya que en el romance de Rufo sólo se insistía en la relación entre Jorge y Beatriz, y por tanto la sangrienta venganza final no hallaba justificación posible, al realizarse igualmente sobre los demás. Asimismo, por motivaciones similares, la intervención directa del Rey en los asuntos de Fernando y, sobre todo, el premio final que da a su asesinato múltiple, sanciona poética y legalmente tamaña acción defensora de la honra. Pero hay bastantes más fenómenos que inciden en el mismo punto. Veamos algunos.

Uno de las más curiosas innovaciones de Lope, en una primera lectura aparentemente insustancial, es la invención de un personaje llamado don Luis, el cual se limita a cumplir la función de intermediario entre el obispo, que no aparece nunca, y sus sobrinos, los dos comendadores. Sin embargo, una lectura más detenida muestra que este caballero, hombre de honor, funciona como contraste en dos momentos importante, al principio y al final de la tragicomedia; y en ambos, su intervención sirve para poner en tela de juicio el valor de Jorge y Fernando. Al principio de *Los comendadores*, regalan a los dos un par de caballos, un bayo y un alazán, muy briosos, «de española furia llenos», que se presentan «desempedrando el zaguán / y jabonando los frenos». Pues bien, ambos hermanos se niegan a montarlos, por miedo, y piden dos rocines «más mansos», a pesar de la reiterada advertencia de don Luis de que hasta los caballos se avergonzarán si no los corren («mejor es que los pongáis / en carreta que en corrida»). El hecho es harto significativo, sobre todo si pensamos que Jorge y Fernando son caballeros de la Orden de Calatrava, más aún, comendadores de la misma; y que una de las pruebas imprescindibles para ser caballero de una orden militar era, lógicamente, saber montar a caballo. Así, desde el primer momento, Lope subraya su calidad de caballeros indignos, cobardes y medrosos, pues ni siquiera se atreven a ejercer la caballería, literalmente hablando.

Curiosamente, todos los personajes de la obra, incluido el propio veinticuatro, alaban siempre la galanura, valentía y honor de los dos comendadores. El espectador, en cambio, sabe desde el primer momento de su cobardía indudable.

Pero no se detiene ahí la constatación de su miedo, porque al final de la comedia, don Luis (de nuevo este personaje) tiene una pelea de honor con un tal don Juan, en la que se halla presente Jorge, al que, curiosamente, se le atasca la espada en el talabarte, de puro pánico, y no le presta ayuda alguna, porque la espada no sale de su funda hasta que llega su hermano Fernando, pero entonces tampoco interviene. De ahí que después una carta de don Luis reproche a Jorge que no le ayudara y que ni siquiera fuera a visitarlo más tarde para interesarse por su herida. La irónica misiva dice así: «Oficio hiciste de amigo;/ y con dejarme en el caso/ no me habéis venido a ver». En este caso, la cobardía se refiere más a Jorge, aunque también salpica a su hermano.

Si a todo esto unimos que el veinticuatro es un hombre de honor, siempre valiente y leal, como corresponde a su clase y categoría social, puesto que al noble se le supone siempre el valor, comprenderemos que la calidad caballeresca y honrosa de los comendadores no es más que pura apariencia vacía, y que en realidad son, sobre todo Jorge, seres indignos y bajos. No son verdaderos caballeros, porque ni siquiera se atreven a subir a caballo ni a sacar la espada para socorrer a un deudo, obligaciones ambas de todo caba-

llero que se precie. Y es que, por decirlo con palabras lopeveguescas de *El caballero de Olmedo*, la bajeza y la humildad de estado los define mejor: «en mi (*la*) nobleza/ fuera ese (*el*) temor bajeza», porque «temer sin causa / es de sujetos humildes».

De este modo, la justicia poética del cruento final se consolida, puesto que se trata de la victoria del valiente sobre el cobarde, del hombre de honor sobre el indigno, del caballero auténtico sobre el caballero de pacotilla, etc.

Por motivaciones similares, Lope aclara el parentesco que liga al veinticuatro con los comendadores, confuso en el romance de Juan Rufo, donde no queda claro si son primos del edil o de su mujer. En la tragicomedia, son primos de ella, de Beatriz, con el fin de que la felonía y la traición se queden en familia y no salpiquen al íntegro regidor cordobés, cuya sostenida altura moral hace más digerible la tremenda venganza.

La deslealtad, la traición, la hipocresía, la villanía, en suma, son patrimonio de la misma familia, según Lope (por eso no aparece en escena el obispo, tío de los comendadores). De ahí que no sorprenda en absoluto la actuación de Beatriz, infiel desde el primer momento, lo cual no le impide ser engañosa y falaz con su marido, al que aparentemente adora, mientras le clava un puñal de muerte en su honor de continuo. Frente a ella, el veinticuatro se define por su amor constante e inquebrantable a Beatriz, por su fidelidad absoluta hacia ella. Su altura moral es, de nuevo, infinitamente superior a la de sus oponentes; el castigo, una vez más, poéticamente justificado. Porque no se detiene en lo expuesto la felonía de la dama (en la que hasta ahora coinciden Lope y Rufo), sino que la comedia hace de ella una verdadera harpía que, cuando su marido sale de caza, le desea lo peor con verdadera saña:

Rabia le mate los perros,
y aguilica el su falcón (55, a).

Lope de Vega y Virués en «Los comendadores»

La justicia poética evidente de esta pieza, no obstante, choca con un obstáculo para ser perfecta: el exceso sangriento de la matanza. Podríamos decir, a la manera vulgar, que muere hasta el apuntador, porque en verdad no queda nadie vivo, excepto los matadores, ni siquiera los criados o los animales de la casa. La venganza de honor, la tragedia y la muerte alcanzan a todos. Y a pesar de tan magno derramamiento de sangre, el Rey no sólo perdona al veinticuatro, no sólo lo acoge bajo su justicia para impedir el curso de la justicia legal, sino que lo recompensa y lo desposa de nuevo con una dama noble. Y en tal desmesura se muestra un funcionamiento defectuoso de la justicia poética, por lo demás intachable. Un fallo, obvio es decirlo, a causa de la exageración vengadora, ya que algunos criados y criadas de la casa, y desde luego, los animales, no parece que sean culpables de nada, aunque, curiosamente echa la culpa incluso al papagayo por no haber descubierto la traición de su mujer. Parece cosa, de tan desmedida y trágica, hasta de risa. El honor del veinticuatro, que según el Rey es tanto que le llega a él mismo, no puede justificar la muerte de inocentes; o, si se quiere, el dramaturgo no ha justificado suficientemente la responsabilidad de algunos criados ni la de los animales, obviamente, aunque todos mueren. La justicia poética, norma básica del teatro loopesco maduro, no funciona

aquí sino parcialmente. Es cierto que lo hace en lo fundamental, en lo que se refiere a los personajes principales, pero no en lo que afecta a los secundarios, meros nombres o categorías sociales ínfimas que sólo figuran en la pieza para encontrar la muerte.

Los comendadores de Córdoba, pues, no se atiene bien a la justicia poética, porque la formulación definitiva de la tragicomedia barroca, casi lograda, aún no ha alcanzado su plenitud.

¿A qué se debe tan desmedido y vengador derramamiento de sangre? Yo creo que a la inserción de la comedia, bien que en el límite, dentro del primer Lope de Vega; más concretamente, a la influencia de la manera senequista, o mejor aún, de Virués. Lope admiraba a Cristóbal de Virués. Las palabras que le dedica en el *Arte nuevo* no dejan lugar a dudas:

El capitán Virués, insigne ingenio
puso en tres actos la comedia, que antes
andaba en cuatro, como pies de niño,
que eran entonces niñas las comedias⁹.

Y Virués, no hay que olvidarlo, fue uno de los precursores del Fénix en la definición de un concepto absolutamente básico para él; me refiero, claro está, al de *tragicomedia*. El valenciano, además, era consciente de su innovación, pues dice en su *Tragedia de la gran Semíramis*: «el poeta con divino ingenio,/ ya con una invención cómica, alegre,/ ya con un caso trágico, admirable/ nos hace ver.../ Con este fin, con este justo intento/ hoy en su traje trágico se ofrece/ la vida y muerte de la gran Semíramis»¹⁰. Y hablando de sus tragedias, añade: «Las cuatro primeras están compuestas habiendo procurado juntar en ellas lo mejor de arte antiguo y de la moderna costumbre»¹¹. ¿Acaso Virués no está pre-ludiando el nacimiento de la llamada comedia «nueva»? División del drama en tres jornadas, tragicomedia, arte nuevo y antiguo... son conceptos que estarán presentes en las obras de Lope¹².

Sin embargo, Virués eslabón fundamental en la cadena que lleva a Lope a través de Tárrega, se quedó a mitad del camino, y su influencia sobre el Fénix no fue sólo positiva, a lo que creo, y que es muy posible que de él le venga, y no sólo de la fuente y de Juan Rufo, el desmedidamente cruento final de *Los comendadores*. Y es que para el ilustre capitán valenciano: «escribir consistía en acumular escenas horribles»¹³; porque en su teatro, «lo único que produce la emoción trágica es el derramamiento de sangre inesperado... El crimen se comete en escena»¹⁴. Lope de Vega, pues, posiblemente, permanece

9. Cito por la ed. de Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, p. 188.

10. E. Juliá Martínez, *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, RAE, 1929, p. 25.

11. *Obras trágicas y líricas*, ed. de Juliá Martínez, p. LII.

12. Los estudios de Juan Oleza sobre el particular son fundamentales. Véase, por ejemplo, *Génesis de la teatralidad barroca*, Rev. de la Facultad de Filología de Valencia, III, 1-2, Valencia, 1980. Además de los ya clásicos de Merimée, *L'art dramatique á Valencia*, Toulouse, 1913 (recientemente traducido); R. Foldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1973; y J. G. Weiger, *The Valencian Dramatists*, Boston, Twayne, 1976, y *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, Cupsa, 1978.

13. Por decirlo con palabras de C. J. Crawford, *Spanis Drama before Lope de Vega*, Univ. of Pennsylvania, Philadelphia, 1967, p. 184.

14. Al decir de Juliá, *op. cit.*, p. VI.

aún lastrado por esa antigua manera del valenciano, por ese exceso de sangre escenificada; por el denominado teatro prelopista, en definitiva.

El honor convencional dramáticamente establecido

En todo caso, sea como fuere, ya por influencia de la fuente, ya por la de Virués, la tragicomedia de Lope adolece de fallos en su adopción de la justicia poética. Pero si la fórmula definitiva aún no está consolidada, sí lo está, en cambio, una de sus bases temáticas axiales. Me refiero al honor, que aquí mueve y conmueve, como quería Lope («los temas de la honra son mejores/ porque mueven con fuerza a toda gente» dirá en el *Arte nuevo*). No nos dejará mentir el veinticuatro, hombre de honor intachable, que tiene muy clara conciencia de la dependencia social que implica la honra:

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 trata le den honra (47-48).

El honor, el más poderoso y formidable móvil de la tragicomedia barroca, está ya plenamente concebido y dotado de todas sus funciones dramáticas. Fernando es un hombre de honor y debe mantenerlo, porque es como su vida, al igual que la deshonra implica la muerte; para ello, es necesaria y justa la venganza ante la ofensa, y, ya se sabe, no hay mayor ofensa que la infidelidad de la mujer al marido, aunque también se sabe que la mujer, soporte de la honra conyugal, es como el frágil vidrio, y siempre amenaza la deshonra. Todas las convenciones teatrales del código del honor se hallan aquí presentes y de acuerdo con el esquema definitivo de la comedia seiscentista. Nada falta, ni siquiera las quejas ante la inevitable obligación de cumplir tan dura ley, aquí enunciadas bajo la vieja metáfora del mundo como teatro, del papel escénico que debe cumplir el veinticuatro, duro pero insoslayable:

¡Ay, honra, veisme aquí ya
en vuestro teatro puesto,
como todo hombre lo está;
que nacimos para esto,
desde que Dios ser nos dá
...
Y mirad lo que le plugo
al cielo en darme este yugo;
que entre las figuras todas,
me vino a dar el verdugo (55-56).

Aunque las dudas se solucionan pronto, como no podía ser de otra manera, y dice de inmediato: «¡Ea, desnuda la espada,/ no te mueva compasión». Y es que lo que «mueve con fuerza», por encima de cualquier otro motor, es el honor. Hasta el extremo que sea necesario, hasta el crimen más atroz imaginable. A las pruebas me remito. Porque el honor era el verdadero sustituto trágico del destino en el teatro barroco español; o lo que es

lo mismo, la fuerza contra la que se puede luchar pero no vencer, la fuerza que siempre vence, a pesar de la oposición del individuo. Así lo dijo Lope, y así lo hizo. Esta tragicomedia lo muestra ya plenamente consolidado.

Las vacilaciones anteriores han desaparecido; los casos de *Las ferias de Madrid* o de *La bella malmaridada*, comedias de juventud en las que se da muerte al marido para que la mujer se case con el pretendiente, o se la permite contraer matrimonio con el amante, ya están lejos. El concepto dramático del honor es ahora el convencional, el de la fórmula del Lope maduro, el que implica la muerte de la mujer adúltera y del amante adulterino, bien que un tanto exagerado, como hemos visto¹⁵.

Un gracioso escindido

Hasta ahora, hemos analizado diferentes aspectos de *Los comendadores de Córdoba*, unos vacilantes aunque próximos a la manera definitiva de la tragicomedia lopesca, otros ya prácticamente consolidados; pero, sin duda, el que ofrece mayor interés para situar esta pieza en la historia del teatro áureo es la configuración del gracioso. Y ello porque casi la totalidad de los rasgos que definen a este personaje fundamental del código dramático barroco están presentes y bien perfilados en Galindo, el criado de los comendadores. En efecto, la totalidad de los cometidos teatrales que enumeró Montesinos para definir la figura del donaire en la comedia de Lope¹⁶ funcionan y caracterizan a Galindo; es fiel a sus amos, soporta voluntaria e involuntariamente la comicidad de la obra, es cobarde y materialista, sirve de confidente y consejero, funciona como contraste del galán, es su paralelo en todo (como ya hemos analizado), etc. No es raro, por consiguiente, que algunos estudiosos hayan pensado que se trata de un gracioso perfecto:

Contrariamente a lo que afirman R-C (p. 470), la comedia tiene un gracioso completamente desarrollado¹⁷.

Sin embargo no lo es, no está bien definido, por dos razones, fundamentalmente; a saber: a) en primer lugar, porque Galindo es un gracioso compartido por dos galanes, esto es, por Jorge y Fernando, los comendadores. Siempre que aparece en escena lo hace junto a los dos y en dependencia de ambos. Es criado de ellos, y ni los comendadores saben bien a cuál de los dos debe más subordinación. El caso es harto significativo, sobre todo cuando los hermanos se ven obligados a separarse, en el segundo acto, y el uno va a Toledo mientras el otro dirige sus pasos hacia Sevilla. En ese momento, lógicamente, cada uno desea que Galindo le acompañe en su viaje, pero ninguno de los dos puede imponer su voluntad, y acaban por traspasar su imposible acuerdo al gracioso, que se ve así obligado a elegir entre dos amos, y tras una reflexión llena de burlas y chistes, elige, fi-

15. Vid., Donald L. Larson, «*Los Comendadores de Córdoba: an early Honor Play*», en *Homenaje a W. L. Fichter*, pp. 399-412.

16. J. F. Montesinos, «*Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega*», en *Estudios sobre Lope*, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 21-64.

17. S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología*, p. 221. Las siglas R-C se refieren a H. Rennert y A. Castro, en su *Vida de Lope de Vega*, aunque la página citada corresponde a una edición fuera de uso; la última (Salamanca, Anaya, 1968) lleva la referencia en la p. 455, dentro del Catálogo de las Comedias de Lope, y reza así: «no tiene esta comedia figura del donaire».

nalmente, a Jorge. Aunque después del regreso, se mantiene la escisión, la dualidad de galanes de esta peculiar figura del donaire. Ello acarrea desajustes, dado que las funciones de confidente y consejero se las intercambian los dos comendadores y las ejercen el uno con el otro, siendo galanes y parcialmente graciosos en su relación mutua. La manera madura de Lope, como es sabido, pide habitualmente un gracioso o criado por cada galán. El personaje, por consiguiente, está a punto de definirse pero sin su perfil último. Todavía faltaban algunos retoques. b) En segundo lugar, merece la pena destacar el hecho de que quien tiene el gracioso a su servicio son los galanes rivales, los galanes segundos, y no el galán primero, el héroe, el veinticuatro, ya que Rodrigo es simplemente un criado fiel. Y de nuevo nos hallamos ante un rasgo que no coincide con la utilización más frecuente del gracioso que ofrece la dramaturgia consolidada de Lope, en la que este personaje es criado del galán primero, del protagonista o personaje principal. Podríamos pensar, sin embargo, que algunos héroes lopeveguescos de primera magnitud, como Peribáñez, tampoco tienen gracioso, por poner un ejemplo parecido al que nos ocupa, pero no nos sirve de contrapunto, dado que el galán rival del labrador de Ocaña, el comendador, tampoco va acompañado de figura del donaire alguna, pues sus dos criados no cumplen dicho empleo dramático.

*

Los comendadores de Córdoba, en suma, ofrece uno de los mejores ejemplos para estudiar la evolución dramática de Lope de Vega, porque es una pieza que nos ilustra perfectamente sobre las vacilaciones y oscilaciones que pasó el dramaturgo hasta encontrar un camino seguro y llano. Situada entre la primera propuesta teatral del Fénix y la segunda, o entre sus inseguros ensayos juveniles y sus logros definitivos de madurez, más cerca, en todo caso, de la manera definitiva que de la anterior, a punto ya de conseguirla y de perfilarla, pero aún lastrada por los tanteos previos y por algunas indefiniciones, permite, en todo caso, vislumbrar y entrever con precisión cómo había de ser el Lope-Lope, en el momento de abandonar al Lope-preLope; es decir, permite saber, simplemente, cómo era Lope, sin más, inmediatamente antes de reduplicarse.

ANTONIO REY HAZAS
Universidad Autónoma de Madrid