

EL GRAO DE VALENCIA EN LOS ORÍGENES DE LA DRAMATURGIA BARROCA

I

La mayor parte de la crítica parece coincidir cuando destaca *El Grao de Valencia* como una de las primeras obras dramáticas de Lope de Vega. Fue escrita seguramente en Valencia a donde Lope llega en 1588, desterrado de la Corte, «con sus veintiséis años y una vida a las espaldas rica de aventuras, pero aún no madura en experiencias literarias seguras, especialmente en el campo teatral»¹, como ha sugerido R. Frolidi a la hora de proponer su tesis acerca del nacimiento de la Comedia nueva.

S. G. Morley y C. Bruerton², analizando las semejanzas y diferencias que presenta nuestra obra con respecto al resto de su producción, y atendiendo al uso preferente de estrofas y metros, señalan que *El Grao de Valencia* es anterior a mayo de 1595, quizás compuesta entre 1589 y 1590.

A una conclusión parecida, pero por caminos distintos, llega J. Oleza³ al estudiar las similitudes existentes entre la obra de Lope y *El prado de Valencia* de Tárrega. En su opinión, esta pieza fue escrita en 1589 y supone «la primera formulación plena de la comedia nueva»⁴, motivo que explicaría el inmediato interés que despertó en Lope, animado en la tarea de perfeccionar el esquema establecido por el canónigo valenciano, demasiado artificioso todavía en el Fénix.

Dividida también en tres actos y disponiendo de una nómina igualmente extensa de personajes, *El Prado de Valencia* ofrece un esquema de composición y una trama que por momentos recuerdan la obra de Lope. La semejanza del título elegido que no oculta la descripción de paisajes conocidos, la presencia del amor y los celos como temas medulares del enredo, la exhibición cortesana de juegos y torneos, o la presencia, en este caso fingida a través del engaño, del mundo moro que prelude el tema del cautiverio... parecen rasgos más que suficientes para sugerir, desde una primer aproximación a ambas obras, la posible huella que la comedia de Tárrega imprimió en el esquema de *El Grao de Valencia*.

Nuestra obra se incluye entre los doscientos dieciocho títulos que Lope tenía ya escritos cuando aparece su primera edición de *El peregrino en su patria*. Existe un manuscrito de esta comedia en la Biblioteca de Palacio bajo la signatura II-460 y ha sido fielmente

1. R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968, p. 135.

2. S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 216-17.

3. J. Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega» en *Cuadernos de Filología*, III, 1-1, 1981, p. 6.

4. J. Oleza, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca» en *Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 1981, p. 4.

reseñada por S. Arata⁵ en su catálogo de manuscritos teatrales de los siglos XVI y XVII que se encuentran en los fondos de la citada biblioteca.

A pesar de las dificultades que presenta la fechación y cronología de nuestra obra, sin duda estamos ante una de las primeras piezas teatrales valencianas de Lope y, en consecuencia, ante el «Lope-prelope», sintagma con el que Weber de Kurlat⁶ distinguía el Lope maduro, dueño y señor de los escenarios, del Lope que se iniciaba, al amparo de los valencianos, en el desarrollo de las propuestas dramáticas que años después le darían el éxito definitivo.

El gran teatro español del siglo XVII, se ha insistido con acierto, no puede reducirse a la existencia de un genio capaz de crear de la nada una propuesta precisa, eficaz e inalterable, sino que debe explicarse a partir del esfuerzo denodado de un importante grupo de dramaturgos que, instalados en una tradición de tendencias diversas, fueron proponiendo fórmulas que consideraban adecuadas para el desarrollo del espectáculo teatral, fórmulas que muy pronto calaron en los gustos y sensibilidades del espectador de la época.

Ello explicaría por qué *El Grao de Valencia*, obra primeriza, presenta aún errores de estructura y composición, así como ciertas incoherencias en la caracterización y comportamiento de los personajes. Comparada con otras comedias de Lope, *El Grao* es una obra de transición, aunque interesante y de obligado estudio para poder considerar la evolución y desarrollo del teatro lopesco y, en definitiva, del teatro barroco.

II

La acción de *El Grao de Valencia* se inicia con la llegada de Leonora, dama toledana, a Valencia para visitar a su prima Grisela, hija del capitán Leonardo. Paseando por el Grao, ambas son requeridas en amores por dos caballeros, Félix y Ricardo. El primero, enamorado y correspondido desde hace algún tiempo por Grisela; el segundo, deslumbrado inesperada e irremediadamente por la belleza y discreción de Leonora. En la conversación que mantienen, Grisela confiesa a Félix las intenciones de su padre quien, temeroso de su honor, ha decidido recluirla en su castillo de Manzofa, fortaleza inexpugnable de la que sin embargo saldrá arrebatada a la fuerza por el moro Jarife, que la lleva a la corte del Rey de Argel. Allí, su belleza enamora al mismo rey que, a pesar de las súplicas del enamorado Jarife, la toma para sí, dejándola bajo la custodia del desleal Zulema.

Mientras tanto, Félix, animado por las excelencias de la vida cortesana que le propone su amigo Ricardo, se olvida de su antiguo amor y pone los ojos en doña Ana, dama recién casada. Grisela, desde su cautividad y movida por los celos, consigue que Jarife, su raptor, le prometa arriesgar su vida e ir en busca de Félix para llevarle a Argel. Así, haciéndose pasar por cristiano y cambiando su nombre por el de Francés, Jarife llega a las costas valencianas justo a tiempo de interrumpir el duelo entre Ricardo y don Juan, galán que también se disputa, con peor suerte, el amor de Leonora. La valiente intervención de

5. S. Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori, 1989, p. 49.

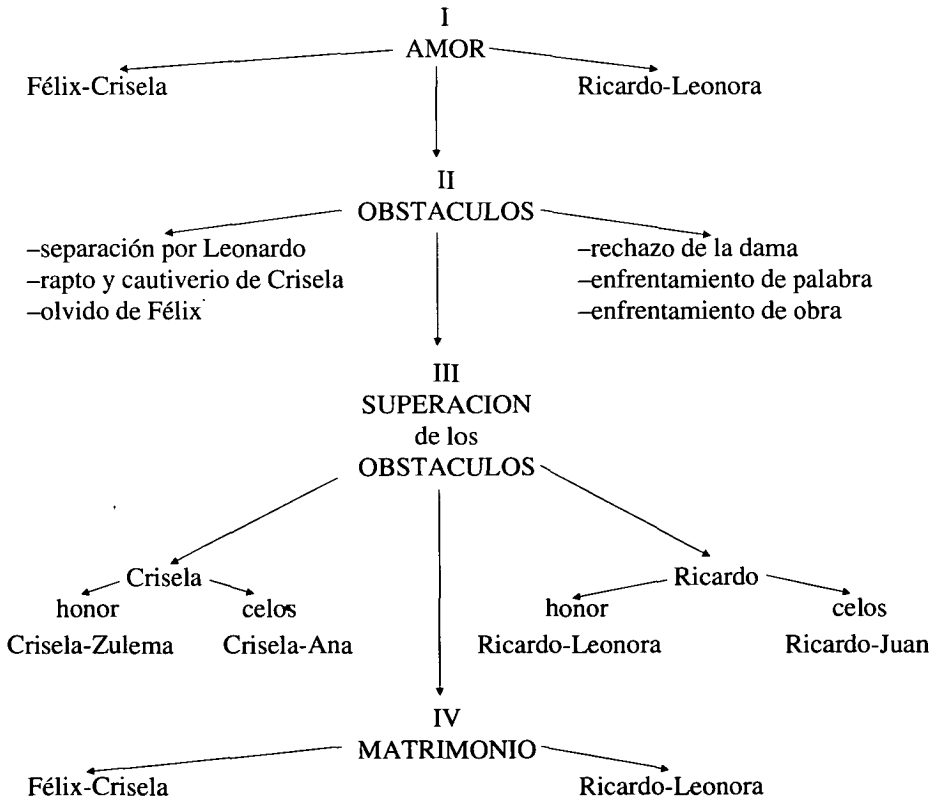
6. «Lope-Lope» resume una obra de estructura formalizada, de madurez típica de su autor y su género; «Lope-prelope» implica que la obra no ha alcanzado la condición señalada». Cf. F. Weber de Kurlat, «Lope-Lope y Lope-prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época» en *Segismundo*, N° 23-24, 1976, p. 115.

Jarife, interponiéndose entre los duelistas, le permite conocer a don Félix y convertirse en criado y alcahuete de sus amores.

En Argel, el rey moro se apiada de Crisela y accede a intercambiarla por cuatro poderosas galeras con las que Guadamo, moro prisionero en poder de Leonardo, pagará su libertad. En el camino de regreso a España, Zulema pretende forzar a la cautiva, pero ésta defiende su honor dando muerte violenta al traidor amante.

Esa noche, y por motivos distintos, coinciden en el Grao todos los personajes principales con el fin de solucionar sus respectivos conflictos. Crisela encontrará a su padre y recuperará a Félix quien, engañado por Jarife, había acudido allí esperando encontrarse con su nuevo amor; Ricardo y Leonora, ya casados de palabra, obtendrán el consentimiento del capitán Leonardo, y, finalmente, Jarife descubrirá su verdadera identidad. Jarife, a quien de niño habían hecho cautivo los cosarios, no es moro, sino cristiano, e hijo de Leonardo y, por tanto, hermano de Crisela. Con el reencuentro definitivo de los personajes y la solución feliz del enredo se da por concluida la obra.

De este modo, ampliando el interesante esquema ofrecido por el profesor Oleza⁷, podríamos plantear el desarrollo de la doble intriga de la siguiente manera:



7. J. Oleza, «La propuesta del primer Lope de Vega», *art. cit.*, p. 175.

III

Este argumento resume los dos mil novecientos noventa y cinco versos de que se compone *El Grao de Valencia*, organizados en torno a las tres jornadas. La elección del término «jornada», que será sustituido a partir de 1604 por el de «acto», si bien pervivirá en el posterior teatro calderoniano, es propio de las primeras comedias de Lope, y su uso se lo atribuyó falsamente Juan de la Cueva, pues ya lo había recomendado con anterioridad el dramaturgo extremeño Torres Naharro en su *Propalladia*, quizás influido por el «giornata» del *Decameron* boccacciano.

A lo largo de estas tres jornadas se organiza, pues, toda la trama de la obra, atendiendo a un esquema, si primitivo, muy convincente. Como en tantas otras obras, «en el primer acto se plantea la situación preliminar y se inicia el enredo, que se extiende hasta bien entrado el tercero, donde se desenlaza con un golpe de efecto espectacular, nacido de las propias contradicciones del enredo o las súbitas revelaciones de última hora.»⁸ El enredo concluye felizmente con la solución de los problemas que pasan por la aceptación final del matrimonio.

De su estructura, llama poderosamente la atención el elevado número de escenas, hasta un total de cincuenta y nueve, repartidas a lo largo de las tres jornadas. La primera se compone de dieciocho escenas, dieciséis la segunda, y veinticinco la tercera y última. La evidente desproporción es explicable a partir de la compleja intriga que desarrolla la acción. Al introducir escalonadamente un número tan considerable de personajes, hasta un total de veintiséis, el autor deberá ir solucionando todos los conflictos desencadenados y que van quedando pendientes, razón que explicaría el hecho de que la última jornada —aquella que resume los acontecimientos sucedidos— sea precisamente la que se divida en un mayor número de escenas.

Consecuencia inevitable de la circunstancia apuntada, es el hecho de que el número de versos por escena resulte también muy desproporcionado. La primera jornada presenta un total aproximado de ciento dieciocho versos por escena, la segunda de cincuenta y nueve y la tercera de treinta y nueve. Tan exagerada diferencia solamente puede explicarse si tenemos en cuenta que la primera jornada resume el planteamiento general de la obra, motivo que obliga al autor a ir presentándonos a sus personajes, caracterizándolos con los mejores trazos posibles y descubriéndonos sus intenciones. Una vez desarrollado el planteamiento de la trama, el nudo de la segunda jornada, menos numerosa en versos por escena, procurará centrar su interés en el enredo provocado por los engaños y malentendidos suscitados, para culminar con el desenlace final que en *El Grao*, a diferencia de otras obras posteriores de Lope, no necesita de explicación alguna, pues todos los personajes, a pesar de sus distintos comportamientos, parecen darse por satisfechos de su buena ventura.

Otra reflexión acerca del proceso de composición de la obra es la que se refiere a la ingente nómina de personajes que aparecen en escena. Este reparto hace difícil concebir la pieza para su representación y obligaría a más de un actor a interpretar diversos papeles. Un total de veintiséis personajes de los que únicamente dos son damas, y el resto se distribuyen de la siguiente manera: seis galanes, un padre, un rey, dos amigos confidentes, cinco criados, tres soldados, dos pajes, un arráez, un pícaro y dos cautivos (nótese las

8. *Ibidem*, p. 189.

ausencias del personaje del gracioso y de la pareja criado-criada, confidentes de los amos de sus amos). La mayoría de ellos son personajes funcionales que no destacan precisamente por su cuidada caracterización. Muchos de ellos apenas si tienen la mayor relevancia en la obra, cuando no sirven para confundir al lector/espectador con sus ambiguos comportamientos.

Finalmente, la aparición de tantos personajes incide directamente en su desorganizada participación a lo largo de la obra. Así, Leonora, don Juan y don Pedro, que habían estado presentes en cinco de las dieciocho escenas de la primera jornada, no aparecen en ninguna escena de la segunda; y Félix y Ricardo que lo habían hecho en cinco y diez escenas respectivamente, lo harán tan sólo en tres. Por el contrario, personajes que apenas habían intervenido en la primera jornada, como Jarife (en dos ocasiones), Zulema (en cuatro) el Rey de Argel (en ninguna), protagonizarán buena parte de la segunda (Jarife en seis, Zulema en ocho y el Rey en cuatro).

Lope parece así haber ideado la primera jornada para presentar el conflicto valenciano, dejando para la jornada segunda el nudo de la acción del cautiverio argelino que ya había sido planteada muy rápidamente en la primera jornada. Por último, en la jornada tercera ambos mundos se irían intercalando hasta el desenlace.

Destaquemos asimismo que el número de personajes que aparecen por escena en la jornada segunda es, por término medio, de dos, número inferior a la jornada primera (planteamiento) y, sobre todo, a la jornada tercera (desenlace), cuyas últimas escenas servirán para ir acumulando en el escenario a los principales responsables de la acción, continuando así la práctica de demorar hasta el último momento el desenlace final.

Ej. Esc. 23: Capitán, Zarte, Crisela, 2 cautivos.

Esc. 24: Capitán, Zarte, Crisela, Félix, Jarife.

Esc. 25: Capitán, Zarte, Crisela, Félix, Jarife, Ricardo, Leonora.

IV

Aunque *El Grao de Valencia* adolece de la unidad de lugar, así como de la de tiempo y acción, el desarrollo de la trama tiene en el puerto valenciano, que presta título a la obra, su localización geográfica más destacada. Si la primera escena comienza un caluroso día de verano en el Grao, descrito como lugar de paseo y cita para las damas y galanes enamorados, la última finaliza, por la noche, también en el Grao, convertido ahora en punto de encuentro y reconocimiento de los personajes principales.

Sin olvidar los ecos del ambiente cortesano de Valencia que se respira a lo largo de toda la obra, la geografía de la misma nos transportará muy pronto, como consecuencia inevitable del tema del cautiverio, a la ciudad de Argel, contrapunto negativo del paraíso valenciano que Lope resume en estos versos puestos en boca de Leonora:

Leonora: Sin duda que aquesta tierra
debe de ser paraíso
donde el cielo, en parte, quiso
mostrar el poder que encierra⁹.

9. Lope de Vega, *El prado de Valencia* en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, Tipología de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, t. I, pp. 513-546. Todas las citas están tomadas de esta edición.

Entre el Grao, representación del amor, y Argel, símbolo de la separación, parece inevitable hacer hincapié en la presencia de un tercer escenario fundamental para el desarrollo de la trama: nos estamos refiriendo al mar, «descubierto entonces por el Lope de tierras adentro, (que) preside, asiste, vive en la obra.»¹⁰

Las olas de ese mar Mediterráneo, que tan mansamente llegan al puerto valenciano como a las costas argelinas, apenas si se dejan ver en escena (probablemente debido a las dificultades que encierra su escenificación), pero su presencia, ya intuida, ya declarada, incide decisivamente en el comportamiento y la actuación de los personajes.

Leonora recela del mar que acaba de descubrir por primera vez; le sorprenden los extraños secretos que oculta y la inmensidad de sus aguas que le llevan a exclamar, temerosa, como si de una premonición se tratara:

Leonora: Del mar tengo miedo, pues
no me coja de los pies
y dé conmigo allá dentro¹¹.

Crisela, aunque más confiada, también conoce los peligros que el mar encierra:

Crisela: Mañana manda que me vaya
donde alojada está su compañía,
.....
ya sabes el castillo, el mar, la playa,
el peligro, el lugar, el alma mía¹².

Por mar, perderá la libertad a manos de los cosarios, lejos de su padre y de Félix, y por mar, también, recobrará la felicidad perdida cuando regrese a casa triunfante:

Caut. 1º: Tuya ha sido, señora, esta victoria
digna de que la fama perdurable
celebre para siempre tu memoria;
pues en medio del mar inexorable
valor tuviste para hacerte fuerte
contra todo un ejército espantable¹³.

Félix, por su parte, encuentra en el mar el obstáculo que limita las fronteras entre el amor y el olvido. Cuando Crisela es conducida por los soldados de su padre al castillo de Manzofa, el mar se presenta como un enemigo que no conseguirá menoscabar su amor por Crisela:

Félix: Téngola de ver y hablar
si se pone todo el mar
en medio del alma y della.
Que Leandro seré yo,
y, si ella quiere alumbrarme,
no hay mar que pueda estorbarme
llegar adonde él llegó¹⁴.

10. A. Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, t. III, p. 487.

11. P. 513b.

12. P. 516b.

13. P. 544a.

14. P. 517a.

Por contra, cuando Crisela es hecha prisionera y llevada a Argel, el mar se convierte en un obstáculo insalvable al que es incapaz de hacer frente:

Félix: Estéense allá cautivos mis amores,
que yo ni tengo fustas ni dineros
para poder matar los robadores
ni navegar los mares extranjeros¹⁵.

Finalmente, para el capitán Leonardo el mar es un doloroso escenario por el que ha visto alejarse a su hija Crisela, presa de los cosarios, renovando así el dolor olvidado por la pérdida de otro hijo que, como veremos en las últimas escenas, también perdió a manos de infieles:

Capit.: Este tan tierno niño que te cuento
estaba con su ama en esta orilla,
cuando de ciertos moros que escondidos
estaban en esta tierra en una cueva,
y entre olivares y arnejales
fue cautivo y llevado a Argel, adonde,
si no murió en la mar, que es lo más cierto,
debió, sin duda, de tornarse moro¹⁶.

El mar también se encargará de devolvérselos sanos y salvos al punto de partida, cerrándose así este ciclo marítimo.

En consecuencia, ese mismo mar por el que navegaron tantos héroes de la literatura española de la época, lugar común de tantas obras, con especial mención a las novelas bizantinas y a los relatos de cautivos, (a los que Lope dedicará más adelante su atención en *Guzmán el Bravo* y *La desdicha por la honra*) aparece aquí, por sus semejanzas argumentales, como elemento importante para el desarrollo de la trama.

Esta localización geográfica –Valencia-Argel– que tiene como punto de partida y de llegada coincidentes las arenas del Grao y como elemento de separación/unión el mar, sirve de marco en el que se irán desarrollando los conflictos que relacionan a nuestros personajes y que se articulan a partir de un tema medular, el amor, del que se derivarán otros como los celos, el honor, las relaciones paterno-filiales o el matrimonio, aspiración última del ideal amoroso.

El emparejamiento de los protagonistas se establece desde las primeras escenas mediante la fórmula del binomio amoroso Crisela/Félix, Leonora/Ricardo, y se irá complicando, hasta dispersarse inútilmente en ocasiones, con la incorporación a la acción de hasta cinco nuevos pretendientes que, al mismo tiempo y por caminos diversos, pasarán de pedirse ayuda unos a otros a estorbarse mutuamente.

Mientras las relaciones de la pareja Crisela-Félix, protagonistas de la acción principal que comentaremos más adelante, deberán superar una dificultad insalvable –el cautiverio de la heroína a manos de infieles–, el desarrollo de la segunda acción, protagonizada por Leonora-Ricardo, a la que se incorporará más adelante don Juan para completar así el

15. P. 531a.

16. Pp. 542b y 543a.

triángulo amoroso, ofrece, en embrión, el esquema dramático del que se derivará el posterior teatro lopesco.

Ricardo, a diferencia de su amigo Félix que disfruta desde hace tiempo de los favores de Crisela, acaba de conocer a Leonora, y su amor, flechazo instantáneo, es tan poderoso que vence todos los obstáculos que se interponen en su camino, circunstancia ésta que le convierte en protagonista activo del triángulo amoroso:

Ricard.:

Pero buen ánimo haced,
que el amor es un arroyo
y ese fuerte muro un poyo
de vieja y rota pared.
Imaginad una torre
más alta que el mayor monte,
y la mar, y el Aqueronte,
que por los infiernos corre,
que todo se ha de allanar
a la fuerza de un querer¹⁷.

Es el suyo, por tanto, un amor «a primera vista», conmovido por la hermosura, discreción, virtud y nobleza de su dama. A pesar del carácter desdeñoso de ésta en las primeras escenas, hasta el punto de burlarse y humillar a su ingenuo enamorado, Ricardo la adora irremediamente y confiesa haber perdido el seso por ella. Su idealizada visión, comparada tópicamente con la salida del sol:

Ricardo: ¡Oh, bella Leonora mía!
Esta es tu puerta y ventana,
haz la tiniebla mañana
y la oscura noche día.
Alúmbrame, sol divino¹⁸.

sirve para reavivar la pasión del enamorado; su ausencia o, lo que es peor, su rechazo, provoca en éste el «mal de amor», entendido como un dolor que conduce a la muerte:

León.: ¿Qué tenéis, que en día y medio
se os muere el alma de amor?
Ricar: En esa misma un dolor
imposible de remedio.
León.: ¿Amáisme?
Ricar: Como al vivir.
León.: ¿Desde cuándo?
Ricar: Desde ayer.
León.: ¿Cuánto?
Ricar: Cuanto puede ser.
León.: ¿Cómo estáis?
Ricar: Para morir¹⁹.

17. P. 517a y b.

18. P. 523b.

19. Pp. 523b y 524a.

La sutileza e ingeniosidad de los requiebros amorosos (no olvidemos que, como señalaba J. M. Díez Borque, «el saber hablar un hombre le hace discreto galán y, por tanto, dotado de capacidad para ser amado»²⁰), las rondas y citas nocturnas, la constancia en el amor que obliga a Ricardo a batirse en duelo con su amigo don Juan, la discreción y cortesía con las que públicamente regala a su dama, acabarán por conquistar a Leonora quien, temerosa de los comentarios de la gente acerca de su honra, acepta la palabra de matrimonio mediante el recurso de unirse las manos. De este modo, ante la ausencia del padre y del hermano, Ricardo se convierte entonces en el primer valedor del honor de su dama, ahora ya su esposa:

Ricar.: Él (Dios) sabe bien cómo a vos
os he tenido en mi honra.
No lloréis, que si perdistes,
por mi causa el punto de ella,
yo quiero volver por ella.
Alegraos los ojos tristes.
Dadme aquesa hermosa mano
de que seréis mi mujer,
porque el lugar venga a ser
de vos malicioso en vano.

León.: Agora sí creo yo
que sois noble caballero;
darla y abrazarla quiero²¹.

En un breve espacio de tiempo, Ricardo ha vencido la oposición de Leonora hacia el comportamiento de los hombres –muchas palabras, pero pocas obras– y ésta, que en la primera escena –la más bella e ingeniosa de la obra– se burlaba sin piedad del galán, acaba rindiéndose a él en la jornada tercera. Las relaciones amorosas de esta segunda acción vienen marcadas, pues, por una serie de incidentes que atienden a un código imitado repetidamente en el teatro posterior:

1. Encuentro de la pareja y amor a primera vista (I).
2. Cita nocturna y declaración de amor (I).
3. Enfrentamiento de palabra con un tercero que también ronda la casa de su dama (I).
4. Galanteo cortesano y regalo del enamorado a su dama (II).
5. Correspondencia de la dama que le entrega una señal de su amor (II).
6. Enfrentamiento de obra, a través del duelo, entre los galanes (III).
7. Los enamorados se dan la palabra de esposos (III).
8. La autoridad paterna da su conformidad al matrimonio secreto (III).

En definitiva, esta intriga secundaria, que acabará confluyendo con la principal en las últimas escenas, desarrolla el comportamiento, poco convincente, de los personajes. Leo-

20. J. M. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 42.

21. P. 539b.

nora, enérgica y arisca en los primeros encuentros amorosos, se irá difuminando paulatinamente hasta desaparecer de escena, cediendo así su protagonismo a Ricardo. Su aceptación del matrimonio se presenta como una salida obligada con el fin de acallar los rumores que corren por la ciudad y que ponen en entredicho su honor: un honor, convención literaria escasamente codificada en *El Grao*, que nada tiene que ver con su tratamiento posterior. De hecho, el primer sorprendido ante el cambio de actitud de la dama es el mismo Ricardo cuando señala:

León.: Agora sí creo yo
que sois noble caballero:
darla (la mano) y abrazarla quiero.
Ricar.: ¡Por Dios! que esperaba un no²².

Por su parte, Ricardo, si bien enamorado de Leonora, parece en ocasiones más preocupado por ganarle la partida a don Juan y satisfacer así su vanidad, que por conseguir el amor de Leonora; su gentileza y discreción no puede ocultarnos, sin embargo, la ridícula escena del duelo –recurso también destacado del teatro barroco– que tiene lugar en la jornada segunda. El duelo se convierte en una farsa cuando los dos contendientes se aman pero no osan atacarse por temor a ser heridos.

Por último, don Juan se nos presenta como un personaje meramente funcional que desaparece de la acción tan pronto como Ricardo y Leonora se dan la palabra de esposos. A partir de este momento, no volveremos a saber nada más ni de don Juan ni de don Pedro, su amigo y confidente, que cumple funciones semejantes a las del criado de la comedia nueva. El enfrentamiento Ricardo-don Juan no implica necesariamente que el lector se alinee por uno u otro, ya que la obra no propone ninguna moralización. Don Juan ha llegado tarde al amor de Leonora y padece injustamente las burlas de Ricardo, razón que explica la defensa de su dignidad a través del duelo.

Pasemos ahora rápidamente a la intriga principal. Ésta nos depara una mayor complicación en el enredo a partir de la pareja Crisela-Félix y la aparición de cuatro nuevos antagonistas.

En el primer acto se desarrolla el planteamiento amoroso entre la citada pareja y el rapto de Crisela a manos del moro Jarife; el acto segundo y parte del tercero resume el cautiverio de Crisela y el olvido de Félix, y tan sólo al final del tercer acto asistimos al reencuentro definitivo de la pareja.

Si Ricardo era el protagonista activo de la segunda acción, este papel recae en la acción principal en la figura de Crisela. Al igual que aquél, a Crisela le corresponde ahora vencer los celos y defender su honor con el fin de conseguir su propósito: el matrimonio con Félix. Sin llegar a alcanzar el heroísmo de otras damas del teatro posterior, Crisela hace gala de una firmeza y un valor de los que adolece su pareja.

Así, la caracterización de Félix sorprende desde el primer momento por su presencia apocada y quejosa, defectos a los que se irán sumando su deslealtad, su inconstancia o su cobardía, que van degradando poco a poco su figura hasta convertirle en un personaje

22. P. 39b.

poco grato para el lector. Crisela, desde el primer momento, ya nos pone en la pista cuando confiesa a su prima Leonora la poca fe del enamorado:

León.:
 (¿Cuál de esos dos, Crisela,
 el que os abrasa y os hiela?)
 Cris.: (El que tiene menos fe.)
 León.: ¿Y sé yo cuál tiene más?)
 Cris.: (De todos los hombres digo.)²³

En la primera jornada se presentan los dos obstáculos fundamentales que han de superar los enamorados. El primero de ellos se corresponde con un artificial problema de honra. A los oídos de Leonardo, padre de Crisela y capitán del ejército, han llegado los rumores sobre las idas y venidas de Félix a su casa en su ausencia, circunstancia que aprovecha para apartar a su hija de él y alojarla en el castillo de Manzofa. Esta actitud, razonable en el padre que desea defender su honor, tiene la función de separar a los protagonistas, pero no justifica la escena final en la que será el propio capitán quien ofrezca a Félix la mano de su hija.

De ese primer impedimento –la ausencia de la dama recluida en el castillo– parece salir airoso de palabra, que no de obra, Félix. Su entusiasta reacción, animado por su amigo Ricardo, parece destacar la constancia de un espíritu enamorado:

Félix:
 Este capitán de costa
 que aquí tan celoso ves,
 piensa que esta mar no es
 para mis brazos angosta.
 Soy monte y amante ciego,
 con la mar mi fuego prueba.
 ¡Vive Dios que me la beba
 y que no me mate el fuego!²⁴

El segundo obstáculo, de mayor consistencia, sirve para cerrar la jornada con un momento de tensión. Me refiero al rapto de Crisela. Este incidente viene a demostrar cómo el entusiasmo de Félix se desmorona cual castillo de artificio. En Félix se cumple la máxima apuntada por Leonora en el sentido de que los hombres son sólo palabras y no obras. Félix nunca ha tenido la intención de seguir a Leonora y sus palabras anteriores responden más a una rabieta propiciada por la soberbia que a un sincero deseo.

El rapto supone en primer lugar el alejamiento de los enamorados y, por poco tiempo, la reclusión de Félix en su casa. Pronto, con la ayuda de Ricardo, sale de ella convertido en un hombre diferente, dispuesto a disfrutar de un nuevo amor y buscando excusas que justifiquen su comportamiento:

Félix: Estéanse allá cautivos mis amores
 que yo ni tengo fustas ni dineros
 para poder matar a los robadores
 ni navegar los mares extranjeros²⁵.

23. P. 15a.
 24. P. 517a.
 25. P. 531a.

En el colmo de su cinismo llega a renunciar a Crisela y achaca a su padre el infortunado destino de la joven:

Félix: Guardárala su padre en el castillo.
 ¿Era su dueño yo? ¿Tantos extremos
 tengo de hacer y tantos desatinos?
 ¿Era yo Durandarte, o Caláinos?²⁶

Por último, en este proceso de degradación del personaje, su mezquino comportamiento llega a tales extremos que, temeroso del duelo entre Ricardo y don Juan, desearía ver a Leonora en el mismo trance que Crisela:

Félix:
 Otro moro la cautive
 y vengan nuevas que es muerta.
 ¡En eso andamos agora!²⁷

comentario que Ricardo ataja inmediatamente con una pregunta retórica que se vuelve contra su amigo y descubre la verdadera realidad de Félix:

Ricar.: Callá, ¡por Dios! ¿Estáis loco?
 Pensáis que estimo en tan poco
 los favores de Leonora?²⁸

A partir de este momento, Félix reanuda una antigua relación con doña Ana, ahora casada, galanteándola y paseando por su calle. Dejemos aquí a Félix, sobre el que pronto volveremos, con las nuevas de ese amor que contrasta con las penalidades por las que atraviesa Crisela.

El rapto y cautiverio de Crisela supone la separación de la pareja de enamorados e introduce en la acción un nuevo movimiento de personajes. Disputándose el amor de la cristiana encontramos hasta cuatro pretendientes: Guadamo, el Rey de Argel, Zulema y Jarife. Si bien los dos primeros son personajes acartonados, los dos últimos presentan la caracterización más acertada en función del protagonismo que van adquiriendo.

Guadamo apenas si interviene a lo largo de la obra. También él ha pretendido raptar a Crisela, sin embargo su intento ha corrido peor fortuna y acaba en manos del capitán Leonardo, razón por la que queda descartado desde el primer momento del conflicto amoroso. Además aparece enfrentado al Rey de Argel cuando se niega a desprenderse de lo único que posee: cuatro poderosas embarcaciones. Su función en la obra consiste en retardar la solución del enredo –la puesta en libertad de Crisela– y destacar, por contraste, la angustia de Leonardo, su antagonista, ante la pérdida de su hija.

Esas cuatro galeras constituyen a su vez el móvil que justifica la presencia del Rey de Argel en escena. Arrogante, caprichoso e injusto, muy lejos aún de la figura del «poderoso» que se incorporará al teatro barroco, oscila entre negar la libertad a la cautiva:

26. P. 531a.

27. P. 535a.

28. Pp. 535a y b.

Rey: Junta el oro de Oriente,
y las perlas de Occidente,
y de Ceilán los rubíes,
que es darme cuatro cequíes
por la cautiva presente²⁹

para inmediatamente desdecirse sin razón aparente y consentir en su partida:

Rey:.....
pero si quiero bien esta cautiva,
¿qué mayor muestra le daré del alma
que dejarla volver a España libre
y al pecho de su padre y de su casa?³⁰

La indecisión del Rey resulta a veces desesperante y su comportamiento tan sólo puede justificarse por los deseos del autor que le maneja a su antojo. Su pasión repentina por Crisela tiene la función, por una parte, de servir de obstáculo a Jarife en sus amores, obligándole a regresar a España para protagonizar un nuevo enredo; y, por otra, destacar al personaje de Zulema, encargado de la custodia de la dama y convertido en sagaz consejero del Rey.

Zulema, si bien personaje secundario, es no obstante uno de los caracteres mejor dibujados de la obra. Confidente infiel de Guadamo primero, y de Jarife y el Rey después, espera la ocasión propicia para poder gozar de Crisela. Traidor, mentiroso y astuto, sus malvadas intenciones se corresponden con su merecido castigo, cuando muera a manos de Crisela. La escena de su muerte que, como otras muchas, no se representa en escena sino que es narrada por un tercero, sirve para resaltar el comportamiento valiente de Crisela a quien atañe la defensa de su honra.

Por último, Jarife es el contrapunto, enamorado, generoso y valiente, de todos los galanes cristianos. Llama la atención desde el primer momento que, siendo el encargado de separar a Crisela de su padre y de su galán, como ella misma advierte:

Crisel:.....
fui de tus manos cautiva
ausente de mis amores,
cortando, cuando crecían,
tronco, rama, fruto y flores.
Labrador ha sido el tiempo
que sembró las aficiones,
tú la piedra que llevaste
en labrar mis pretensiones³¹.

sin embargo, no reciba de ésta ningún reproche, sino sólo palabras de comprensión y afecto:

Crisel: Tienes tan grande nobleza,
que he imaginado de ti

29. P. 526a.

30. P. 538b.

31. P. 532b.

que no me quieres a mí
con género de torpeza.

.....
Desde el punto que me asiste,
Jarife noble, esta mano,
te vi un alma de cristiano,
lastimado en verte triste.

.....
Hasme sabido estimar
hasta venir a prisión,
y así, con casta afición,
te quiero y pretendo amar³².

Sin duda, Lope estaba pensando ya en esa metamorfosis final del personaje que convierte a Jarife en hermano de Crisela, y no consideró funcional enturbiar desde el principio las relaciones entre ambos sino destacar su ejemplar comportamiento.

A diferencia de Félix, Jarife cree que el amor «no es palabras/sino verdadero obrar»³³, y lo demuestra con sus actos. Así, convencido de que Crisela nunca le corresponderá en sus deseos, le promete ir en busca de Félix y traerlo a Argel. Esta circunstancia le erige en personaje fundamental ya que actúa como nexo de unión entre el mundo cristiano y el moro, entre la libertad y el cautiverio, entre el amor y el olvido. Jarife acabará convirtiéndose en alcahuete de Crisela primero y de Félix después, hasta presentar algunos rasgos propios del personaje del «criado», indispensable en el teatro posterior y aquí escasamente tipificado:

Jarife: ¡Por Alá, qué bueno quedo,
hecho alcahuete ordinario:
ya de parte de la dama
ya de parte del galán!³⁴.

Confidente de Félix, a quien habíamos dejado ocupado en sus amores con doña Ana, Jarife es testigo directo de su infiel comportamiento:

Jarife: ¡Oh cristiana: en cuanto afán
pones quien te adora y ama,
que te mueres por un hombre
que al fin por otra se muere,
quieres a quien no te quiere
ni se acuerda de tu nombre³⁵.

A este olvido e inconstancia de Félix se referirá también Leonora en los siguientes versos dirigidos a Ricardo:

Leon.: Bien parece que aprendéis
de don Félix, vuestro amigo,

32. P. 532a.

33. P. 532a.

34. P. 542a.

35. P. 542a.

a quien le venga el castigo
 que entre los dos merecéis.
 Que por su causa cautiva
 está mi prima Crisela,
 y ya en servir se desvela
 una melindrosa altiva³⁶.

El peligro innecesario al que Jarife se expone y la humillación que supone servir a su adversario ensalza su figura en proporción inversa a la degradación que padece el personaje de Félix. Su lealtad y valentía, impropias de un antagonista moro, tan sólo se explicarán, de forma tan espectacular como inesperada, cuando el lector descubra que Jarife es hijo de Leonardo y asista al reencuentro definitivo de la familia.

En esa escena final se solucionan felizmente todos los conflictos planteados. Guadamo consigue la libertad, Leonardo recupera a sus hijos, Jarife descubre su verdadera identidad, Ricardo y Leonora obtienen el consentimiento del capitán para sus amores, y, por último, Félix, que había ido al Grao para encontrarse con doña Ana, sale de allí convertido en marido de Crisela con la bendición de Leonardo, la figura del padre que aparece caracterizado tan razonablemente riguroso al principio como inexplicablemente generoso al final.

La anagnórisis con el reconocimiento de los hermanos separados y los hijos recobrados, incluye a Lope en una tradición que se remonta al teatro clásico –recordemos la *Adriana* o el *Heautontimorumenus* de Terencio– y, más cercano en el tiempo, a la *Calamita* de Naharro o *Los engañados* y *Medora* del famoso Lope de Rueda por citar algunos ejemplos.

V

El Grao de Valencia pertenece, pues, a la primera etapa dramática de Lope de Vega. Su influjo en el teatro posterior, si existió, resulta difícil de precisar. Al amparo del teatro valenciano, con el recuerdo inmediato de *El prado de Valencia* de Tárrega, sin olvidar la importante tradición del teatro español del siglo XVI, el Fénix construye una obra no exenta de aciertos.

Algunas escenas son dignas del mejor Lope por su belleza e ingenio, algunos recursos participan ya de la «poética» de su arte nuevo (la estructura en tres jornadas con su planteamiento, nudo y desenlace, el uso de varias acciones que confluyen en un mismo final, las relaciones de dependencia que se establecen entre todos los personajes, el no dejar vacío el escenario, el «engañar con la verdad», menos el «hablar equívoco» que encontramos en la jornada tercera sin razón aparente, el concluir los actos con un momento de tensión, el no representar acontecimientos en escena, la polimetría, el uso de la carta como medio de comunicación de los enamorados, la acumulación de personajes y el retardamiento de la solución del conflicto o el desenlace feliz), y algunos personajes, los menos, nos interesan por su desgraciado destino.

Sin embargo, es innegable también la existencia de algunos fallos en su composición y contenido. El enredo «va a nacer, precisamente, (del) azar del desenlace, al que no con-

36. P. 539b.

duce ninguna estrategia coherente, sino (que) siempre producto de una conjunción causal de circunstancias»³⁷; la intriga da paso a escenas costumbristas (las del Grao), «paréntesis didácticos» (exaltación del matrimonio), recuerdos de ambiente cortesano (boda de doña Ana, torneos caballerescos, saraos palaciegos...), muy del gusto del teatro valenciano, pero que, como advertía muy acertadamente el profesor Oleza, provoca «un exceso de materia dramática, y el resultado es su deficiente articulación, la afuncionalidad de unas historias respecto a otras»³⁸; los personajes, escasamente caracterizados, interesan por la función que cumplen, de ahí que su comportamiento en la obra no se corresponda, moralmente, con el premio o castigo que debieran recibir.

Así, algunos de ellos aparecen tan tímidamente en escena que apenas si podemos explicarnos las razones de su presencia (es el caso de Cruzate, criado de Leonora); otros desaparecen de escena cuando dejan de cumplir la función asignada sin que volvamos a saber más de ellos (ejemplo, la pareja compuesta por don Juan y don Pedro); aquellos aparecen y desaparecen sin darnos tiempo a comprender los motivos que les impulsan a cambiar de conducta continuamente (véase si no la actitud irreflexiva e incoherente del Rey de Argel o de Guadamo); éstos son incorporados precipitadamente por el autor para la ocasión con el fin de sacarle del apuro ante una situación complicada (así, descubrimos que Guadamo tiene un hermano que se encargará de pagar su rescate); por último, otros, como Zarte, criado moro de Guadamo, adquieren repentinamente un valor decisivo para la solución final del conflicto. Tan sólo, y no en todos los casos, los personajes principales parecen presentar rasgos más verosímiles, aunque en ocasiones su ridículo comportamiento no se corresponde con los resultados que debiera imponer la justicia poética.

Por último, los temas no están todavía codificados y si bien el «amor» se convierte en el centro del enredo a partir de un esquema que ya encontrábamos en el teatro renacentista, el honor, las relaciones paterno-filiales, el matrimonio, los celos, aparecen mínimamente desarrollados, y la justicia poética ni siquiera existe, consecuencia de la ausencia de cualquier propósito adoctrinador.

Deberá pasar, pues, algún tiempo para que el teatro de Lope alcance la categoría de «teatro nacional» y su esquema dramático sea imitado por el resto de los dramaturgos de su época. Sin embargo, a este Lope-prelope le corresponde el honor de iniciar un largo camino que dejará una huella imborrable en el teatro posterior.

MIGUEL A. TEJEIRO FUENTES

37. J. Oleza, «La propuesta del primer Lope de Vega», *art. cit.*, p. 175.

38. *Ibidem*, p. 185.