

LA DESAPARICIÓN DEL CONFLICTO:
LA COMICIDAD COMO UNA OPCIÓN IDEOLÓGICA
EN "LOS GUANCHES DE TENERIFE" DE LOPE DE VEGA

Florencia CALVO
Universidad de Buenos Aires

BIBLID [0213-2370 (2001) 17-1; 33-44]

La comicidad en "Los guanches de Tenerife" de Lope de Vega –los equívocos producidos porque los habitantes de las Islas Canarias, que van a ser conquistadas, no comparten los códigos culturales de los españoles– reviste una doble función: ideológica, porque anula el conflicto violento, interpretándolo en clave de humor, y dramática, porque responde a las convenciones de un género determinado.

The comic vein in "Los guanches de Tenerife" by Lope de Vega –natives of the Canary Islands and Spanish conquerors do not share the same cultural codes and misunderstandings arise consequently– contains a double face; it deprives, on the one hand, the play of its conflictive violence, on the other, it pays tribute to the conventions of the comedy as a genre.

DENTRO DE LOS ACERCAMIENTOS a la Comedia áurea el problema de la taxonomía es tal vez uno de los más conflictivos para la crítica. Todo contribuye, desde la abundancia de terminologías hasta la diversidad de criterios posibles para una clasificación, a que las diferencias entre los distintos tipos de obras deban ser ampliamente revisadas y discutidas en todos sus aspectos.

El teatro histórico no es ajeno a este problema puesto que su única característica distintiva, la de dramatizar un hecho "histórico", no alcanza por sí sola para definir la ubicación de este tipo de obras en una posible taxonomía de la Comedia. Se puede objetar, desde la teoría aristotélica, cierta preceptiva renacentista y el propio Arte Nuevo, que la historia implica directamente una relación con la tragedia, por lo que este tipo de textos sería el más fácil de agrupar a los efectos de una clasificación.

Sin embargo, un rápido recorrido por las casi cien comedias agrupadas por Marcelino Menéndez Pelayo como *Crónicas y leyendas dramáticas de España* deja claro que ni todas son comedias serias ni todas son similares entre sí.

Se puede establecer –de hecho la crítica lo ha demostrado (Vitse, Oleza)– que la mayoría de las obras históricas de Lope de Vega (particularmente las de su primera época) se construyen generalmente desde la experimentación con una fórmula que, sin llegar a la tragedia, se ubica muy pró-

xima a la comedia sería. Creo que es también posible pensar que a medida que evoluciona el esquema dramático de Lope evolucionará también su manera de dramatizar la historia y, lo que comienza como crónicas dramatizadas que acumulan hechos históricos serán —en la segunda época del dramaturgo— comedias que utilizan la historia como cualquier otro material dramatizable.

Sin embargo, dentro del gran corpus de comedias consideradas históricas por la crítica, hay algunas que no se ubicarían en ninguno de estos dos grupos, sino que mostrarían cierta experimentación con determinados elementos que confluirán luego en la fórmula de la comedia ya consolidada.

Estos elementos no se reducen a la relación Historia/ Poesía sino que comprenden todos los niveles que implica una obra teatral, desde la caracterización de los personajes hasta los aspectos ideológicos, pasando por cuestiones de estructura dramática, de representación escénica, etc.

Dentro de estos textos que ya no son meras crónicas dramatizadas la definición genérica es, sin duda, más difícil puesto que en ellas se combinan, tal vez no en forma programática, elementos cómicos y trágicos.

Los guanches de Tenerife es una de estas comedias que permite esbozar cierta teoría de cómo la historia va paulatinamente abandonando su funcionalidad de pretexto de lo dramático para funcionar como materia dramatizable.

Si bien se integra en una de las líneas argumentales más fuertes del teatro histórico de Lope; la consecución casi épica de nuevos territorios (dentro y fuera del espacio castellano), presenta aspectos en su construcción dramática que posibilitan su ubicación dentro de ciertos cánones de escritura cercanos a la comedia cómica, en oposición a lo convencionalmente establecido para este tipo de teatro.

Por otra parte esta Comedia se relaciona —como ya lo ha señalado parte de la crítica— temáticamente con otras dos que muestran también un encuentro con el otro, *Las batuecas del duque de Alba* y *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*.¹

Esta relación no sería sólo temática sino que las tres obras conformarían un subtipo particular puesto que, además de estar muy cerca de la fórmula de la Comedia nueva, esbozan un tratamiento diferente de la materia dramatizada. Ya no se intenta la narración exhaustiva de los hechos sino que —sin abandonar la idea providencialista de la historia— se mezclan con los hechos históricos otros núcleos dramáticos característicos del nuevo género.

La obra, que trata sobre la conquista de Canarias, está fechada por Morley y Bruerton entre 1604 y 1606 y publicada en 1618 en la *Parte décima* de las

comedias de Lope. Menéndez Pelayo indica que su fuente es "un rarísimo y estimable poema compuesto por el bachiller Antonio de Viana llamado *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria*" que según don Marcelino "es obra imperfectísima pues para ser poema épico contiene demasiadas circunstancias prosaicas y para ser historia demasiadas fábulas" (82-83). A partir de este poema, impreso en Sevilla en 1604 Lope armará su comedia acerca del "encuentro" entre conquistadores y conquistados.

Esta comedia ofrece elementos característicos del teatro histórico: la relación historia-poesía a partir de una fuente literaria, la estructuración de los espacios a partir de la alternancia entre los ámbitos de los españoles y de los otros, la integración de la nueva conquista dentro de un eje que define la grandeza de España, condicionado todo por una concepción de la historia dirigida por una instancia superior. Sin embargo, el encuentro con el otro presenta además algunos elementos sobre los cuales hay que detenerse, que son los que muestran cierto proceso de experimentación en la dramatización de la historia.

Me interesa prestar aquí particular atención a los agentes portadores de comicidad, que serán los que definan lo específico de esta comedia y tal vez de las otras dos ya mencionadas. En otras obras históricas de Lope la participación de estos agentes de comicidad estaba representada por una serie de escenas casi entremesiles en la que participaban rústicos según las reglas convencionales del pastor bobo; estas escenas en escasas oportunidades se relacionan directamente con la trama principal, que generalmente es la histórica, y cuando lo hacen reflejan de manera carnalesca sus situaciones.

En *Los guanches de Tenerife* el elemento cómico comienza en el encuentro entre un español y una princesa guanche, que serán los protagonistas de la intriga amorosa que Lope recoge de su fuente. Se construye a partir de elementos fijados discursivamente para los reconocimientos con habitantes de otras tierras pero llevados a la exageración, hecho que indudablemente, producirá el ridículo.² De esta manera las percepciones que tanto español como guanche tiene del otro moverían, sin duda, a la risa al público de los corrales, que sabe que ambos son seres humanos idénticos pese a que alternativamente son descritos como gigante, caminante con cuatro pies, aves o frutas autóctonas.

Lo interesante aquí es que el humor no proviene de que no se comparte el mismo código lingüístico (como sí ocurre en el *Nuevo Mundo*) sino que es introducido a partir de la reflexión del capitán español que, en este primer encuentro con la joven guanche, actúa como agente de comicidad.³ Es, sin embargo, este el único caso en donde la comicidad sobrepasa el ámbito de los canarios ya que en todas las oportunidades los agentes cómicos se producen a partir del desconocimiento de los habitantes de Tenerife de determinados códigos de los españoles.

Si bien son abundantes los códigos culturales diferentes, a partir de los que se logran los efectos cómicos de la obra me interesa detenerme en algunos de ellos en particular.⁴ El primero, producido a partir de ese encuentro amoroso entre el capitán español y la princesa Dacil, tiene que ver con la diferencia en las concepciones de amor manejadas por ambos grupos.

Esta diferencia se basa en la absoluta incompreensión de las convenciones neoplatónicas del amor por parte de los guanches y colabora para acentuar los rasgos de comicidad que existen en ellos. De esta forma son posibles diálogos de este tipo que pueden además reforzar la comicidad desde lo gestual en la búsqueda del alma por todas las partes del cuerpo.

- MANIL Dijome que te acordase
 que está sin alma por ti.
- DACIL Pues ¿dónde se le cayó?
- MANIL En ti dice que la tiene.
- DACIL ¿En mí?
- MANIL Será cosa tan sutil
 que se entrará dondequiera.
- DACIL Busquemos, Manil, amigo
 el alma de este español.
- MANIL Desnúdate y por ventura
 la hallarás donde sospecho.
- DACIL No sé que traigo en el pecho
 desde que ví su hermosura,
 que no me deja dormir
 ni en cosa tener placer.
- MANIL El alma debe de ser
 que allá debe de vivir.
 A la fe que yo me guarde
 de que ningún español
 me meta el alma en el pecho. (84a-b)

El código del amor neoplatónico se construye como un lenguaje que los guanches no están capacitados para entender con lo que (siguiendo lo ya establecido por Noel Salomon en la caracterización del rústico) se logra la comicidad al explotarse la imposibilidad de una lectura no literal por parte de los "bárbaros".⁵

Sin embargo, esta diferencia no se reduce al mero efecto cómico, sino que posee una funcionalidad dramática e ideológica importante. Dramáticamente

se continúa en una escena paralela que refleja el encuentro de otros dos españoles con dos mujeres guanches que funcionarán también como personajes graciosos:

- VALCAZAR Quiero dejar el alma.
- ERBASIA Muéstrala a ver.
- VALCAZAR Dentro de ti la hallarás
después que me haya partido.
- TRUJILLO Palmira, el alma te di,
de amor la mayor victoria.
- PALMIRA ¿El alma?
- TRUJILLO ¿Pues no la ves?
- PALMIRA Yo la buscaré después.
Pero di ¿cómo hallaremos
las almas que nos han dado?
- ERBASIA Buscándolas con cuidado. (86b-87a)

Esta repetición de la acción de los personajes principales en dos mujeres que aparentemente sólo funcionarán como graciosos muestra una actitud experimental en el terreno de la comicidad en la comedia histórica.⁶ Sin embargo, su funcionalidad no se limita al efecto cómico, sino que adquiere sentido en otros niveles de análisis. Así es como en la escena siguiente la incomprensión de estos códigos del amor se hacen extensivos a todos los guanches que los interpretan como nuevas armas de los españoles.

- SILEY Como han probado a vencerte
con armas y no han podido,
los cobardes han querido
con las almas de otra suerte.
Alma le dio un español
a mi hermana. [...]
- SILEY Para no crecer tu afrenta
callaba mi afrenta yo.
Sabe señor que a Palmira,
mi hermana mujer no Palma,
le dio otro español el alma
y si esto también te admira,
Erbasia que desposada
de otro español que la vio
tiene el alma y anda triste.

BENCOMO Luego ¿por esas montañas
dando almas andarán? (90b-91a)

Esta reinterpretación del código del amor realizado por quienes no son capaces de comprenderlo, relativiza el riesgo trágico al funcionar, por lo menos para los guanches, como disparador del enfrentamiento con los españoles.

Así se desplazarán los móviles de la violencia. Este desplazamiento también contamina el discurso de los españoles, quienes, lejos de dejar lugar a la comicidad, apelan a los ejes tradicionales de los discursos de la conquista, afirman la incapacidad de entender de los guanches y aclaran (¿también a los efectos del público?) el código amoroso que se vino manejando.

ALONSO Lo que mis Reyes me mandan,
que reduciros desean
a la ley de Cristo santa.
A Fernán do y a Isabel,
que ansí mis Reyes se llaman
no obliga humano interés,
obliga piedad cristiana
[...]
Estas armas que traemos
en todo el mundo son armas,
que dar almas a mujeres
son amorosas palabras
que los bárbaros no entienden. (95b)

Esta relativización del riesgo trágico se repetirá al final del segundo acto dentro de la intriga amorosa, cuando —una vez terminada la batalla en la que los españoles han sido derrotados— la princesa guanche busca el cadáver de su amado junto con Manil, que sigue construyéndose según las características del gracioso. En esta última escena del segundo acto el equívoco se producirá a partir de una operación de intelección similar a la llevada a cabo con los códigos del amor, si éstos eran un arma, ahora una bota de vino será veneno para el suicidio de la mujer.

MANIL Entre las armas que traen
los españoles yo hallé
ésta que ves esta tarde.

DACIL Pues ¿qué es lo que tiene dentro?

MANIL Algún veneno. Bien sabe.

DACIL Pues dame a mí.
¡Oh, que muerte tan suave!

MANIL Espera un poco. (99a-b)

Con la introducción de la bota de vino se logra, además de alejar el elemento trágico, continuar con la construcción cómica de la diferencia utilizando nuevamente un rasgo tradicional del gracioso como es su relación con el vino. Y son otra vez los españoles quienes explican los verdaderos significados de los objetos mal interpretados.

El otro gran código no compartido es el religioso que está presente desde el comienzo de la obra. Mientras que en los dos primeros actos sólo se incluye en el ámbito de los españoles como el móvil más fuerte de la conquista de los canarios, en el tercero irrumpe, en el espacio canario, partir de una imagen de la Virgen de la Candelaria con el niño. La misma mala lectura de los guanches se extiende a esta figura, hecho que permite que el efecto cómico continúe y que sea siempre el mismo personaje (Manil) el que dé cuenta de este aspecto.

La no comprensión de la imagen –seguramente reconocida por el público– y las especulaciones que se realizan alrededor de ella, primer bloque del tercer acto previo a lo que será la batalla definitiva, prolonga la comicidad en la diferencia. Tal vez la risa se produzca básicamente a partir de las conjeturas de los “bárbaros” acerca del origen de lo que ni siquiera reconocen como icono y de sus interpelaciones hacia una supuesta mujer que permanece en silencio.

MANIL Mal conoces españoles.
Un cierto licor bebí
de sus naves y dormí
mientras salieron tres soles.
Sin duda que se han dejado
esta mujer que ha parido
en esta cueva.

FIRAN El marido
vencido y desbaratado
se debió de huir al mar
y en el monte la dejó.

MANIL Aquí sin duda parió. (102a)

Es importante destacar que este episodio que a don Marcelino le parece que “está presentado con muy poco arte y con una familiaridad que degenera en irreverente...” es la manera de introducir lo que será la conquista definitiva de la isla a manos de la religión.

Una mirada a la estructura de este tercer acto revela que la primera aparición de la Virgen de la Candelaria, que en principio sólo realiza sus milagros

frente a quienes la alimentan: los dos graciosos, se corresponde con la futura aparición de San Miguel al rey guanche, que forzará la rendición y facilitará la victoria española.⁷

Esta segunda aparición, ahora en los núcleos dramáticos más relacionados con la trama histórica, lejos de plantear la comicidad no deja ni siquiera lugar al malentendido al ser el propio arcángel quien se presenta:

MIGUEL Rey, yo soy el Capitán
de la milicia del cielo,
a quien también la del suelo
hoy los españoles dan.
Yo he sido su protección,
yo a estas islas conquisto,
ya el Evangelio de Cristo
quiere tomar posesión.
Dales piadosa acogida
que si no te rindes luego
con esa espada de fuego
vendré a quitarte la vida. (115a)

La seriedad de esta escena, decisiva en la rendición de los canarios, se refuerza al estar enmarcada por endecasílabos en boca del rey canario Bencomo. Estas apariciones de santos son comunes en un teatro que maneja una concepción providencialista de la historia. Mientras que para los guanches es necesaria una explicación puesta en boca del propio santo, entre los españoles sólo basta con el relato de una visión alegórica que se corresponde con la futura rendición de los canarios.

ALONSO Vi o soñé que el Angel vía
con siete ninfas hermosas
que coronadas de rosas
al rey Fernando ofrecía.
Preguntéle entre mil varias
luces, músicas y fiestas:
"Dime, señor, ¿qué son estas?"
Y respondió: "Las Canarias
que ya todas siete son
de Fernando e Isabel
que por Castilla y por él
hoy tomaréis posesión".
Y díjome que buscase
en este monte un tesoro. (116a)

Sin embargo, la introducción del elemento religioso ya ha comenzado, como decía más arriba, con la presencia de la imagen de la Candelaria, unida a algunos pequeños milagros a partir de los que se va guiando a los graciosos a una

serie de conclusiones que les permitirá ir cambiando su lectura hasta lograr llamarla María de la Candela y finalizar preguntándose si "¿es éste el Dios español?"

Pese a que los efectos cómicos van desapareciendo paulatinamente de este núcleo dramático se recuperan todavía en la escena de la última batalla en el personaje que ha concentrado la mayoría de los rasgos de gracioso durante la comedia, otra vez desde su relación con el vino y ahora ya alejados de la esfera religiosa.

MANIL Y mientras andan los rayos
remediaré mis desmayos
con esta dulce bebida
que a cuatro veces suaves
de licor que el alma baña
pelearé con toda España
y me tragaré sus naves. (112a)

Una vez resuelta la conquista de Tenerife, gracias al arcángel, se le otorga un nuevo sentido a la presencia de la Virgen de la Candelaria, que se construirá como el verdadero móvil de la conquista, frente a la posibilidad de un "malentendido" por la codicia de ciertos malos españoles que creen interpretar promesas de oro en el tesoro vaticinado por San Miguel.

Hasta aquí un recorrido por la comicidad de *Los guanches de Tenerife* y la funcionalidad dramática de cada uno de estos elementos. Una segunda instancia debe interrogarse por la funcionalidad ideológica de la presencia de estos rasgos cómicos en la dramatización de la historia.

La filiación de esta obra, con las mencionadas más arriba, no se reduce a la coincidencia temática sino que se extiende a rasgos dramáticos similares pero, lo más importante, es que presenta el discurso tradicional acerca de la conquista articulado sobre los tres ejes ya conocidos: monarquía, religión y riquezas, (este último término presentado generalmente como conflictivo). Este tipo de discurso define la relación de la poesía con la historia.

Si bien en esta comedia la fuente de Lope ha sido un poema épico y el dramaturgo ha utilizado de él los elementos más propicios para armar una intriga dramática, se continúa, en la estructura profunda de la obra, tematizando el poder de un imperio.

En *Los guanches de Tenerife*, así como en algunos parlamentos del *Nuevo Mundo* que han sido estudiados por la crítica, se puede entrever cierta fractura del discurso de la conquista en los parlamentos de Bencomo. Este quiebro discursivo no radica sólo en el contenido del diálogo sino también en la posición

de poder como enunciador que el rey de los guanches detenta en esa situación, poder que está reforzado al expresarse en endecasílabos.

BENCOMO ¿Voy yo por dicha a conquistar a España?
 ¿Tengo pájaros que yo allá me lleven?
 ¿Codicio las mujeres de su tierra,
 de que adornaste sus dichosos reinos?
 ¿Qué me quieren a mí, que me persiguen?
 ¿Qué tengo yo que de su gusto sea?
 ¿Qué riquezas me ven, qué plata y oro? (68b)

Pese a este tipo de consideraciones acerca de la no legitimidad de la conquista resulta difícil postular una lectura que –desde la concepción de la ideología como ocultamiento de la realidad– invierta la totalidad de lo significado por la comedia histórica que básicamente construye y conecta el pasado glorioso y el presente vivido por los receptores de las comedias.

Es por eso que, frente a esta posible ambigüedad que la conquista religiosa de la isla, se encarga de aclarar es necesario buscar otras marcas textuales que permitan reconstruir una lectura ideológica más allá del contenido de los diálogos.⁸

Creo que la utilización de la comicidad para describir el encuentro es una de estas marcas que nos permite acceder al elemento ideológico. Dramatizar un encuentro a partir de determinados efectos cómicos producidos básicamente por las diferencias culturales, en lugar de dramatizarlo –como Lope también ha hecho– desde las batallas por conquistar los territorios, es una opción ideológica que intenta borrar el conflicto al desplazarlo hacia otros elementos.

De esta manera se relativiza toda violencia al cambiarse el sentido de las armas o del veneno por rasgos característicos en la construcción de los graciosos, tales como la incomprensión de los códigos del amor cortés o la relación con el vino.

Asimismo se relativiza también todo conflicto al instaurar como móvil básico de la Conquista el religioso, hecho que no sólo impide una gran batalla final sino que además posibilita la inclusión de este suceso dentro de la historia del imperio cristiano.

Así, en el marco de esta experimentación alrededor de la comedia histórica, el efecto cómico hace posible que se resalte de los guanches su relación con una imagen que creen de carne y hueso antes que, por ejemplo, sus sacrificios humanos al sol.

Es por eso que considero que se puede postular que el manejo de los agentes portadores de la comicidad, además de poder verse como la evolución hacia una fórmula más consolidada de la comedia, debe ser entendido –en la comedia histórica– como una elección ideológica que, en este caso, permite, en primer lugar, borrar lo violento de las diferencias al construirlas tan sólo desde las

características de los rústicos o de los graciosos de las comedias fácilmente reconocibles por el público.

En segundo lugar, el tono cómico de la comedia hace que el final, el gran encuentro alrededor de la Virgen de la Candelaria, con bautismos y casamientos incluidos, quede coherentemente integrado en un universo que no ha planteado demasiados conflictos.

El efecto cómico adquiriría, en este caso, una doble funcionalidad dramática e ideológica. Es por eso que creo que el problema de la taxonomía del teatro histórico, con que iniciaba este trabajo, debe tener en cuenta no sólo los aspectos dramáticos sino también las implicancias ideológicas que suponen la elección de determinada matriz en lugar de otra para contar la historia de España.

NOTAS

1. Cito a tal efecto consideraciones de don Marcelino que indica: "Pintar el contraste con la civilización es tema espléndido y que puede seducir al principiante pero que con su misma elevación y complejidad expone a grandes riesgos [...] ora el de un realismo menudo y pueril, pecado de que no se libra Lope, así en *El nuevo Mundo* como en *Los guanches de Tenerife* y en *Arauco domado*. Más afortunado anduvo en *Las Batuecas* por lo mismo que no trataba el argumento en serio..." (137). Juan Manuel Rozas indica en su artículo sobre *Las batuecas del duque de Alba* que "en toda ella el sentimiento programado de que el descubrimiento de Las Batuecas es semejante –en lo material y aun en lo espiritual– al de América, está muy claro en la mente de Lope, quien por esa etapa de su vida escribe *Los guanches de Tenerife* y *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*" (316-17).
2. Entiendo el término ridículo como una de las pocas diferencias posibles entre lo trágico y lo cómico a partir de las reflexiones del Pinciano en su *Philosophia Antigua Poética*. Sobre las diferencias entre tragedia y comedia la bibliografía es extensa. Me parece básico el volumen *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*.
3. La comedia resuelve, desde las reglas de la verosimilitud, el manejo de la lengua por parte de los canarios: MANIL: "Sí, entiendo/ que aunque de bestias nos traten/ allá vuestros españoles,/ no somos tan ignorantes;/ las veces que habéis venido,/ por maestros nos dejastes/ algunos cautivos vuestros..."
4. La tópica descripción satírica del vestido puesta en boca de un guanche es otro de los ejemplos de códigos culturales que produce comicidad: "Por el cuerpo en tantas partes/ el cuello en las lechuguillas,/ la cintura en ese traje,/ que allá nombráis zaragüelles/ y hacéis ver si cogen aire/ los brazos, en esas mangas,/ y los pies, para que anden,/ en zapatos tan estrechos. / Las piernas ¿de dónde salen,/ atadas con esas ligas?/ Ni es posible que se ensanche/ con tan estrechas ropillas/ el corazón por las carnes".
5. Cito las consideraciones de N. Salomon al respecto: "En faisant de l'amour un élan de l'âme réservé à une élite aristocratique –dans tous les sens du mot– les néo-platoniciens du XVI siècle creusèrent encore plus le fossé entre la conception de l'amour raffiné propre aux courtisans et celle de l'amour primitif et sans art, attribué aux rustres. Le théâtre, avec ses deux plans nettement distincts du comique et du tragico-sentimental, en fit encore que renforcer cette dualité idéologique en lui donnant un langage esthétique" (26).

6. La diferencia lógica entre estas dos historias y la de la princesa, dada por los diferentes niveles sociales implica que aquellas no queden solamente en el plano del amor espiritual, hecho que también provocaría la comicidad: "Alégrate que también/ tenemos almas nosotras/ ¿Qué os las han dado a vosotras y que lo tenéis por bien? / Debiéronselas de dar/ con los cuerpos juntamente/ y como a ti no te han dado/ más del alma no te espantes/ si a memorias semejantes/ vive tu cuerpo obligado".
7. Al respecto opina Pierre Civil que "Sin competir con Santiago Matamoros otros santos guerreros conocen en la península representaciones bastante próximas: San Miguel, primer soldado de Dios en la lucha contra los ángeles rebeldes y san Jorge, el san Jordi patrón de Cataluña. La veneración por San Miguel da prueba, hasta el siglo XVII, de cierta vitalidad. Una obra del Padre Nieremberg (1643) lleva este significativo título: *De la devoción y patrocinio de San Miguel, antiguo tutelar de los Godos y protector de España*, Madrid, María de Quiñones, 1643" (79).
8. Para estas limitaciones en la lectura ideológica del teatro histórico me parece importante distinguir entre ideología en la comedia e ideología de la comedia como dos elementos diferentes. Así, toda lectura ideológica que intente ver en las comedias elementos revolucionarios debe confrontarse con la ideología de la comedia, claramente establecida y delimitada por la crítica.

OBRAS CITADAS

- Arrellano, Ignacio, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, eds. *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*. Kassel: Reichenberger, 1994.
- Civil, Pierre. "De Saint Jacques Matamore à Saint Ignace de Loyola: stratégies de l'image des saints face à l'alterité religieuse (Espagne, XVI^e-XVII^e siècles)". *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain. Actes du colloque organisé à la Sorbonne par le GRIMESREP*. Dir. Agustin Redondo. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993. 75-95.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino "Observaciones preliminares". *Obras de Lope de Vega*. Vol. 22. BAE 214. Madrid: Atlas, 1968. 1-158.
- Oleza, Joan. "La propuesta teatral del primer Lope de Vega". *Teatro y prácticas escénicas, tomo II, La Comedia*. London: Tamesis Books, 1986. 251-308.
- Rozas, Juan Manuel. *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Salomon, Noel. *Recherches sur le thème paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega*. Bordeaux: Feret, 1965.
- Vega, Lope de. "Los Guanches de Tenerife". *Obras*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Vol. 23. BAE 215. Madrid: Atlas, 1968. 63-119.
- Vitse, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*. 2^a ed. Toulouse: R.U.M., 1990.