

La construcción histórico-poética de Inglaterra en el teatro de Lope¹

Alejandro García Reidy

Duke University

El nacimiento de la Comedia Nueva tuvo lugar en un momento histórico en el que España jugaba un papel fundamental en el devenir de Europa. Aunque situada en la periferia geográfica, no faltaba la continua llegada de noticias de los acontecimientos del resto del continente, bien gracias a la letra escrita (cartas, misivas, tratados de historia, etc.), bien gracias a las noticias que traían consigo viajeros, embajadores, soldados y comerciantes. La naturaleza imperial de la monarquía de los Austrias convirtió a España en un país constantemente pendiente del exterior. La actividad teatral contribuyó en cierto modo a este fenómeno gracias al hecho de que los escenarios funcionaron como un espacio polifacético, capaz de albergar una rica miríada de lugares y tiempos: desde lo más geográficamente cercano a lo más lejano, desde espacios emblemáticos de ciudades españolas (como el Prado en las comedias urbanas de localización madrileña) hasta el tiempo irreal de la fantasía mitológica. Desde bien pronto, los tablados de los corrales convirtieron un gran número de países europeos en espacios propicios para la acción de dramas y comedias.

En el presente trabajo me centraré en el uso que Lope hizo en su teatro de uno de los países europeos que intervinieron en la política europea y española de la época: Inglaterra. En concreto, me interesa la manera en la que Lope conceptualizó este país en aquellas obras teatrales que transcurren en tierras inglesas en parte o en su totalidad, pues esta localización espacial obligaba necesariamente al poeta a llevar a cabo una construcción dramática de Inglaterra. El madrileño no fue el primero en situar una comedia en tierras inglesas: por ejemplo, en algún momento entre 1590 y 1597 se escribió *Los contrarios de amor*, de autoría desconocida, una comedia palatina que dramatiza una peculiar guerra de sexos entre el rey de Inglaterra y la reina de Escocia.²

¹ Mi trabajo se ha beneficiado de mi vinculación a los proyectos de investigación financiados por el MICINN con los números de referencia FFI2008-00813 y CDS2009-00033, así como al proyecto *Manos Teatrales: An Experiment in Cyber-Paleography*, dirigido por Margaret R. Greer (Duke University).

² La comedia, que forma parte de la colección del Conde de Gondomar, se ha vinculado con Francisco de Tárrega y Lope de Vega, aunque Morley y Bruerton [1968: 437-438] descartan la autoría del Fénix. Sobre la trama de esta obra, véanse las observaciones de Badía Herrera [2008: 325-326 y 607].

Sin embargo, Lope sí que fue el primer dramaturgo español en escribir una serie de comedias localizadas en territorio inglés. Gracias a la base de datos *Artelope* [Oleza Simó: en prensa], sabemos que toda o parte de la acción tiene lugar en Inglaterra en seis comedias del Fénix. Las obras son las siguientes, junto con la fecha de composición ofrecida por Morley y Bruerton [1968]:

El amor desatinado: 4 de junio de 1597

El gallardo catalán: anterior a 1599

Los pleitos de Inglaterra: 1598-1603

Don Juan de Castro I: 1597-1608 (probablemente 1604-1608)

Don Juan de Castro II: 1607-1608 (probablemente 1608)

Arminda celosa: 1608-1615³

Las comedias de tema inglés se concentran, pues, en la primera mitad de la producción de Lope, un periodo que vio fluctuaciones importantes en las relaciones políticas entre España e Inglaterra, desde un período todavía de tensión hacia 1597-1599 a uno de mayor distensión tras la muerte de Felipe II e Isabel I, y la firma de un tratado de paz entre los dos país en 1604 [Elliott, 1970: 287-290]. Por consiguiente, el primero aspecto en el que me detendré es el de la relación entre los planteamientos argumentales de estas comedias con la historia de Inglaterra, o hasta qué punto Lope se interesó por una construcción histórica fidedigna. Ya Cruickshank [1993: 12], al estudiar varias de estas comedias lopescas en un trabajo pionero, señaló que el principal rasgo común es que se trata de obras que no ponen en escena hechos históricos, sino que «son todas novelescas». Más concretamente, la mayoría de estas piezas pueden adscribirse al conjunto de las comedias palatinas, es decir, obras que desarrollan argumentos imaginarios, que atañen normalmente a personajes de una condición social elevada y

³ Aparte de la citada *Los contrarios de amor*, se ha atribuido también al Fénix Julián Romero, parte de cuyo segundo acto transcurre en Londres (para escenificar una supuesta hazaña llevada a cabo durante la estancia de Felipe II en esa ciudad para contraer matrimonio con María Tudor). Morley y Bruerton [1968: 488] consideran muy dudosa la autoría de Lope y fechan hipotéticamente la comedia entre 1597 y 1604. Aunque parece que el texto conservado no sea el de Lope, es probable que el Fénix escribiera una comedia de este título, pues una obra así titulada figura, junto con otras comedias del dramaturgo madrileño, en el repertorio de Antonio de Granados en 1606 [Ferrer Valls, 2008: «Antonio de Granados»]. Dado que no es posible saber si esta obra conserva alguna parte de una versión original del Fénix, no la tengo en consideración para el presente trabajo. Por último, la paternidad lopescas de la

que suelen acontecer más allá de las fronteras españolas y en torno al universo cortesano. Por consiguiente, las intrigas de la mayoría de estas comedias carecen de un fundamento rigurosamente histórico y la localización inglesa sirve principalmente como espacio geográfico exótico (esto es, no español), en el cual se ponen en funcionamiento los trazas propias del género palatino. La localización de estas comedias en un tiempo indeterminado o vagamente medievalizante contribuye a su vez a crear una atmósfera de fantasía verosímil pero no necesariamente histórica que también caracteriza muchas comedias palatinas.⁴

El mejor ejemplo de esta primacía de la acción fabulosa propia del género palatino sobre cualquier interés de relato histórico lo encontramos en *Los pleitos de Ingalaterra*. En este caso, la localización geográfica de la trama en Inglaterra queda resaltada no sólo por el título, obviamente, sino también por diversas referencias hechas en la primera escena de la obra a los acontecimientos que se están desarrollando más allá del tablado y que sirven como punto de partida de la acción: cómo el Duque de Irlanda ha invadido Escocia con su ejército con la intención de conquistar este reino y posteriormente avanzar hasta Londres para hacerse con la corona inglesa. Referencias posteriores a esta misma geografía británica, presentes a lo largo de los tres actos, funcionan como constante recordatorio espacial para el público asistente a la representación. Ahora bien, los hechos que se escenifican a lo largo de la acción son enteramente fabulosos y responden a una serie de motivos del drama palatino bien tipificados: la reina falsamente acusada de adulterio; la primogenitura confusa entre hermanos gemelos; el fingimiento de la muerte de la reina y sus hijos para ocultarlos y salvar su vida; la crianza de los príncipes en el campo desconociendo su verdadera identidad; la partición de reinos para evitar un conflicto fratricida, y el restablecimiento final del honor de la reina y la restauración del monarca en su trono son los principales ejes sobre los que Lope construye su argumento. En pocas palabras, se trata de episodios que no se corresponden a hechos acontecidos a ningún miembro histórico de la casa real inglesa.

Es más, unos veinte años después de escribir *Los pleitos de Ingalaterra*, Lope aprovechó el argumento, los motivos, las escenas e incluso pasajes enteros de versos para escribir su comedia *La corona de Hungría y la injusta venganza*. Este proceso de

comedia *El rey por trueque*, también situada en Inglaterra y atribuida al Fénix, es completamente descartada por Morley y Bruerton [1968: 549].

⁴ La acción de *Los pleitos de Ingalaterra* se sitúa presumiblemente hacia el siglo XIII, mientras que en *El gallardo catalán* hay una referencia al César Enrique IV, es decir, el rey germánico Enrique IV,

auto-reescritura, estudiado en su día por Rennert [1918], pone claramente de manifiesto el papel superficial que juega Inglaterra como construcción nacional específica en *Los pleitos de Inglaterra*: Irlanda, Escocia e Inglaterra se sustituyen sin problemas en *La corona de Hungría* por Polonia y Hungría, y los hechos que se sitúan en Londres en la primera de las comedias se trasladan sin dificultad alguna a Belgrado. Este caso pone claramente de manifiesto cómo la configuración de Inglaterra como país histórico puede hacerse de manera muy difusa en el plano argumental de estas comedias debido al carácter imaginario de la intriga. El desarrollo de los diferentes episodios de *Los pleitos de Inglaterra* dentro de los patrones propios del género palatino permite el fácil intercambio de espacios geográficos entre Inglaterra y Hungría, que aquí funcionan básicamente como meros marcos espaciales, sin que tengan un valor significativo ni contribuyan al desarrollo de la intriga.

En ocasiones, el hecho de que el género palatino no requiera un anclaje histórico deja alguna de estas comedias casi en una situación de indeterminación espacial, como sucede en el caso de *Arminda celosa*. Al espectador se le indica claramente al principio de la comedia que la acción transcurre en un palacio real y en sus alrededores, pero no conoce la localización geográfica exacta hasta el tercer acto, cuando algunos de los personajes refieren que los hechos que están teniendo lugar «aquí en Bretaña» [p. 707] o hablan a los «caballeros de Bretaña» [p. 711] que están presentes. Hasta ese momento, la acción se ha ido desarrollando a lo largo de los dos primeros actos en un espacio cortesano innominado, que podría corresponder a prácticamente cualquier país europeo. De hecho, esta indeterminación geográfica confundió a quien sacó la única copia manuscrita que conservamos de esta comedia, dado que al frente de la misma anotó «Pasa en Madrid» [p. 693].⁵ Las comedias palatinas no requieren detalles locales específicos para que la intriga funcione y el público asumiría sin problemas esta convención.

Esto no significa que no encontremos en las obras inglesas de Lope ningún elemento de naturaleza histórica, pero los que hay se encuentran siempre mediatizados por el desarrollo imaginario de la trama. Es el caso de la más temprana de las comedias de Lope situadas en Inglaterra, *El amor desatinado*, curiosamente la que tiene mayor

emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en el siglo XI. El resto de comedias carecen de referencias cronológicas concretas y transcurren en un período histórico indeterminado.

⁵ Cabe señalar que el manuscrito es problemático en otros aspectos, dado que se atribuye al «caballero Lisardo» y se indica que la acción transcurre en el «año de 1622» cuando, como ya señaló Cotarelo [p.

anclaje en hechos históricos concretos. Esta obra presenta, de nuevo, un argumento característico de las comedias palatinas: el monarca inglés Roberto, llevado por su deseo lujurioso, convierte a la dama Rosa en su amante, al mismo tiempo que humilla a su legítima esposa, la reina. Rosa, a su vez, mantiene una relación paralela con Teodoro, consejero del monarca inglés, y los dos no tienen problema en utilizar la pasión del rey para su propio beneficio. Finalmente, la reina avisa de su desgraciada situación a su padre, el rey de Francia, y éste termina interviniendo: primero mediante una misión de nobles infiltrados en Inglaterra, quienes violan y apalean a Rosa, y después recriminando en persona al rey de Inglaterra por su terrible comportamiento hacia su legítima esposa y advirtiéndole de que Rosa lo ha estado engañando con su consejero. Como ha estudiado recientemente Joan Oleza [2009], en *El amor desatinado* la acción se desarrolla siguiendo una traza, la de la lujuria del déspota, que se formaliza siguiendo una serie de funciones bien tipificadas y que es característica de los dramas palatinos.

Mas en este caso, la traza propia de un drama imaginario sirve para poner en escena unos eventos históricos muy concretos: los amores que el rey de Inglaterra Enrique VIII tuvo con Ana Bolena mientras todavía estaba casado con Catalina de Aragón, así como el supuesto adulterio de Ana con un cortesano, lo que justificó su caída en desgracia y muerte. La portada misma del manuscrito apógrafo que se ha conservado de *El amor desatinado* marca de manera explícita el componente histórico de la obra: «Es historia» [p. 91] se indica tras el título de la obra. Lope se sirvió de la *Historia Ecclesiástica del scisma de Inglaterra*, del P. Pedro de Rivadeneira, publicada por primera vez en 1588, para diversos elementos de su comedia. Justo Díaz [Vega Carpio, 1968: xix-xxii] considera que la obra de Rivadeneira pudo inspirar a Lope, además del núcleo de la intriga, el título de la obra, el carácter de algunos de los personajes y la progresión en la corte del consejero Teodoro, que reflejaría la de Thomas Cromwell, el primer ministro de Enrique VIII. No obstante, el componente histórico de esta obra está mucho más difuminado que, por ejemplo, en *La cisma de Inglaterra* de Calderón, pese a tratar los mismos acontecimientos. Lope enmascara las identidades de los personajes tras nombres fingidos y desarrolla el deseo ilegítimo del rey inglés por unos derroteros que no siguen los hechos históricos: la pasión desenfrenada de Enrique VIII sirvió al Fénix como inspiración para una traza que no sólo se pone en escena a un rey lujurioso que somete a su legítima esposa a una serie de vejaciones, sino que también presenta a la

xv] al editar esta comedia, Lope incluyó este título en el listado de comedias de la edición de *El peregrino en su patria* de 1618.

dama amada como una traidora que engaña al monarca con su consejero en un doble juego de pasión y engaño. Asimismo, Lope reconduce la situación de desequilibrio inicial hasta un final feliz, gracias a la intervención del rey de Francia, que permite una epifanía del monarca inglés y el castigo de Rosa y Teodoro, en la estela de los dramas *a lieto fine*. Se trata, en definitiva, de un final negado por la historia y que sólo la fábula poética hacía posible. En *El amor desatinado*, la historia es filtrada para ser aprovechada sólo en el planteamiento de partida de la comedia (un rey inglés casado que toma una dama de palacio como su amante). Prima el desarrollo imaginativo de la acción dramática, de modo que quedan sólo referencias mínimas a los acontecimientos históricos: por ejemplo, la mención en el tercer acto de la comedia a la llegada de «unas bulas» [p. 80], alusión a la bula concedida por el Papa Julio II por la que permitía el matrimonio de Enrique VIII con Catalina de Aragón y de la que posteriormente el monarca inglés trató de renegar para obtener el divorcio de su esposa, arguyendo que había sido obtenida de manera irregular. La historia se presenta no como fue, sino como podría haber sido, un final alternativo que sin duda habría sido especialmente atractivo para los españoles desde la perspectiva de 1597, año en el que Lope escribió *El amor desatinado* y en el que las hostilidades entre Inglaterra y España se encontraban en un punto todavía crítico.

Parece que, tras este primer acercamiento historicista a una comedia de tema inglés, Lope se decantó de manera más decidida hacia el componente fabulado en sus restantes obras inglesas, dado que ninguna llegará siquiera a inspirar su trama en hechos históricos como sucede en esta comedia. Con todo, Lope siempre tuvo en mente la compleja interacción entre verdad histórica y la ficción literaria al escribir estas comedias de localización inglesa. Al publicar en su *Parte XIX* (1624) la *Primera parte de don Juan de Castro*, Lope aludió en la dedicatoria de la comedia a esta relación entre historiografía y literatura: «Repartieron entre sí las artes liberales, y cupo a las más famosas la historia y la poesía, que todo puede ser uno, aunque haya opiniones contrarias respecto de la verdad y la licencia; cosas en su género distintas; pero pueden usarse iguales, habiendo historia en verso y poesía en prosa» [Case, 1975: 225]. En el fondo de esta afirmación laten las ideas aristotélicas sobre la verosimilitud poética y la licencia de la que gozaba la literatura para presentar hechos que no se ajustaban necesariamente a la realidad histórica. Al mismo tiempo, Lope reivindicaba la utilidad y validez de una fábula histórica que se inspirara en los hechos recogidos por las crónicas y las genealogías, pero en la que se llevaban a cabo las alteraciones pertinentes para que

una obra literaria pudiera funcionar como tal. De ahí que más adelante, en esa misma dedicatoria, Lope califique los sucesos de *Don Juan de Castro* como «historia verdadera con otro nombre, y por la licencia referida, fábula poética» [Case, 1975: 226].

Como señaló Antonio González [1981: 12-13] en su análisis de la bilogía lopesca de *Don Juan de Castro*, nada de histórico encontramos en estas dos comedias, pese a las afirmaciones de Lope en la citada dedicatoria. El argumento se construye sobre dos leyendas bien asentadas en la tradición literaria: la de los dos amigos y la del muerto agradecido, cuya presencia en las letras españolas se remonta a finales del siglo XV, cuando fueron utilizados en la novela de caballerías de *Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe* (publicado en 1499). Lope aprovechó estos motivos y los modificó para celebrar a la familia de los Castro a través del personaje que da título a estas obras y que encarna al cuarto Marqués de Sarria y séptimo Conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro, señor de Lope desde 1598 hasta 1600 [González, 1981: 34-35]. Sin embargo, los hechos dramatizados en sí son, como acabo de indicar, completamente fabulosos: Don Juan de Castro, príncipe de Galicia, se ve obligado a abandonar el país por los incestuosos amores de su madrastra. Huye a Inglaterra, donde un gesto caritativo a un moribundo caballero inglés termina permitiéndole conseguir la mano de la princesa inglesa en una justa. Termina siendo apresado por el rey de Irlanda, rival suyo en los amores de la princesa, y liberado sólo tras una invasión inglesa de la isla de Irlanda. Posteriormente, Don Juan de Castro sacrifica por orden divina la vida de sus hijos para salvar la de su hermano, aunque finalmente todo llega a buen puerto y la comedia acaba con don Juan como marido de la princesa de Inglaterra. En el caso de las dos comedias de *Don Juan de Castro*, el material genealógico que se emplea para la loa de la familia de los Castro funciona como el elemento histórico de esta «historia verdadera» [Ferrer Valls, 2001: 28-31]. El dramaturgo alteró profundamente este material para lograr un desarrollo dramático de corte más novelesco y con unos hechos modificados artísticamente —con intervenciones supranaturales incluidas— que podían ser atractivos para el público de los corrales [Hernández Valcárcel, 2005: 120-127].

En algún caso nos encontramos con alguna comedia en la que, pese al carácter fabulado de su acción, puede encontrarse un tenue eco de acontecimientos históricos. Así sucede al principio de *Los pleitos de Inglaterra*, superficialmente inspirado en la conflictiva relación entre Escocia e Inglaterra desde finales del siglo XIII y durante el siglo XIV. Tras la muerte del rey de Escocia Alejandro III en 1286 y de su joven nieta Margarita, heredera del reino, cuatro años más tarde, los nobles escoceses que formaban

el consejo de estado que gobernaba el reino pidieron ayuda al rey de Inglaterra, Eduardo I, para que arbitrara entre los numerosos contendientes escoceses al trono. El monarca inglés, después de varias maniobras políticas y militares, terminó apoyando la candidatura de John Balliol como nuevo rey de Escocia, pero antes había obligado a los nobles escoceses a reconocerlo como Lord Paramount o señor al que el monarca escocés debía rendir pleitesía. Esto llevó a que Eduardo I se convirtiera en el gobernante *de facto* de Escocia y tuvo como consecuencia directa la emergencia de un movimiento de resistencia entre ciertos sectores de la nobleza escocesa que se mantendría activo durante los reinados de Eduardo II y Eduardo III [Fry y Somerset Fry, 1992: 70-81]. Es probable que estos eventos inspiraran a Lope para el trasfondo del comienzo de *Los pleitos de Inglaterra*: no es casualidad que el rey se llame Eduardo y que uno de los cortesanos se dirija a él como «heroico descendiente / de aquel primero Eduardo» [p. 505]. En la primera escena de la comedia el rey conversa con un cortesano y menciona el conflicto que existe con la posesión de Escocia, que el monarca inglés reclama para sí, pero cuya hermana considera que es suya por herencia: «afirma [tu hermana Ginebra] que le dejó / tu padre a Escocia» [p. 496]. El monarca se niega a perder el control de las tierras del norte, que considera suyas pese al testamento de su padre y las reclamaciones de su hermana Ginebra: «cuando su padre y mío / estos reinos dividía / fue con mortal desvarío» [p. 496]. Esta disensión es la que motiva la llegada del ejército del duque de Irlanda, marido de Ginebra, quien se habría puesto al frente de sus tropas para conquistar Escocia incitado por su esposa, un conflicto que conducirá a duras derrotas militares por parte del ejército inglés a manos del irlandés y al cerco de Londres durante el transcurso del drama lopesco, al igual que en la realidad histórica.⁶

Si hasta aquí me he fijado en el juego entre historia y ficción que Lope lleva a cabo en la trama de estas comedias inglesas para configurar una particular presentación escénica de Inglaterra, interesa analizar a continuación otros elementos utilizados por el Fénix con este motivo. Comenzaré señalando que dos son las urbes que aparecen explícitamente mencionadas en estas comedias: Londres y la ciudad portuaria de

⁶ Los conflictos históricos entre Escocia e Inglaterra sirvieron de inspiración a los dramaturgos en otras dos comedias de localización inglesa vinculadas en ocasiones con el Fénix: por ejemplo, en *Los contrarios de amor* se escenifica la aversión amorosa entre el rey de Inglaterra y la reina de Escocia, así como el conflicto militar que sucede en paralelo entre los dos países. La obra concluye con un final feliz, el matrimonio de los dos monarcas y la unión de ambos reinos bajo una corona común. En la comedia de *El rey por trueque*, los conflictos históricos entre los reinos de Escocia e Inglaterra se hacen indirectamente presentes en la acción mediante referencias a las incursiones de tropas escocesas en territorio inglés.

Plymouth. Se especifica que parte de la acción transcurre en la ciudad de Londres en la biografía de *Don Juan de Castro*, en *El gallardo catalán* y en *Los pleitos de Inglaterra*, mientras que en las otras dos comedias no se indica en ningún momento el nombre de la ciudad donde se localizan los hechos. Dado que estas obras pertenecen al género palatino y, por consiguiente, transcurren predominantemente en el marco del ambiente cortesano, es lógico que Londres sea la ciudad más identificada en estas obras. Esto no supone que encontremos en estas comedias una caracterización detallada de Londres: las referencias a este espacio urbano por parte de diversos personajes es extremadamente vaga y superficial. Por ejemplo, en la primera parte de *Don Juan de Castro* hay una referencia tópica a la grandeza de Londres («así pregona, señor, / que a Londres, su gran ciudad, / acudan los pretendientes» [p. 623]). Sólo en un par de casos se ofrece algún tipo de detalle, aunque es mínimo. En *Los pleitos de Inglaterra* (que recordemos que se sitúa en un período medievalizante) hay una mención a la muralla de la ciudad y a su puerta mayor, a donde se apostan los caballeros de la ciudad para que la primera persona que cruce la puerta cuando se abra al amanecer decida cuál de los gemelos pretendientes al trono obtiene la corona (a su vez, un motivo literario tradicional):

FLORISANDRO Por la mañana
la puerta mayor de Londres,
estando juntos, se abra,
y el primero que por ella
entrare, en razones llanas
la causa se le proponga
y éste decida la causa. [p. 523]

Por otro lado, en *El gallardo catalán* encontramos una alusión al palacio real («Entré en la plaza famosa / del gran palacio de Londres» [p. 456]), pero es imposible saber si Lope realmente tenía noticias específicas acerca de cómo era el palacio de Whitehall, residencia a principios del siglo XVII de los monarcas ingleses, o si se trata más bien de una alusión vaga del palacio real inglés. Lope bien pudo imaginar que tendría una plaza (como el Real Alcázar en Madrid) sin saber nada de la configuración arquitectónica de este espacio urbano.

En definitiva, la geografía urbana de Londres está bien lejos de recibir una caracterización concreta similar a la que reciben diversas ciudades españolas en la Comedia Nueva. En ninguna de las comedias se destaca algún elemento urbano que sea

propio de Londres para distinguir esta ciudad de otras cortes europeas, más que probablemente debido a que Lope —o su público— no tenía noticias demasiado concretas acerca de la geografía londinense, ni ésta era importante para las comedias: lo que importaba es que funcionara como un nombre identificable por el público y que se asociaba a la corte inglesa (aunque ésta se encontrara realmente en la ciudad de Westminster y no en Londres propiamente dicha).

Más interesante resulta el hecho de que la segunda de las ciudades que se identifica en las obras de Lope sea Plymouth, o Plemúa, forma castellanizada empleada por el Fénix. A esta ciudad portuaria llega don Juan de Castro en la primera parte de la bilogía tras naufragar frente a las costas inglesas y desde allí parte la armada que se dirige a Irlanda para enfrentarse a su monarca. En *El gallardo catalán*, Plemúa es el puerto al que arriba el protagonista don Remón y donde reside durante un mes a la espera de poder acudir a Londres para intentar recuperar el antiguo amor de la princesa de Inglaterra. Si Londres es la urbe que acoge a la corte y representa el espacio cortesano hacia el que orbitan constantemente los protagonistas de estas comedias palatinas, Plemúa funciona como emblema urbano de un rasgo característico de Inglaterra: su insularidad. La ciudad portuaria funciona como la principal vía de entrada y salida de Inglaterra en estas comedias de Lope y, por lo tanto, como punto de contacto con el resto de Europa. En diversas de estas comedias se indica expresamente la necesidad que hay de tomar una embarcación para poder llegar o salir de Inglaterra. Por ejemplo, cuando don Remón, protagonista de *El gallardo catalán*, quiere volver a Inglaterra desde Cataluña, opta por zarpar desde Barcelona para poder llegar lo antes posible a tierras inglesas:

Por el mar se ha de pasar,
que por la Francia es rodeo.
¡Ay, plumas de mi deseo,
hoy seréis velas del mar! [p. 432]

Pese a que realidades tales como la insularidad y el mar pueden funcionar como elementos distanciadores desde un punto de vista geopolítico, lo cierto es que Lope, en sus comedias de localización inglesa, los utiliza como conceptos espaciales con valores de unión y proximidad, que permiten al dramaturgo madrileño presentar Inglaterra como un país plenamente interrelacionado con el resto de Europa. No sólo con Irlanda y Escocia, los países vecinos insulares que aparecen mencionados en comedias *Los pleitos*

de *Ingalaterra* o *Arminda celosa*, sino también con los principales países del continente: con Francia, de cuyo rey es hija la protagonista de *El amor desatinado*; con Alemania, con cuyo Emperador está a punto de casarse la princesa inglesa de *El gallardo catalán*, y con España. Tanto don Remón, protagonista de *El gallardo catalán*, como don Juan de Castro, en la bilogía homónima, se casan con las respectivas princesas de Inglaterra, e incluso cuando en la segunda parte de *Don Juan de Castro* el noble Rugero contraiga nupcias con la princesa inglesa se referirá a sí mismo como un «español inglés» [p. 94]. En *Los pleitos de Ingalaterra*, por ejemplo, se alude a que hubo representantes de España y Francia en las bodas reales. De hecho, no faltan tampoco en algunas de estas comedias alusiones a elementos netamente hispánicos, que servirían para implicar al público de los corrales en la representación. Por ejemplo, en *Arminda celosa* se compara al adúltero rey consorte y a su dama con el rey Rodrigo y la Cava, mientras que de uno de los caballeros de la *Primera parte de don Juan de Castro* se dice que había hecho el peregrinaje hasta Santiago de Compostela. De esta manera Inglaterra no sólo queda vinculada con otros países del entorno europeo, sino que Lope se preocupa también por introducir aquí y allí algunas referencias cercanas a su público, como hace en tantas otras de sus comedias palatinas de localización exótica.

Otro identificador de Inglaterra que aparece en dos de las comedias que nos ocupan es la insignia real del país, que Lope, tomando la información de la *Officina* de Ravisius Textor,⁷ asocia con la rosa, emblema de la casa real de los Tudor. En el caso de *El amor desatinado*, dos veces se menciona el uso de esta flor como símbolo en la bandera real. Primero cuando el rey ve que su amada Rosa ha sido apaleada por los espías franceses y decreta la guerra con el país vecino: «Y pues Ingalaterra / pone por armas en su escudo rosas, / y Rosa está sangrienta, / pon una rosa más y el campo aumenta» [p. 69]. La segunda alusión se da cuando un noble francés anima a su rey a que «destruya tu flor de lirio / la rosa de Ingalaterra» [p. 79], oponiendo así los emblemas florales francés e inglés como fundamento metafórico de una retórica belicista. En el caso de esta comedia, el nombre mismo de la amante del rey —Rosa— funciona una alusión indirecta a la rosa tudor que servía como emblema de Enrique VIII. Esto, a su vez, enlaza con el resto de alusiones ya referidas arriba al componente histórico de esta comedia. También en *Los pleitos de Ingalaterra* encontramos dos menciones a la

⁷ «Insignia [...] Anglorum leones & rosae» (Textor, 1610: 827). En realidad, la insignia (es decir, la Royal Standard) que era usada en tiempos de Ravisius Textor incluía, en un campo de gules, tres leones pasantes de oro y, en un campo de azur, tres flores de lis.

bandera con las rosas inglesas, esta vez en el contexto de los enfrentamientos armados entre el ejército inglés y el liderado por el rey de Irlanda:

Para en buen hora y levante
las cinco rosas inglesas,
que ese rédito es bastante
para mayores empresas
que de Alcides y de Atlante [p. 409]

¿Faltaban capitanes que tomaran
las banderas inglesas con las rosas
y al irlandés de toda Escocia echaran,
y no quien le dé espaldas vergonzosas? [p. 504]

¿Por qué Lope, al escribir estas comedias relacionadas con Inglaterra, optó preferentemente por un enfoque imaginativo, muy poco ligado con acontecimientos históricos? Es muy difícil contestar con certeza a esta pregunta y sólo es posible ofrecer hipótesis verosímiles. Quizá un factor importante fuera el hecho de que el período en el que las relaciones entre España e Inglaterra fueron más intensas correspondía a la época contemporánea, es decir, desde la época de los Reyes Católicos en adelante, y que estos hechos serían los que más podrían interesar al público español desde la perspectiva de la historia. Sin embargo, precisamente la contemporaneidad de estos acontecimientos pudo hacer que Lope se sintiera reticente a utilizarlos, quizá por temor a los problemas con la censura que pudiera acarrearle tratar asuntos extranjeros tan contemporáneos, a menudo más complicados de tratar públicamente. Por otro lado, poco interés podría tener para el Fénix recurrir a episodios de la historia medieval de Inglaterra —posiblemente conocida con poco detalle por el dramaturgo madrileño—, período para el que ya disponía del riquísimo manantial de la historia hispánica para encontrar argumentos que le sirvieran para escribir comedias históricas localizadas en época medieval.

Además, como vio Cruickshank [1993: 19], también la mayoría de las comedias ambientadas en España que se escribieron en Inglaterra por esos mismos años hicieron un uso muy limitado de material histórico, optando en cambio por argumentos de libre invención. En el caso inglés, sí que sabemos que el factor de la censura jugó un papel relevante. El Master of the Revels (figura similar a la del Protector de las comedias en España) estuvo pendiente de que los dramaturgos ingleses no criticaran excesivamente a España en sus comedias, llegando incluso a prohibirlas si se excedían. Por ejemplo, en

enero de 1631 Henry Herbert, el Master of the Revels en aquel momento, denegó el permiso para que se representara una comedia de Thomas Massinger basada en la muerte del rey don Sebastián de Portugal porque contenía una crítica hacia España, algo inoportuno en un momento en que existía un acuerdo de paz entre ambos países: «I did refuse to allow a play of Massinger's because it did contain dangerous matter, as the deposing of Sebastian King of Portugal by Philip the Second and there being a peace sworn twixt the Kings of England and Spain» [Dutton, 1991: 97].

Asimismo, varios dramaturgos ingleses también recurrieron a trazas que eran imaginarias en su fundamento, pero que contenían alusiones históricas esparcidas en diversos lugares de las fábulas, a la manera de Lope. *The Spanish Tragedy*, la primera gran pieza teatral inglesa de temática española, dramatiza acciones completamente inventadas que atañen a los amores, asesinatos y venganzas de monarcas y nobles cortesanos. Junto a este fuerte componente irreal encontramos que contiene también un poso histórico, con alusiones indirectas a hechos reales (como los conflictos entre España y Portugal entre 1578-1582) o referencias patrióticas al enfrentamiento contemporáneo que existía entre España e Inglaterra.⁸ La estética de libertad creadora, de experimentación y de fusión de genérica que caracterizó al Barroco europeo hubo de contribuir a que Lope, al igual que sus coetáneos ingleses, explorara en sus comedias de localización inglesa las posibilidades imaginativas que le ofrecía el género palatino. Pese a las complejas relaciones políticas existentes entre ambos países y la animosidad siempre presente, en el caso de su teatro Lope estuvo más interesado en aprovechar Inglaterra como un espacio escénico extranjero más donde localizar sus argumentos más irreales, a la manera de Italia, Francia o Hungría, y no utilizar el país como blanco de ataques pro-españoles (como había hecho en *La Dragontea*, publicada en 1598). Igualmente difícil de determinar es el motivo por el que Lope dejó de interesarse por Inglaterra como espacio dramático hacia la década de 1610.

En resumidas cuentas, el mundo imaginario de los dramas palatinos ofrecía una vía que Lope no concebía como reñida con el uso de elementos históricos y de la que se sirvió para situar acciones en un contexto inglés. En este sentido, Lope integró en sus comedias a Inglaterra en la historia de Europa —y, por extensión, de España— a través de la fantasía palatina, incluyendo una serie de elementos que funcionan como anclaje

⁸ Como señala Mulryne [Kyd, 1989: xiv-xv], precisamente uno de los rasgos innovadores de esta tragedia es que Thomas Kyd inventó gran parte de la trama: «*The Spanish Tragedy* is unusual among Elizabethan plays in having no major narrative source».

en la realidad contemporánea, pero desarrollando ante todo tramas en las que prima el atractivo de la acción frente a cualquier deseo de conformidad histórica. Lope no buscó ofrecer al público de los corrales una imagen realista de dicho país, sino verosímil y, ante todo, dramáticamente funcional. El hibridismo que caracteriza la Comedia Nueva permitió así que historia y *mythos* pudieran convivir con cierta armonía en estas comedias lopescas de localización inglesa.

BIBLIOGRAFÍA

- BADÍA HERRERA, Josefa [2007]: *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar*, Tesis doctoral defendida en la Universidad de Valencia y disponible en la URL <http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UV/AVAILABLE/TDX-0108110-135825//Bad%EDA.pdf> (consultada el 10 de septiembre de 2010).
- CASE, Thomas E. [1975]: *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Chapel Hill, University of North Carolina.
- CRUICKSHANK, Don W. [1993]: «“Limping and wearing strange suits”: personajes ingleses en la escena española y personajes españoles en la escena inglesa: 1580-1680», en Anita K. Stoll (ed.): *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*, Londres-Madrid, Tamesis, pp. 9-24.
- DUTTON, Richard [1991]: *Mastering the Revels. The Regulation of Censorship of English Renaissance Drama*, Iowa City, University of Iowa Press.
- ELLIOTT, J. H. [1970]: *Imperial Spain. 1469-1716*, Harmondsworth, Penguin.
- FERRER VALLS, Teresa [2001]: «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.): *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, Granada, Universidad de Granada, pp. 13-51.
- (dir.) [2008]: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español. DICAT*, Kassel, Reichenberger.
- FRY, Peter y SOMERSET FRY, Fiona [1992]: *The History of Scotland*, London, Routledge.

- GONZÁLEZ, Antonio [1981]: *Análisis e interpretación de Don Juan de Castro de Lope de Vega*, Miami, Ediciones Universal.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen [2005]: «La verosimilitud de la inverosimilitud en el teatro histórico de Lope de Vega», en Isabel Ibáñez (coord.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or*, Pamplona, Eunsa.
- KYD, Thomas [1989]: *The Spanish Tragedy*, ed. de J. R. Mulryne, London, A & C Black.
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney [1968]: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos.
- OLEZA SIMÓ, Joan [2009]: «Las posibilidades extremas de una traza grave: *El amor desatinado*, de Lope de Vega», en Joaquín Álvarez Barrietos *et alii* (coords.): *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- [en prensa]: *Artelope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*.
- RAVISIUS TEXTOR, Johannes [1610]: *Theatrum poeticum atque historicum, sive officina Io. Ravisii Textoris*, Basileae, Conradus Waldkirch.
- RENNERT, Hugo A. [1918]: «Lope de Vega's Comedias 'Los Pleitos de Ingalaterra' and 'La Corona de Hungría'», *The Modern Language Review*, 13, 4, pp. 455-464.
- VEGA CARPIO, Lope de: *El amor desatinado* [1968], ed. de Justo García Morales, Madrid, Junta Conmemorativa del IV Centenario del Nacimiento de Lope de Vega.
- *Arminda celosa* [1916], en *Obras de Lope de Vega. Nueva edición*, vol. I, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, pp. 693-711.
- *Don Juan de Castro I* [1998] en *Comedias*, vol. XIV, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Fundación José de Castro, pp. 583-676.
- *Don Juan de Castro II* [1998] en *Comedias*, vol. XV, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Fundación José de Castro, pp. 89-183.
- *El gallardo catalán* [2000], ed. de Enrique Turpin, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. por Silvia Iriso Ariz, Bellaterra, Milenio, vol. I, pp. 399-548.

— *Los pleitos de Ingalaterra* [1930], en *Obras de Lope de Vega. Nueva edición*, vol. VIII, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, pp. 496-529.