



Juan Manuel Rozas

«Las Batuecas del Duque de Alba» de Lope de Vega

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Juan Manuel Rozas

«Las Batuecas del Duque de Alba» de Lope de Vega

En 1693, Tomás González de Manuel, presbítero de La Alberca, en su Verdadera relación y manifiesto apologético de la antigüedad de Las batuecas y su descubrimiento, arremetía, indignado, contra los que, a través de todo el siglo XVII, habían creado y divulgado la leyenda del salvajismo de Las Hurdes, especialmente contra Alfonso Sánchez, del que resumirá así, en castellano, el texto latino de su Ancephaleosis.

Vn hombre y muger de la familia del Señor Duque de Alva se avían enamorado, y que por huir de la ira de el Duque, no teniéndose por seguros en España, se avían ido a unas Montañas distantes de Salamanca como doze leguas, que por su aspereza no avían sido penetradas de ninguno de sus vezinos que dellos. Y que subiendo estos tales por aquellos Montes, pareciéndoles que avían llegado al Cielo, avían descubierto un Valle, y en él vnos hombres sin culto, ni ornato del cuerpo, y de lenguaje no conocido, sino es algunos términos semejantes a lo de los tiempos de los Godos, idólatras, como los Indios, aunque avían hallado algunas Cruces algo perdida la forma de ellas. Y que dando noticia por la tierra de lo que avían descubierto, se juntaron algunas gentes, y de la familia del Señor Duque de Alva, con armas, avían penetrado y atravesado por los Montes o Sierras, y avían despoblado el tal Valle.

González de Manuel enjuicia esta historia de Sánchez de la siguiente manera:

Estas, y otras cosas semejantes dize este autor, que más parecen ficciones poéticas que otra cosa. Y de esta novedad tan sin fundamento sacó el otro la Comedia. Y en su opinión será assí; pues aunque dize que Gil González Coronista del Rey, tiene esto por fabuloso, se atiende más a lo que otros le han dicho, entre los quales sólo trae a Lope de Vega en primer lugar de la Poesía.

Dejando a un lado ese otro de la otra comedia, está claro que lo que queda en la pluma del presbítero de La Alberca al sintetizar a Sánchez es, en esencia, el argumento de la obra de Lope Las Batuecas del Duque de Alba, primer drama que se escribió sobre la materia, lo cual no es de extrañar, pues Alfonso Sánchez fue fervoroso lopista. Teniendo en cuenta los

textos que hoy conocemos sobre esta leyenda, hay que concluir que fue Lope de Vega el que le dio forma definitiva, sin duda sobre la base de algunas opiniones orales, pasando después la historia a autores eruditos y graves como el Padre Nieremberg y el citado Sánchez.

En efecto, la comedia de Lope es anterior a 1600. Morley y Bruerton la sitúan entre 1598 y 1600, y la documentación histórica recientemente tratada y una serie de conjeturas que haremos sobre la vida de Lope en torno al periodo de Alba, sobre todo a su salida de allí, confirman esta datación. Siendo la obra de Sánchez de 1633, Lope se sitúa como el codificador de la leyenda y su primer «historiador», ante un estado de opinión oral, sin duda fantaseado hasta la saciedad en torno al palacio ducal de Alba.

El texto copiado de Sánchez, en versión de González, me ahorra resumir la comedia, poco leída, pues es suficiente como esquema argumental para empezar a analizarla. La obra, como el resumen aclara muy bien, articula un encuentro entre la pareja de amantes, huidos de Alba, y los batuecos, en una especie de organización de dos acciones dramáticas que se reúnen formal y temáticamente de un modo muy acabado. Confluyen todos los personajes hacia la unión final bajo el Duque: los amantes, a los que perdona su fuga; los batuecos, que quedan como sus vasallos naturales; y a estos dos grupos se añade otro, los villanos de un pueblo de la zona, viejos vasallos de Alba.

Lope escribe como muestra la simple lectura del texto, una comedia de servicio y propaganda de la casa ducal. Pero no es una mera obra de repertorio, como otras en que trata de la alabanza, por encargo o no, de alguna familia o apellido, tipo Los Porceles de Murcia. Antes del análisis me atrevo ya a insistir en un Lope preocupado por problemas históricos y antropológicos, bastante complejos, problemas muy propios del momento renacentista en que se desarrolla el argumento de la comedia (finales del XV) y en el que se escribe (finales del XVI). Temas renacentistas que le llevan -sin olvidar el divertir con frecuentes gotas de erotismo y entremesismo- a tratar con vitalismo y coherencia el emocionante problema del encuentro entre la naturaleza y la historia. Lo que hace que la obra vaya más allá de la propaganda inicial y del divertimento. Por lo que me parece acertado el elogio de Menéndez Pelayo -que, sin embargo, valoró mal otros aspectos de la obra- cuando dice:

Pintar el contraste de la barbarie con la civilización es tema espléndido y que puede seducir al principiante, pero que con su misma elevación y complejidad expone a graves riesgos: ora el de una idealización enfática y falsa, como es la de Chateaubriand y los escritores de su escuela; 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 Araúco domado. Más afortunado anduvo en Las Batuecas, por lo mismo que no trataba el argumento en serio, ni le ataba la superstición del texto escrito ni la gravedad de la materia. Esta y otras comedias son un libre juego de la fantasía.

Naturaleza, historia, sistema

Casi todo el primer acto está dedicado a presentarnos la vida de los batuecos en su aislamiento de siglos y en su vivir según la naturaleza. Pero enseguida notamos que esta vida no es una arcadía, ni una edad de oro, temas tan del gusto de Lope. Allí existe la desarmonía propia de la civilización y, al mismo tiempo, una oscura nostalgia de esa civilización desconocida. El deseo de recuperar algo que, a tientas, van intuyendo, pues esa vida natural no parece hacer felices a todos.

Lope nos muestra esas inquietudes de los hombres naturales en dos grados. Primeramente, en lo que toca a los sentimientos, vemos a los mozos y mozas en desarmonía amorosa, tal como en las comedias de enredo, lejos de la, en principio, posible felicidad natural. Giroto, fuerte y poco inteligente, ama a Taurina. Pero esta le desprecia, pues ama a Mileno, de espíritu más refinado. Este los ve juntos y siente celos. Geralda, que ama a Giroto, discute con Taurina. Son problemas de amores y celos, enfrentamientos bien lopistas, tales como los produce la ciudad y la civilización, es decir, la comedia urbana: Geralda ama a Giroto, Giroto a Taurina, Taurina a Mileno.

Producto de esta situación es el enfrentamiento entre Mileno y Giroto, que se alejan para luchar. Esta confrontación nos lleva, en ese segundo grado, de orden intelectual, a un problema de filosofía de la historia, clave en el sentido de la comedia, porque Geralda dice a Taurina que un anciano, al que veremos enseguida:

Ha propuesto a los Batuecos
Triso no sé qué embelecó,
de que el de más seso y talle
gobierne y rija este valle,
montes y páramos secos;
que diz que los animales,
con serlo, tienen gobierno,
y que es males que homes tales
estén sin él.

E inmediatamente Geralda pide ese mando para Giroto, y Taurina para Mileno, con lo que el enfrentamiento amoroso y la pelea en que ha desembocado se hacen más trascendentes.

Aparece Triso, ese anciano sabio y de mente inquieta, rodeado de otros batuecos a modo de coro. Es el eterno intelectual que no se conforma con su vida, que busca un mundo mejor, que se pregunta por su origen y su destino y, en concreto, por lo que hay más allá de las

montañas que han aprisionado durante siglos a su pueblo. Es un renacentista en bárbaro. Sospecha con fundamento que hay tierra más allá de la que conocen. Un mundo tan perfecto, razona, no se habrá hecho para tan pocos hombres como son ellos. La tierra, intuye, debe ser redonda y continuará más allá de las montañas en que viven enclaustrados. Es más, ha encontrado una espada, arma que no es de su cultura, y, siguiendo con su búsqueda, hallará una cueva con enterramientos, entre los que hay un escudo, unas armas y unos signos que desconocen.

Los batuecos discuten sobre estos temas, sobre el espacio que les rodea y sobre el tiempo. De estos problemas sale el fundamental: su forma de vida y gobierno. Se plantean, como ya adelantamos, el seguir conviviendo según la naturaleza, como hasta ahora, de forma comunitaria, siendo todos iguales, o buscar un jefe, un rey. Esta palabra, con todo lo que significa en el teatro de Lope, es el aldabonazo que anuncia el tema profundo de la obra. Marfino sale del coro para hacer un planteamiento de edad dorada y natural, y se opone a estas novedades, diciendo a Triso: «Parece que ensoñaste esas locuras». Pues nadie, ni los más ancianos, recuerdan «que jamas algún home de nosotros / hobiese sido más que sus iguales». Darinto cree que esto habrá sido por mera ignorancia. A lo que responde Marfino, llegando al centro de la cuestión:

¿Qué ignorancia?

Nosotros habitamos este valle,
cerrado de estos montes espesísimos,
cuyas sierras empinan sus cabezas
a topetar con las estrellas mismas,
sin que jamás ninguno haya sabido
quién fue el primero que nos dio principio.
En esta lengua hablamos, estas chozas
nos cubren, estos árboles sustentan,
y la caza que matan nuestros arcos.
Si vivimos en paz sin ser regidos
y nos hemos aumentado tanto,
¿por qué das ocasión que nos deshaga
alguna envidia donde nunca reina?

Aunque en unas circunstancias muy distintas, Lope, cuando aborde en su vejez por extenso el mito del Siglo de Oro y su paso a la Edad de hierro, escribirá: el poder trajo «intereses, envidias, injusticias», mientras que los hombres «no contentos ya de aristocracias / emprendieron llegar a monarquías» hasta que «la púrpura engendró las tiranías». Esta es su voz más progresista y más molesta con el sistema por lo que a él le han hecho en la vejez; pero, en la comedia, la voz inquieta del progreso, la razón que equivale a revelación, la pone Triso al exponer sus razonamientos sobre el tamaño del mundo, sobre la idea de Dios

«autor primero» y sobre la realeza. Con todo el eco de la época de los descubrimientos marítimos peninsulares y de la teología del momento. Así centra el problema:

¡Ah Darinto! ¿Es posible que el que fizo
aquel Sol tan fermoso y rellociente
con la Luna tan branca y rellenada,
uno con cara de oro, otro de prata,
y todas las estrellas que los cercan;
estas fuentes que corren, estos árboles,
estas frutas y casa solamente
las fizo y las crió para tan pocos.

Como he señalado ya. Triso empieza a tener pruebas. La espada encontrada. Después, el enterramiento. Y, sobre todo, esos extraños signos, la inquietante escritura -el peso de la historia- aparecidos en el escudo.

Tras este planteamiento volvemos a Giroto y Mileno, los enamorados. Los dos querrán ser ese posible rey que buscan. Triso, sabiamente, propone que será rey el que traspase las montañas que los encierran y traiga noticias de ese presentido mundo exterior.

Así queda planteada la cuestión. Estos batuecos no son pastores de una arcadia feliz, ni seres felices de un siglo de oro. Son, como los llaman las acotaciones, «bárbaros», que tienen como defecto, como falta, la civilización y la historia de la que Triso siente premonitoriamente ansias. Ni en el amor ni en la visión del mundo hay una perfecta armonía. Estos hombres se sienten defectuosos y anhelan completarse con algo nuevo y desconocido. Están ya preparados para la aventura que les va a suceder, para su encuentro con la historia española de finales del siglo XV, desde su vida en la naturaleza.

Si la primera escena mayor nos ha hablado de esa desarmonía que desemboca, en la segunda, en la nostalgia de la historia, en la tercera se va a producir ese encuentro entre los dos mundos, el natural y el civilizado. Esta tercera escena mayor, en efecto, nos cuenta la huida del palacio ducal de Alba de Brianda y de Juan, que prefieren vivir según la naturaleza, juntos, aunque sea en territorios salvajes, antes que aceptar el dictado histórico de la convención, por el cual su señor y duque tiene poder para casar a Brianda con otro, en contra del amor que ellos sienten. Así, los dos enamorados se fugan y se internan en las tierras desconocidas de esos batuecos ignorados. El encuentro, final del primer acto y uno de los momentos más interesantes de la comedia, se produce al hallar Mileno a Brianda y, a pesar de que él cree que ella -vestida de varón- es de su mismo sexo, siente una doble llamada: por lo que la dama tiene de civilizado y por la oculta y oscura atracción erótica. La coge en brazos y «éntranse», con el tremendo susto de Brianda:

Don Juan, que un monstruo me lleva!

y la indudable conmoción de Mileno:

No sé qué tienes, garzón,
que en el mismo corazón
me vas haciendo cosquiellas.

En el segundo acto la civilización triunfa sobre la naturaleza, según los hábiles planes de Lope, y en el proceso argumental y temático, la parte esencial es la catequización que hace Brianda, a la que los batuecos, que siguen creyéndola un hombre, nombran rey. He dicho catequización y creo que es la palabra exacta, pues, literalmente, Lope escribe, dramatiza, un perfecto catecismo con brevísimas preguntas y respuestas por medio de las cuales Brianda informa a los bárbaros de la situación histórica en la que van a entrar: en lo geográfico, en lo político, en lo social y en lo religioso. La primera pregunta que les hace es la de si no conocen «el gran señor que tenéis». Es decir, cómo esos seres naturales se deben incorporar al dominio de un señor «natural», el Duque de Alba. Y esta incorporación se justifica mediante la explicación de todo ese sistema espacial, temporal y teológico que ha mencionado. No por medio de una historia universal presidida por la Creación y la Redención, como ocurre en muchos autos sacramentales calderonianos, sino una historia circunscrita a la contingencia de la España de los Reyes Católicos:

TRISO ¿Qué señor?

BRIANDA ¿Luego ignoráis
el dueño que obedecéis?

TRISO Nosotros no conocemos
otro Dios ni rey que el Sol,
cada que encima le vemos.

BRIANDA ¿Ni que es Fernando, español,
vuestro Rey?

DARINTO Nada sabemos.

TRISO ¿Qué español?

BRIANDA El Rey de España.

TRISO ¿Qué es España?

BRIANDA Aquesta tierra
que el mar por mil partes baña.

TRISO ¿Qué es mar?

BRIANDA El agua que encierra
el mundo en sí.

TRISO ¡Cosa extraña!
¿España se llama el mundo?

BRIANDA No, sino una parte dél.

TRISO ¿Parte dél? ¡Caso profundo!
¿Luego hay más que España en él?

BRIANDA Y aun otro mundo segundo
que va a descubrir Colón.

El recuerdo del Almirante, todavía en profecía, es coherente intrínsecamente con este catecismo por el derrotero explicativo que lleva la obra, y también porque 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 Cristóbal Colón. Incluso la sorpresa ante la espada que en la primera jornada descubrieron los batuecos recuerda al Diario de Colón cuando este cuenta que les «amostró» a los indios espadas y se cortaban, pues no sabían su uso. Brianda continúa su catecismo y les habla de la sociología de las ciudades, de cómo se organizan en ellas los hombres por oficios, para desembocar, dentro del espíritu de la monarquía teocéntrica, en el «supremo oficio», que es el del Rey, que «premia y castiga, defiende el mal, paga el bien». Y tiene por enemigo, en ese momento, al moro y a su dogma contrario. La nueva ley arranca de la religión, pues el catecismo de Brianda sigue así:

TRISO ¿Y qué es ley?

BRIANDA La fe que adoro.

TRISO ¿Qué es fe?

BRIANDA Cosa necesaria
para salvarse.

TRISO Eso ignoro.
¿Quién se salva?

BRIANDA El buen cristiano.

TRISO ¿Qué es cristiano?

BRIANDA El que la ley
de Cristo, Dios soberano,
sigue, que es divino Rey,
porque el nuestro es Rey humano.

El catecismo conduce a la verticalidad: Dios/Cristo/Rey/Duque. Con lo que se cierra esta catequesis volviendo a la primera pregunta sobre no saber quién era el gran señor que estos batuecos tenían en el Duque de Alba. Y con ello se cierra geográfica, política, social y teológicamente esa historia.

Este hilo temático -dual, los batuecos, los enamorados de Alba-, tan hábilmente dramatizado que he ido persiguiendo, parece romperse, en aras de lo argumental y del mero divertimento, cuando en el acto tercero aparecen, de súbito, todo un grupo de personajes que extrañamente no habían estado presentes en el planteamiento ni en el nudo de la obra. Al núcleo del palacio ducal y al de los batuecos se une ahora el de unos villanos que entran en escena con esta acotación: «Salen con caja y bandera los labradores que pudieren; Belardo, Lucindo, Valerio y el Alcalde, armados graciosamente». El primer pensamiento del lector ante este último sintagma es el de creer que la obra, mal medida en su estructura, se alarga caprichosamente mediante un paso de entremés representado por estos villanos. Estos, sin embargo, resultan fundamentales en la continuación y cierre del tema de la obra, porque significan el paso definitivo, por medio de la historia, de la naturaleza al sistema. En efecto, estos hombres, con su alcalde al frente, que ayudarán a reducir a los batuecos al Duque, son los vasallos de Alba, representados por los habitantes de un pueblecito. Los bárbaros batuecos no se van a incorporar sólo a la historia en el plano elevado del palacio y sus cortesanos y criados, sino que se van a hacer vasallos labradores al igual que estos villanos ya lo son desde siempre, de padres a hijos. Los batuecos entran en el mundo histórico español, que está estructurado desde Dios y el Rey hasta el vasallaje de los distintos grados sociales, que va desde el Duque hasta el último de sus vasallos, que podría estar representado por el citado Belardo, al que luego volveremos obligadamente.

Al final de la obra se insiste en el dominio natural del Duque sobre esas tierras y esos hombres. Es el propio Triso, el intelectual, quien dice:

Todos, Gran Duque, te abrazan;
que según éste nos cuenta,
es razón y deuda clara;
porque eres nuestro señor,
siendo tuya esta montaña.

Alusión demasiado evidente a los propósitos de dominio territorial del Duque de unas tierras concretas. Naturalmente, así lo ve el Duque:

Amigos, mi nombre ensalza
más el ser vuestro señor
que la gran tierra heredada
de los claros descendientes
que dan principio a mi casa.
Yo os daré bautismo a todos,
que a la gran Peña de Francia
habemos de ir desde aquí.

Este bautismo, nuevo recuerdo de la colonización americana, tenemos que adelantar que es clave en la intención de la obra y que se relaciona con la última frase del Duque, cuando dice, de acuerdo con lo que sucedió a finales del XVI con el quinto Duque, Don Antonio, el señor de Lope, trasladándose a él, de pronto, la obra desde su antecesor medieval: «Y de este valle en las faldas / fundaré algunos lugares, / que con sus iglesias altas, / jueces y oficiales tengan / esta noble gente en guarda». Y pregunta, no sólo a los batuecos del siglo XV, sino a los del siglo XVI, y al espectador, es decir, a todos los españoles: «¿Queréislo así?». Y así lo aceptan Todos:

Sí queremos
publicando en voces altas:
¡Viva el Duque que nos rige!

Ya sólo queda el plaudite a cargo de Don Juan, ya perdonado por el duque, proclamando como histórica esta ficción ante el senado. Queda claro el perfecto entramado temático del planteamiento de unos hombres, los godos que huyeron de los árabes y que quedaron, hasta perder su identidad, aislados, viviendo según la naturaleza, pero con una oscura intuición de que habían de entrar -volver- a la historia de España. El entramado del nudo argumental amoroso y del encuentro entre la naturaleza y la historia, y la catequización, por parte de Brianda, en lo que es literalmente un catecismo. Y, en fin, el desenlace, con una colonización, en un sistema fundado en esa historia «teocéntrica» y a la vez de «monarquía señorial», en la que hay vasallos, como Belardo y el alcalde, y otros vasallos, como Juan y Brianda, sujetos al señorío de Alba. Amén de la gran habilidad para pasar, en sordina, del siglo XV al siglo XVI, del primer Duque al Duque Don Antonio.

Autobiografismo, protagonismo, mecenazgo

Con lo dicho hasta ahora, *Las batuecas del Duque de Alba* es, tal vez, el ejemplo más claro de una comedia de Lope puesta al servicio de los intereses de la nobleza. Parece que ejemplifica la lograda imagen de Maravall, que él aplica a todo el teatro barroco, de cómo esta literatura es la bóveda que cierra consecuentemente un orden monárquico señorial. Sin duda, el análisis que he hecho del texto ha ido, sin dogmatismos, en ese sentido. Lope sitúa la obra en tiempos del primer Duque de Alba y la escribe en los años y al servicio del quinto, Don Antonio, su señor. Y la escribe hacia 1598, cuando el problema de la posesión de ciertos territorios de Las Hurdes y sus consecuentes tributos y peajes estaba candente. La obra, con el cambio de duque en la verdadera prestidigitación final, proclamaba por los corrales de España una leyenda que hacía jurisprudencia sobre la posesión de esas tierras.

Vengo explicando hace tiempo que Lope crea un teatro al servicio de ciertos intereses de una monarquía nobiliaria y también, no sin cierto anacronismo, a la sombra ideológica de una monarquía de carácter teocéntrico, fundamental en su esquema dramático, en cuyo doble sistema actúa de forma doble: por su sentido religioso y nacionalista auténticos y por imperativos del mecenazgo, único sistema -paralelo al mundo de nuestras editoriales y premios- de que dispone entonces un escritor, fuera de lo ganado en los corrales. Igual que Lope es un fiel creyente, apasionado creyente, y sin embargo es un continuo pecador, su teatro, en lo que toca a la pureza de su sentido religioso y nacional, peca frecuentemente por el sistema de intereses en que el poeta está colocado. Todo el sistema de privilegios y su casuística lo detecta Lope en momentos de lucidez y de intimidad, aunque lo practique él también en su propio interés. Esto puede interesar largamente a moralistas y sociólogos. En literatura nos interesa sólo como explicación de unas obras que crearon un género espléndido y lleno de vitalidad.

Me interesa, con este criterio, no ser juez de Lope ni de nadie, sino explicar sus obras y explicarle a él, dándome cuenta de los siglos que han pasado y de que está entre nosotros la crisis de la conciencia europea y la abolición de un antiguo régimen. Y con toda

comprensión, pues desde luego, el mecenazgo era el único camino para un escritor no rico, ni noble, ni funcionario. Y en el caso de un dramaturgo, poeta y novelista, era o un complemento, en el primer género, o una necesidad imperiosa en los otros dos. Cuando Lope quiso dejar el teatro, quiso ser funcionario de Palacio. Y es entonces cuando fue lúcido en la frustración que le produjo tal intento de cambio, en su moral de senectute.

Creo que con lo tratado en el epígrafe Naturaleza, historia, sistema entendemos la obra con tres siglos de «superestructura ideológica». Así debe ser, si no falta el entendimiento arqueológico y sincrónico, a todas luces necesario. Y desde este punto de vista la clave no es tan compleja: como cualquier escritor de cualquier tiempo. Lope escribe porque sabe y le gusta, y para ganarse la vida lo mejor posible. En este sentido, Lope es señor de sí mismo y acepta la máscara del servilismo y del mecenazgo, controlándola, y siendo muy consciente de lo que hace, mediante el distanciamiento y la ironía que le son propias a un hombre inteligente. No otra cosa muestran sus tan mal entendidas cartas a Sessa.

Como señor de sí mismo, la comedia que analizamos tiene una vertiente autobiográfica y naturalmente otra genérica que, desde un punto de vista literario formal, importan tanto como la del contenido que hemos analizado. No sabemos lo suficiente de las relaciones finales entre el Duque de Alba y Lope, como para precisar el espíritu de la comedia en cuanto al problema personal que le llevó engendrarla y a desarrollarla con esa escritura concreta. Pero merece la pena tratar de urdir dos hipótesis para las cuales, más que para otras posibles, la comedia da suficiente pie. Con este segundo y tercer análisis, veremos la comedia desde la sincronía de Lope y desde la nuestra.

La primera hipótesis, la más verosímil y documentada en el texto, es la de su proyección autobiográfica. La segunda, menos plausible y más esquiva, aunque no menos interesante, es sobre el lugar del estreno, es decir, el punto de mira primario de Lope en lo que toca a su público más inmediato. La primera permite precisar, o al menos confirmar, la fecha antes dada a la obra y, si fuese cierta, ayudar a comprobar recientes hipótesis biográficas, terreno siempre fundamental para la comprensión de Lope y sus textos.

En la comedia aparece, como en tantas otras, Belardo, máscara del autor en su teatro. Una máscara que usará de cara al mecenazgo, con gran sentido práctico y ductilidad dramática, durante casi toda su vida. Y que es, además, un acierto literario en esa profundidad que tiene toda máscara en relación con la perspectiva de la obra: problema de autorretrato, de heterónimo, de punto de vista. Lope hace aparecer a Belardo, casi siempre en relación con el mecenazgo, en una festiva captatio, en petición de una ayuda concreta según el momento: un dinero, un favor, un puesto. En Las Batuecas la aparición de la máscara tampoco es gratuita. Belardo habla en escena con el personaje que representa al primer Duque de Alba (y también a su sucesor, Don Antonio). Es un gracioso pasaje, sobre el que volveré. Belardo/Lope se define así:

DUQUE ¿Pues vos sabéis de letras?

LUCINDO Muy bien puede
fiar su señoría de Belardo,

que es hombre que ha leído el Flos Sanctorum
y canta en la tribuna los domingos:
compone villancicos.

Uno de los servicios, y tal vez el más estimado, que Lope realizó en Alba de Tormes fue, en admirable simbiosis con el gran músico Juan Blas de Castro, componer villancicos profanos y religiosos para la corte ducal. En su vejez, cuando el músico y amigo murió, el poeta lo explicó con detalle en la hermosa elegía y elogio que le dedicó. Estamos en plena rememoración de las lejanas vivencias de Alba cuando leemos, con fecha de 1631:

Quando la fee de vna amistad conformes
y con vn dueño, a su seruicio atentos,
cuya alva a nuestra vida amanecía,
las islas celebráuamos del Tormes,
y dilatauas tú mis pensamientos
con dulce voz que el ayre suspendía;
quán lexos deste día
estáuamos los dos entretenidos:
yo dando a tus acentos mis oýdos
y tú dándome a mí números graues.

En la comedia, a continuación de esa recomendación de Lucindo y de otra del propio Belardo, el Duque -hay que entender Don Antonio, aunque veamos en escena a su antecesor- recibe a Belardo a su servicio:

En mi servicio recibiros quiero.

No sin que Lope dé, una vez más, su opinión sobre el obligado mecenazgo, tras la máscara de la bobería de Belardo:

Si ha de pagarme en lo que suelen otros,
mejor es que me valga por mi pico.

La pregunta es: ¿estamos ante un recuerdo de la reunión del Duque y de Lope, ambos en el destierro, ambos por amores, en 1591, o ante una nueva petición, la de volver a solicitar su reingreso en la corte ducal, hacia 1598? Dado lo prácticas y concretas que suelen ser las apariciones de Belardo en las comedias, y lo que iremos viendo, esta segunda hipótesis no me parece nada extraña. Sospechamos que Lope se fue de Alba, no de buenas maneras, tal vez fugado y sin permiso del Duque, llevándose, como amante, a una servidora (o a la hermana de una servidora, Marcela) de la misma corte, Antonia Trillo o Celia, que se iría, claro está, también sin permiso. Desde este punto de vista, no sólo la aparición de Belardo, sino toda la comedia tomaría un aire autobiográfico y vivencial de una petición de perdón y de un intento de renovación del favor ducal. Porque ¿cuál es el asunto de una de las partes del argumento, la del mundo civilizado, la de Don Juan y Brianda, que motiva el encuentro con los batuecos y la obra toda?: la fuga de Alba de la pareja de servidores, sin permiso de irse, ni de amarse. Con lo que Don Juan puede ser un trasunto de Lope (y Brianda, de Antonia) en el motivo inicial y también fundamental de la obra.

La primera clave para desarrollar esta hipótesis parece estar en los nombres de la protagonista. Se llama Brianda, como varias señoras de la casa de Alba, entre ellas la madre de Don Antonio, cuya muerte se canta en la Arcadia, fallecida en 1588, y también una de las hijas del mismo Duque. Esta elección es un doble gesto de Lope: primero, de simple alabanza; más, en un segundo lugar, de conocimiento, de intimidad con la casa ducal. Pero luego -y lo creo fundamental-, al hacerse pasar Brianda por hombre entre los batuecos, esta elige el nombre de Celio, siendo Celia, averiguadamente, el seudónimo poético de Antonia Trillo. Con esto, volvemos a nadar entre dos aguas: alabanza e intimidad con la casa ducal y alabanza e intimidad con la amada: mecenazgo y autobiografismo, dos de los grandes goznes de la obra de Lope de Vega. Se sirve al mecenas, pero se sirve a sí mismo, en un compromiso aceptado por Lope, soportado por Lope. Como muestra la relación con Sessa.

Por otra parte, ciertos pasajes de la comedia parecen vivencias de Lope ante el recuerdo de su conflictiva salida de Alba. Lo que ocurre, para ser objetivos, es que, al aplicarlas a un personaje que ha hecho lo que él hizo, nada se demuestra tajantemente, pues podría tratarse, o de rememoración autobiográfica, o de simple aplicación de lo vivido y experimentado en aras de la verosimilitud de un personaje que pasa por tal trance. Pero el autobiografismo es tan habitual en Lope que muy bien podemos quedarnos con la primera razón. Podríamos pensar que el sentimiento de culpabilidad de Don Juan y sus insistentes excusas para con el Duque son una máscara literaria que configura un memorial de perdón. Casi estamos ante un paradigma para un análisis de sicocrítica: Don Juan, con su aventura, proporciona nuevos vasallos y tierras al Duque; Lope, con su obra, está intentando, en la realidad, lo mismo. Don Juan, como Lope tantas veces -acabamos de ver un ejemplo-, tiene que volver al sistema de servidumbre, si elevada, como maestresala que fue; y Lope pudiera desear volver, como poeta secretario, a entrar en el juego del mecenazgo.

Hay detalles en la obra, que por ser minucias, pequeños detalles, se nos aparecen como hechos acaecidos. La insistencia en declarar que las dueñas de palacio no dejaban vivir a

Don Juan y a Brianda con sus murmuraciones es un tópico, pero no demasiado justificado en la comedia, donde nada se dice de que esos amores no fueran un total secreto. Por lo que estas frases y otras pudieran ser vivencias de lo acaecido, tras la muerte de Isabel de Urbina, entre Lope y Antonia:

¿Quién duda que estás pensando
en tantas guardas y dueñas?
Que dueñas son en palacio
los dragones de Medea;
porque ven más que los linceos,
y a treinta pasos penetran
el papel y el pensamiento,
las palabras y las señas.

O bien:

Como dentro en Alba estás
temiendo dueñas y espías.

Lo mismo ocurre con el minucioso detalle que explicita la obra de que en el palacio se colocaron unas rejas tras la fuga; o que la huida provocó un fuerte escándalo: «Mas pues en casa es público y en Alba» (págs. 368-369). La misma sospecha nos asalta en la despedida en el momento de la fuga. Puesta en boca de Brianda, la primera palabra de despedida («Adiós, amigos discretos») no me parece muy propia, por el vocativo hacia los varones, del papel de la mujer en el Barroco. Más parece vivencia de un varón, de un intelectual. Una segunda vez se amplía esta despedida:

Adiós Duque, y adiós Alba;
que voy, como Clície nueva,
adonde mi sol me lleva,
pues ser por amor me salva;
adiós, Tormes, que en presencia
de mi amor supiste tanto:
pues creciste con mi llanto,
mengua ahora con mi ausencia.

En el primer periodo, la despedida parece de criado poeta a Duque, más que de criada, que verosíblemente debería dirigirse a la Duquesa. El segundo periodo, además de un tópico, es un leit motiv empleado por Lope cada vez que recuerda a su primera esposa junto al Tormes, y que llegará, al menos, hasta la Epístola a Claudio.

Además, hay que poner en contexto con el indudable conocimiento que la comedia muestra del territorio, costumbres, fauna y flora, los seguros viajes de Lope, atestiguados por sus obras, por el triángulo salmantino-cacereño, formado por Alba, Coria (de la que era Marqués el Duque) y Trujillo. Lo muestran la presencia en las obras de Lope de: La serrana de La Vera, Los Chaves de Villalba, La contienda de Diego García de Paredes, la Descripción de La Abadía. Obras escritas con información tomada de visu en la zona. Hoy, el viajero, no sin cierta emoción histórica, puede descubrir en la finca La Abadía algunas de las estatuas descritas por Lope: una Andrómeda, todavía en su hornacina, y un caballo Pegaso, ya ruina, sobre el césped del descuidado jardín.

¿Un estreno para la intimidad?

Si Lope, en cuanto al contenido -ese mensaje de propaganda ducal-, está muy atento a que le guste al interesado Duque, no lo está menos en lo formal. Tanto, que hay dos rasgos en la obra que hacen pensar en una escritura ad hoc para estrenarla en la corte ducal: el sentido de divertimento, como de fiesta palaciega, que tienen ciertos pasajes populares y entremesiles, realizados con un espíritu de ironía, especialmente propios para personas cultas y nobles; y ciertos momentos en que adivinamos, por desgracia sin poderlo demostrar documentalmente, una ruptura de la boca del escenario, un acercamiento directo e íntimo entre un público ad hoc y una ficción ad hoc.

Tal vez haya que recordar que la obra se prestaba a una escenografía más complicada de lo que las sencillas acotaciones muestran. No olvidemos la importancia del paisaje salvaje, la magia que allí se nos muestra, la caverna de enterramientos, etc. Las Batuecas se prestaban a una plástica y a una sorpresa escenográfica que contrasta con la sencillez de sus acotaciones, sobre todo si la comparamos con Los guanches de Tenerife y El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón, obras que, sin forzar mucho, podríamos considerar que forman una trilogía en unión con la comedia que ahora analizamos. Esta se diferencia de las otras dos en la ausencia de trucos escenográficos, de elementos sorprendidos o simbólicos, como si se tuviese que escribir forzosamente, a pesar de su hábitat, para representarla por primera vez en la sala de un palacio.

Las Batuecas mezclan abundantemente elementos diversos, géneros diversos que, unidos a los autobiográficos ya analizados, parecen muy propicios para divertir a una Corte literaria: la fabla antigua, una serranilla escenificada, un perfecto entremés de villanos, más tres situaciones entremesiles de salvajes: el molino de viento amoroso entre los bárbaros, por recordar una zarzuela; la burda burla sobre la posibilidad de parir los hombres; y el ambiguo y erótico triángulo amoroso formado por Mileno, Taurina y Brianda/Celio. El tema del salvaje, como Aurora Egido ha mostrado, interesó mucho en las pequeñas cortes de toda Europa, ya en lo literario, ya en lo iconográfico. Y, en efecto, en una iglesia de Alba de Tormes encontramos todavía un noble enterramiento con un bajorrelieve en el que vemos una pareja de salvajes.

Por otra parte, hay situaciones en el drama que sólo cobran todo su interés representado ante un público predeterminado, en un ambiente familiar e íntimo, donde se mezclen, incluso físicamente, el público y los actores. Y, por supuesto, contando con la presencia del Duque y su familia. El que Belardo tome al Duque por un monstruo, un salvaje, y le acose con la pregunta «¿Sois monstruo?» adquiere toda su gracia ante la posibilidad de hacer el actor este juego escénico ante el personaje que representa al primer Duque y también ante Don Antonio, que vería la obra en primera fila, a la misma altura, o sólo bajando un escalón (a modo del Salón Dorado del Alcázar madrileño). La escena es así: aunque Lucindo ya ha avisado de que, naturalmente, el Duque no es un salvaje, ni un monstruo de los buscados por los villanos, sino «gente de ciudad», Belardo, precisamente él, se empeña en agredir al Duque (al antecesor y a su señor, al mismo tiempo):

BELARDO Sois monstruos?

DUQUE ¡Tente, villano!

BELARDO ¿Sois monstruos?

RAMIRO ¡Bestia, detente!

LUCINDO ¿Cómo detente? ¿Qué gente?

DUQUE ¡Detén la furia, serrano!

BELARDO ¿Sois monstruo?

DUQUE ¿Estáis locos, hombres?

BELARDO Digan si son monstruos presto.

Recuérdese que, con toda intención, la obra juega a confundir a los dos duques: el del siglo XV (personaje) y el del siglo XVI (espectador interesado).

La presencia de una Brianda, o varias, en la familia, potenciaría las varias alusiones -casi una canción de cuna- a la belleza de Brianda que viene de Alba (que procede de allí/que es de la casa de):

BRIANDA Desde Alba vine aquí.

TAURINA Bien se cata en tu arrebol
que vienes de Alba

.....
porque quien no fuera sol
no saliera de Alba así.

Si Brianda fuera rey de Castilla, como lo es de Las Batuecas, haría a Don Juan una merced muy específica:

DON JUAN ¿Qué me hicieras?

BRIANDA Duque de Alba.

Situación muy propia del lugar escénico que suponemos, y menos de un corral indiferenciado. Y, en fin, un ejemplo más, entre estas ambiguas situaciones, cuando piden al Duque que jure por algo que le importe mucho, él remarca:

DON JUAN Antes lo jura
por vida de la cosa que más quieres.

DUQUE Por la Duquesa juro.

Todas estas situaciones tendrían su máxima eficacia dramática con la cercana presencia de la familia ducal. Si el Duque Don Antonio y su mundo merecieron toda una Arcadia, obra terminada en estas mismas fechas, no parece descabellado suponer que estos textos citados muestren que Las Batuecas se escribieron, primero, para la intimidad de Alba y, luego, para propaganda de los intereses del Duque ante toda España.

Es muy dudoso concluir que sólo interesó representar la obra en Alba y en las zonas cercanas, donde el tema del pleito por las tierras era más acuciante. En ese caso, la obra se iría más hacia una comedia íntima, en el salón de los Duques, conectada con un determinado público, y se atenuaría el valor de su propaganda, con resonancia nacional, del ducado de Alba. En cualquier caso, la obra se presenta, entre dudas e hipótesis, mucho más compleja que lo que el primer epígrafe de mi trabajo, Naturaleza, historia, sistema, podría indicar. Y es que ese epígrafe se centra en los meros contenidos, siempre limitados en un análisis literario. Por los otros dos epígrafes, la obra no sólo sirve a la monarquía teocéntrica y a los intereses de la monarquía señorial, sino que también sirve al propio Lope, a su libertad amorosa y a su habilidad ante el tema del mecenazgo. Y sirve, naturalmente, a un género literario que mezcla numerosos elementos tradicionales (la fábula, la serranilla, el entremés, los salvajes), empotrándolos en la maquinaria del nuevo invento que es la comedia nueva. Desde luego, como en toda su vida y obra, Lope sirve a varios señores: Dios, Rey, Duque, y a sí mismo, a su naturaleza en cuerpo y alma.

Pág. 401.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.

