

LAS COMEDIAS «EN LENGUAJE ANTIGUO»:
DEL TEATRO HEROICO DEL SIGLO XVI A LA COMEDIA NUEVA

JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ

(Madrid Institute for Advanced Study, MIAS - Universidad Autónoma de Madrid)

CITA RECOMENDADA: José Enrique López Martínez, «Las comedias “en lenguaje antiguo”: del teatro heroico del siglo XVI a la comedia nueva», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 225-254.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.403>>

Fecha de recepción: 24 de julio de 2020 / Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2020

RESUMEN

En este trabajo se presenta una historia de la llamada «comedia en lenguaje antiguo», desde finales del siglo XVI hasta la obra de Rojas Zorrilla y Moreto. Se consideran los problemas de cronología y autoría, en especial en relación a la obra de Hurtado Velarde, y también varios aspectos de orden literario, como las escenas y recursos más habituales o la diferenciación lingüística en función de los personajes, y según la ubicación geográfica y temporal de los argumentos. De este modo, se establece una primera etapa en la que las comedias se basaron principalmente en ciclos consagrados del romancero; una segunda, caracterizada sobre todo por protagonistas montañeses, fundamentalmente mujeres guerreras; y un periodo final en el que los dramaturgos volvieron a esquemas literarios más cercanos a los de la primera etapa, con especial atención a los elementos aceptados como sucesos históricos.

PALABRAS CLAVE: comedia española en lenguaje antiguo; «fabla antigua»; Alonso Hurtado de Velarde; Lope de Vega; Luis Vélez de Guevara; Juan Ruiz de Alarcón; Francisco de Rojas Zorrilla; Agustín Moreto.

ABSTRACT

This article explores the history of the so-called *comedia* in ancient language, ranging from the late sixteenth century to the work of Rojas Zorrilla and Moreto. I examine issues of chronology and authorship, specially regarding the oeuvre of Hurtado Velarde, as well as several literary features such as the linguistic differentiation among characters, spatio-temporal setting of the plots, or recurrent characters and scenes. Thus, I argue that during a first period most playwrights based their plays on cycles previously developed in the *Romancero*; the second period was determined by the central presence of highlanders, namely female warriors; during the final period, playwrights resumed certain literary features of the first period, paying particular attention to events that had been accepted as historical.

KEYWORDS: Spanish *Comedia* in Ancient Language; *Fabla Antigua*; Alonso Hurtado de Velarde; Lope de Vega; Luis Vélez de Guevara; Juan Ruiz de Alarcón; Francisco de Rojas Zorrilla; Agustín Moreto.

Como han hecho notar ya algunos estudiosos del teatro áureo, en la primera mitad del siglo XVII, con el inicio mismo del moderno mercado editorial de la comedia, comenzaron a aparecer algunas obras definidas en principio por un curiosísimo rasgo estilístico: el uso casi sistemático del llamado «lenguaje antiguo», un intento de imitación del castellano medieval. A pesar de tratarse de un corpus casi insignificante en proporción a la abundante producción teatral de la época, este conjunto de comedias, en el que participaron varios de los más importantes dramaturgos áureos, supuso la proyección continua hasta bien entrado el siglo XVII de una moda literaria que se había originado varias décadas antes, al tiempo del nacimiento del romancero nuevo.¹ En este estudio nos ocuparemos de definir la historia de las comedias en lenguaje antiguo del Barroco español, mediante un análisis detallado de los datos reunidos hasta ahora por la crítica especializada, partiendo especialmente del amplio corpus de comedias que en su momento delimitó Salvador Plans [1992]; todo ello, con la intención de analizar con más precisión su evolución cronológica y los principales rasgos de su origen y desarrollo literario, y también de ofrecer un panorama actualizado de las piezas hoy conservadas de este subgénero.²

La mayor parte de los estudios dedicados al lenguaje antiguo de estas comedias se han centrado en establecer una tipología de los recursos fonéticos, léxicos o morfológicos que usaron los autores áureos para reproducir aquella variante, y ocasionalmente, al hilo de este procedimiento, en intentar aclarar en qué medida ese artificio literario se correspondía con los testimonios lingüísticos históricos, o lo que es lo mismo, en explicar qué tan hábiles y precisos habían sido nuestros ingenios en

1. En otro trabajo me ocuparé del análisis de los romances en lenguaje antiguo, que constituyeron también un corpus numeroso y significativo de obras en el panorama literario de los siglos XVI y XVII, y que posiblemente tuvieron su origen en la colección de *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda (1551).

2. Prefiero la categoría de «lenguaje antiguo», que es la que se observa en testimonios de la época para referirse al estilo literario tanto de romances como de piezas teatrales, y no la de «fabla antigua», que solo aparece en los estudios contemporáneos. Como señala con acierto Arbesú [2019:175] a propósito de Lope, en el conjunto de obras que estudiaremos resulta curioso, por impreciso, el uso del castellano alfonsí, que los autores imitan a partir del romancero y las crónicas historiográficas, para argumentos situados en épocas tan lejanas como el siglo VIII, entre otros muchos anacronismos esparcidos en ellas.

su intento de imitación.³ Al lado de este interés crítico incipiente centrado sobre todo en aspectos lingüísticos, Zamora Vicente, a propósito de Lope, sugería asimismo como primera influencia teatral las piezas antiguas de Juan del Encina y Lucas Fernández, con lo que se ponía una primera base para el estudio literario y cronológico de este corpus en conjunto, pero se creaba asimismo una cierta confusión entre el sayagués de los personajes rústicos del teatro del XVI con el código creado para las comedias barrocas.⁴ Frente a esas teorías, Salvador Plans [1992] estableció importantes consideraciones que ofrecieron una mayor claridad respecto a los rasgos característicos de las comedias en lenguaje antiguo, principalmente la necesidad de diferenciarlo del sayagués de otras tradiciones, notando al paso que en nuestro caso no se trata de un rasgo burlesco, como ocurre con otros dialectos literarios, sino de un código compartido entre varios tipos de personajes de las comedias que lo aplican, y no justificado por criterios sociales, sino como adecuación a la época antigua del argumento; asimismo, retomando ideas de Menéndez Pidal, el estudio identificaba en los romances en lengua antigua del siglo XVI el principal referente o modelo para la creación dramática, en contra de la posible influencia de los sayagueses teatrales.⁵

3. Los estudios con un mayor interés en el género y el estilo arcaizante, y su tipología lingüística, vinieron de la mano de respectivas ediciones críticas de algunas de las comedias del corpus, como *Los hijos de la Barbuda* y *La montañesa de Asturias*, preparadas por Profeti [1970, 1975], a las que siguieron la de *Las famosas asturianas*, por Zamora Vicente [1982], y la de *La libertad de Castilla*, por Zoller [1986], antes de los estudios de Salvador Plans y las ediciones más recientes del teatro de Lope, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Moreto citadas en este trabajo y recogidas en la bibliografía final. El lenguaje sayagués de las obras tempranas del teatro castellano había recibido atención crítica en los trabajos de Lihani [1973] y Canellada [1976], en los cuales, en efecto, se establecían relaciones directas entre ese código literario y variantes regionales peninsulares. Durante un amplio periodo de tiempo, el lenguaje antiguo de las comedias solo generó valoraciones negativas entre estudiosos como Menéndez Pelayo, Fernández-Guerra o Avalle-Arce, entre otros (véase el resumen que ofrece Salvador Plans 1992:14-15).

4. En sus estudios sobre el tema, Zamora Vicente [1982 y 1983] amplió la confusión sobre el lenguaje antiguo dramático al equipararlo con las variantes leonesas del castellano, coetáneas y contemporáneas, y calificarlo asimismo como «dialecto», «habla marginal» o «de aire rural»; a partir de ello, uno de los principales problemas de su análisis también se derivaba de su hipótesis según la cual Lope debió de tener modelos vivos para su imitación, por ejemplo entre migrantes leoneses o asturianos en Madrid, sin tomar en cuenta el carácter literario de aquel código y el modelo del romancero nuevo. Esto no obsta para identificar algunas palabras y rasgos lingüísticos comunes entre el sayagués y el lenguaje antiguo, sin embargo minoritarios en el conjunto de recursos estilísticos que caracteriza a cada uno; ni para reconocer alguna posible influencia de los sayagueses del teatro y poesía del XVI en nuestras comedias, aunque su origen y aplicación literaria sean profundamente diferentes.

5. Véanse Profeti [1970:66-69] y Salvador Plans [1992:9-13]. En el análisis de las distintas maneras en que los autores dramáticos aplicaron el lenguaje antiguo, veremos que en varias de las

Más adelante volveremos con otros aspectos de esta posible relación con el romancero. Para situar el origen del uso del lenguaje antiguo en el teatro, es importante considerar primeramente que las tres comedias más antiguas que conservamos de este subgénero se encuentran en impresos tempranos del siglo XVII, en concreto en las *Partes I y V* de Lope de Vega, aunque ninguna de esas obras fue compuesta por el propio Fénix. Esa circunstancia de transmisión ha propiciado por momentos ignorar el hecho de que se trata de comedias escritas en el tramo final del siglo XVI, como lo confirman algunos documentos y a lo que en todo caso apuntaba la inclusión de dos de ellas en la recopilación de las *Seis comedias de Lope de Vega Carpio* (Pedro Crasbeeck, Lisboa, 1603), por lo cual pertenecerían verosíblemente a escuelas dramáticas anteriores a la etapa de consolidación de la comedia nueva. Junto a esto, el segundo aspecto que se debe tener en cuenta es que de estas tres piezas solamente una apareció impresa con el nombre de su autor, *Los siete infantes de Lara*, de Alonso Hurtado de Velarde, publicada en la *Flor de las comedias de España, quinta parte* (viuda de Luis Martínez Grande, Alcalá, 1615), por lo que es asimismo conveniente revisar las noticias más importantes reunidas por la crítica sobre la vida y la obra de este poeta casi desconocido, que se han tratado con bastante confusión en los estudios modernos.

Conocemos hoy con más exactitud la vida de Hurtado Velarde gracias a los documentos recientemente descubiertos por García López [2016:13-32].⁶ En concreto, el principal dato de interés al respecto es la constatación del nacimiento de Hurtado Velarde en el año 1559, y de su muerte en 1611, y no en 1638, como la historiografía literaria había asumido durante décadas a partir del estudio de Catalina García [1899].⁷ En cuanto a su obra dramática, la autoría de Hurtado Velarde de la

obras del corpus se establecen distinciones lingüísticas entre grupos de personajes, pero con base en criterios diferentes —y no siempre bien justificados— a los que se observan en otras piezas en el habla imitada del sayagués y de personajes como vizcaínos, negros, gitanos o extranjeros.

6. A pesar del indudable mérito de este estudioso en su descubrimiento de copiosa documentación sobre Hurtado Velarde y varios miembros de su familia, su trabajo se ve, por otra parte, afectado por una notoria falta de rigor en sus hipótesis de atribución de obras, en el análisis literario o en el manejo de varias de sus fuentes, que invalidan la mayoría de sus conclusiones sobre la vida literaria del dramaturgo y los rasgos principales de su obra.

7. En su momento, Juan Catalina García [1899:226-227] descubrió documentos de otro Alonso Hurtado de Velarde, nacido en 1582 y muerto en 1638, que supuso que se trataba del poeta, pero que en realidad era su hijo. Frente a esa hipótesis, García López ha dado a conocer la partida de nacimiento de Hurtado Velarde, fechada el 21 de enero de 1559, y de su muerte, el 14 de abril de 1611, entre otros documentos. En varios estudios del siglo XX se puede observar que los especialistas si-

comedia *Los siete infantes de Lara* se constata asimismo en un documento judicial de 1597 dado a conocer por Astrana Marín [1951:475], que era una concordia firmada entre los autores Gaspar de Porres y Diego de Santander, con la que se ponía fin a un largo contencioso contra el segundo de ellos por una acusación de plagio de esta obra «en lenguaje antiguo» del *licenciado* Velarde. Esto se puede poner en relación con una escritura anterior firmada por Porres en Valladolid, en la que se comprometía a acudir a Becerril de Campos a representar para la octava de Corpus las comedias «del *Fuero de las cien doncellas* y la de *Los siete infantes de Lara*», lo que situaría la representación de la comedia al menos en junio de 1596 (Fernández Martín 1989:43). Además de esta obra, a Hurtado Velarde también se le puede atribuir con certeza la escritura de otra pieza, hoy perdida, que estuvo en el repertorio de Diego de Santander, titulada *El conde Peranzules*, como constaba en la misma concordia firmada con Porres en 1597, y que aparece asimismo mencionada en otro documento muy anterior relacionado con este pleito, que indicaba que la obra era propiedad de Santander antes de abril de 1593.⁸

Al lado de estas dos piezas, diversos estudiosos han recogido otras noticias relativas a posibles obras escritas por el autor castellano o han propuesto atribuirle alguna más. Este proceso comienza con un testimonio del mismo siglo XVII, el de «Fabio Franchi», es decir, el embajador español en Venecia, Juan Antonio de Vera, quien habría sugerido hacia 1635 que Hurtado Velarde fue autor de una comedia sobre *El Cid, doña Elvira y doña Sol*, y otra sobre *El conde de las manos blancas*, aunque tal información no se confirma en ningún otro testimonio ni se tienen noticias ciertas sobre piezas de la época que puedan relacionarse con aquella breve descripción, si es que tenía alguna base real.⁹ Contemporáneamente, la crítica lite-

túan la comedia de los *Infantes* de Hurtado como imitación de la obra de Lope de Vega *El bastardo Mudarra*, teoría que defendió vehementemente y en primer lugar Menéndez Pidal [1896:138-148], quien además suponía que el guadalajareño había escrito su obra entre 1612 y 1615. El manuscrito autógrafo conservado de Lope está firmado el 27 de abril de 1612, más de quince años después de las primeras noticias de la pieza de Hurtado.

8. Rojo Vega [1999:292, 332-333 y 369]. En esa fecha, un comediante de la compañía de Santander estaba preso en Valladolid, acusado por el propio *auctor* de haberle robado las comedias de *El conde Peranzules*, *La dama estudiante* y *Los amigos engañados*, con la intención de venderlas. La de *El conde Peranzules* llegaría después al repertorio de Gaspar de Porres, ya que en la concordia de 1597 Santander lo acusaría por su parte de haberle plagiado antes dicha comedia, que en este documento se atribuye expresamente a Velarde.

9. Como hizo notar primero La Barrera [1860:195], en el texto del *Ragguaglio di Parnasso del signor Fabio Franchi*, incluido en el volumen de *Essequie Poetiche... in morte del signor Lope de Vega*

ria ha debatido sobre todo acerca de la posible autoría de Hurtado Velarde de las dos piezas mencionadas, ambas en lenguaje antiguo, incluidas en las *Seis comedias* de 1603 con estos títulos: *La libertad de Castilla por el conde Fernán González* y la *Comedia de las hazañas del Cid y su muerte*. El trabajo más importante a este respecto ha sido el estudio para la edición crítica de la primera de estas obras, realizado por Zoller [1986], quien basa su hipótesis de autoría exclusivamente en aspectos métricos y de construcción estilística del lenguaje antiguo; sin embargo, son escasos y poco significativos los elementos sobre los que llama la atención, y además omite tomar en consideración una importante serie de características que cuestionan la atribución de ambas obras a Hurtado Velarde.¹⁰ De manera que ni en esta ocasión

(Ghirardo Imberti, Venecia, 1636), se le atribuyen a Hurtado Velarde las comedias mencionadas, que se corresponden ciertamente con ciclos del romancero, como las dos obras suyas de las que tenemos noticia cierta. Pero hay que notar que esta alusión aparece en un texto de marcado carácter satírico-burlesco, y que en otros pasajes se da asimismo información imprecisa de otros autores, o incluso se menciona a ingenios completamente desconocidos, todo lo cual pone en duda de momento la veracidad o la exactitud del testimonio. En el primero de dos fragmentos en que se menciona a Hurtado Velarde, se presentan ante la corte de Apolo todos los viejos maestros españoles del teatro, con Rueda a la cabeza: «io sono Lope di Rueda, e questi che mi circondano sono Torres, Navarro, Castigliejo... Ramon, Belarde, Graxales e Claramonte, che tutti siammo una scala di Poeti Comici che discende dal Secol d'oro». Después de que Rueda solicita a Apolo que todas las obras de los ingenios españoles sean quemadas y purgadas, le transmite peticiones individuales de cada ingenio, que se inician precisamente con la de Hurtado, la cual concluye con un mero juego de palabras sobre una de las presuntas comedias: «Bellarde, ch'è questo uomo grosso, vuole che della sua *Commedia del Cide, doña Sol e doña Elvira*, e di quella chiamata *Il Conte delle mani bianche*, il titolo nè anche resti, perchè non sia esempio a nessun uomo barbato per farsi bianca mano» (*Essequie poetiche*, ff. 62-63).

10. Además de caracterizar el lenguaje antiguo en *Los siete infantes de Lara* y estas dos comedias como «prácticamente iguales», lo que necesitaría una comprobación más detallada (pues varios de los recursos lingüísticos que nota son comunes tanto en el romancero como en comedias posteriores), Zoller utiliza como argumento principal el uso mayoritario de redondillas en las tres obras, a lo que añade tres aspectos secundarios: la tendencia a rimar infinitivos o verbos conjugados en el mismo tiempo y persona, el empleo de rimas «imperfectas» (asonantes) y el uso de autorrimas, sin considerar la posibilidad de que en estos casos se pudiera tratar de corrupciones del texto (Zoller 1986:13-15). Frente a estos argumentos, cabe señalar al menos algunos importantes rasgos distintivos entre las dos comedias anónimas, que sí comparten numerosas características en común, con respecto a la obra de Velarde. Primeramente, presentan un uso muy diferente de estrofas, ya que la obra de Velarde está escrita enteramente en redondillas, con un breve pasaje en romance en cada uno de los tres actos, mientras que las obras anónimas contienen también, al lado de aquellas dos formas, numerosos pasajes en romancillos, tercetos encadenados y octavas reales, ninguno de los cuales aparece en el texto de Velarde. Por otra parte, en cuanto a la construcción literaria, en las dos comedias anónimas no hay ninguna diferenciación en el empleo del lenguaje antiguo, que utilizan todos los personajes de las piezas, mientras que en Hurtado Velarde el uso del lenguaje antiguo se aplica de forma alternada, como señalaremos a continuación. Ello sin contar aspectos como la diferencia en el número de personajes (más reducido en Hurtado, frente a los grandes elencos que exigen *La libertad de Castilla* y el *Cid*), entre otros. Para apoyar adicionalmente su atribución a Hur-

ni en otras anteriores se han ofrecido, en nuestra opinión, elementos firmes para apoyar alguna posible autoría de estas dos comedias,¹¹ ni tampoco para ampliar la producción teatral conocida de Hurtado Velarde, limitada hasta este momento a una única tragicomedia impresa y a la mera noticia sobre *El conde Peranzules*, que sin embargo parecen haberle ganado una cierta fama entre los poetas áureos.¹²

Al margen de estas dificultades para establecer la producción completa de Hurtado Velarde, así como la autoría y la fecha aproximada de escritura de las otras dos piezas, el conjunto de noticias relacionadas con estas tres obras nos ofrece los primeros datos ciertos sobre la cronología del subgénero y ayuda a situar su origen hacia el último decenio del siglo XVI, como señalamos antes; en concreto, hacia el año 1596, en que se representaba la comedia de *Los infantes de Lara*, o acaso hacia 1593, si es que la comedia perdida de *El conde Peranzules* también se había escrito en aquel estilo. A esta datación también correspondería aproximadamente la de *La libertad de Castilla* y *Las hazañas del Cid*, ya que, a pesar de no tener testimonios de representación, podemos suponer al menos que debieron de circular

tado, Zoller [1986:14] recordaba asimismo el pasaje de Franchi sobre la presunta comedia del Cid del autor, pero al respecto cabe al menos señalar que en la comedia de *Las hazañas del Cid*, si bien aparecen las hijas del héroe, su presencia es mínima y no tienen ninguna importancia argumental.

11. El panorama de la atribución de estas piezas ha sido irregular en la historiografía literaria. García Soriano [1929:ix-xi] defendió la posible autoría del Fénix de la *Comedia del Cid*, lo que también se había consignado en algunos catálogos antiguos. Antes de él, La Barrera [1860:215-216] propuso la autoría de Liñán de Riaza para las dos comedias, basando su argumentación en noticias sobre la escritura, por parte del poeta, de romances nuevos en lengua antigua, y especialmente debido a una presunta carta de Lope de Vega, en la que el Fénix de los Ingenios hacía referencia a obras teatrales de su querido amigo de las que él tenía noticia, entre ellas dos «del Cid» y una «de un conde de Castilla», sin más detalles al respecto. Por su parte, Menéndez Pelayo [1897:ccxiii] parece haber sido el primero en señalar a Hurtado Velarde como posible autor de *La libertad de Castilla*, solo por el hecho de estar escrita en lenguaje antiguo. Otros autores, como Castro y Rennert [1968:157, 455 y 471-472], simplemente han recogido estas dos teorías, sin tomar posición clara, o han preferido considerar como anónimas las dos piezas. La propuesta de Zoller también ha sido aceptada por García López [2016:105, 129].

12. Fue también La Barrera [1860:194-195] quien llamó la atención sobre algunos pasajes de ingenios coetáneos en los que se le reconocía como dramaturgo especializado en el lenguaje antiguo y en temas épicos. El primero de ellos, Rojas Villandrando, en su «Loa de la comedia» (1603): «Pero de paso diré / de algunos que se me acuerdan / como el heroico Velarde, / famoso Micer Artieda, / el gran Lupercio Leonardo, / Aguilar el de Valencia, / el licenciado Ramón» (Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, I, p. 147). Años después, Suárez de Figueroa (1615): «Entre españoles, un Lope de Rueda; un Velarde, único en el lenguaje antiguo; un famoso Lope de Vega; Tárraga, Aguilar, Miguel Sánchez, Miguel de Cervantes, Mira de Mescua, Luis Vélez, Gaspar de Ávila y otros» (*Plaza universal de todas las ciencias y artes*, XCI, «De los comediantes», f. 323v). Además del testimonio posterior de «Fabio Franchi» ya comentado.

por los teatros varios años antes de la publicación de las *Seis comedias* en 1603, como era habitual en la vida útil de las obras dramáticas en su paso por los teatros, con lo que a grandes rasgos habrían coincidido temporalmente con el texto de Hurtado Velarde; sin embargo, cabe notar que no tenemos ningún elemento para establecer una relación cronológica más precisa entre ellas.

Al lado de esto, el conjunto también permite extraer una serie de conclusiones sobre la forma en la que se desarrolló este subgénero en su etapa inicial. En ella, observamos primeramente la existencia de dos estrategias estilísticas bien diferenciadas, pues las obras anónimas hacen hablar a todos los personajes en lenguaje antiguo, sin ninguna distinción geográfica, religiosa o nacional, mientras que en Hurtado Velarde el español arcaico es exclusivo de los personajes castellanos, frente al de los personajes moros, que se expresan en lenguaje regular del XVI. Esta será una de las aportaciones fundamentales del autor guadalajareño a la tradición posterior, en la que por la mayor parte se consolidará esta forma de caracterización de los personajes medievales. Asimismo, en esta primera etapa, observamos que las comedias en lenguaje antiguo no solamente se limitaron a la recreación estilística del español medieval, sino que además en términos literarios se dedicaron de forma exclusiva a la representación de materias y personajes asociados al romancero viejo: los ciclos del Cid, el conde Fernán González, los infantes de Lara y posiblemente también el conde Peranzules, como hemos señalado.¹³ De esta manera, parece ser que su origen no estaría en el teatro antiguo de Fernández y Encina, como sugería Zamora Vicente, sino en un cruce de dos importantes influencias literarias de la segunda mitad del XVI: por una parte, la moda de los romances en lengua antigua, posiblemente surgida, como indicábamos, hacia el año 1550; y por otra, el incipiente interés del teatro por los temas del romancero, especialmente a través de la obra de Juan de la Cueva, quien había recreado dramáticamente pocos años antes *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora...*, la *Tragedia de los siete Infantes de Lara* y la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*, en las que sin embargo no había manifestado ningún interés por la imitación del castellano me-

13. Nos parece claro que los primeros autores de nuestro corpus identificaron su diseño dramático con los ciclos más consolidados del romancero viejo, los cuales también siguieron teniendo una amplísima presencia en el romancero nuevo. Pero ello no quiere decir que sus posibles fuentes se limitaran a los romances antiguos, como se observa con claridad en *Las hazañas del Cid*, basada principalmente en romances nuevos, como señaló García Soriano [1929:xi].

dieval.¹⁴ En línea con aquel teatro de inspiración romancística y acaso también con el conjunto de la tragedia de los años ochenta del siglo XVI (como la *Numancia* cervantina), las primeras comedias en lenguaje antiguo también tuvieron una marcada predilección por la representación de secuencias bélicas de cierta complejidad escénica, en el marco de un planteamiento principal de tipo heroico cuyos protagonistas son reyes y personajes históricos de la alta nobleza, sin menoscabo de un uso libre de la materia historiográfica y de la presencia de escenas cómicas y líneas secundarias amorosas (como se ve especialmente en las dos obras anónimas), lo que a grandes rasgos se mantendrá durante las décadas siguientes en las comedias en lenguaje antiguo.¹⁵

En una segunda etapa del desarrollo de este tipo de obras, los autores de la comedia nueva que siguieron, aunque ocasionalmente, el modelo de las tres piezas tempranas, trascenderán con claridad aquella limitación temática inicial para ofrecer una mayor variedad de argumentos, fuera ya de las meras posibilidades del romancero, aunque invariablemente ambientados en la historia antigua española y con una marcada intención de verosimilitud cronística. En tal sentido, en todas las comedias del corpus habrá al menos una serie de personajes y líneas argumentales basadas en hechos considerados históricos, aun cuando se trate de relatos mayoritariamente inventados por el autor. Este segundo periodo estará definido por la ambientación y los personajes montañeses, que ocuparán el lugar central de los respectivos argumentos, especialmente mujeres en la mayor parte de las piezas; este rasgo producirá en varias obras del corpus un claro desplazamiento espacial hacia la zona del noroeste peninsular, sobre todo León y Asturias, frente a las primeras comedias, en las que no aparecía con la misma importancia esa ambientación específica y en las que se apreciaba una mayor variedad de espacios.¹⁶

14. Estas son, hasta donde conozco, las primeras obras del teatro moderno español en tomar como materia los temas del romancero tradicional.

15. En las tres comedias observamos asimismo una presencia constante de personajes moros, que se explica parcialmente también por el origen romancístico, pero que puede tener otros condicionantes, dado que no toda la tradición de romances viejos incluye ese tipo de episodios. Profeti [2010:18-19], a propósito de Vélez de Guevara, pone este fenómeno en relación con una cierta moda por la materia de la Reconquista, que observa sobre todo en el teatro y la poesía épica del paso entre siglos, aunque también fue ampliamente difundido en el romancero nuevo. En todo caso, aunque es constante el discurso antimusulmán en las tres piezas, lo cierto es que el moro no siempre es antagonista, como se observa en *Las hazañas del Cid* y *Los infantes de Lara*.

16. En todo el trabajo me referiré a «montañés» como habitante de la serranía, y no en su significado de «cántabro». Solo *La libertad de Castilla* estaba situada exclusivamente en la zona de

Estos rasgos aparecen por primera vez en *Las Batuecas del duque de Alba*, de Lope de Vega, pieza que en otros muchos aspectos va a ser una excepción frente al conjunto de obras en lenguaje antiguo. Esta obra se publicó en la *Parte XXIII* de comedias del Fénix, en 1638, aunque, según Morley y Bruerton, debió de escribirse antes de 1604, y más concretamente en torno al periodo de 1598-1600.¹⁷ Sería así la única obra de la comedia nueva que habría podido coincidir con las piezas del primer periodo o ser inmediatamente posterior a ellas, ya que, como veremos, las siguientes obras que se pueden adscribir al corpus no van a aparecer hasta varios años después. Aunque la pieza parte de ciertos elementos legendarios y de figuras de base histórica, como el primer duque de Alba y el trasfondo de la conquista de Granada, la gran mayoría de los personajes y situaciones son entera invención del Fénix, sin que acudiera para ello a material propio del romancero, con lo que se establece ya una primera diferenciación nítida respecto a las obras anteriores.¹⁸ En relación al lenguaje antiguo, en esta pieza Lope también lleva a cabo otra innovación notable, señalada por Zamora Vicente, posiblemente basada en el diseño de *Los infantes de Lara* de Hurtado Velarde: la asignación separada del código lingüístico según dos grupos de personajes bien caracterizados. Se presenta así, por una parte, a los habitantes de las ciudades del siglo xv, época en la que se ambienta el argumento, con un correcto castellano moderno, mientras que

León y Castilla, en función de la historia del conde Fernán González; pero en *Las hazañas del Cid* la acción transcurre en Valencia, y en *Los infantes de Lara*, entre Castilla y Córdoba. Por otra parte, en la conformación de las montañesas de las comedias que se analizarán a continuación, caracterizadas frecuentemente como cazadoras y como guerreras, debe de haber una importante influencia, entre otras posibles, del personaje de Durdina que apareció asimismo en *Los infantes de Lara*, de Hurtado. Esta ambientación occidental, que en cierta forma se corresponde con las teorías sobre el dialecto leonés de Zamora Vicente, fue primeramente planteada por Salvador Plans [1992:19], que matizaba después para el caso de *Los hijos de la Barbuda*, de Vélez, ubicada en Navarra (Salvador Plans 1992:128). Como señalamos, aunque está claro que el grueso de comedias se situará en la zona asturleonés, nos parece que el elemento común es el ambiente montañoso, como se observará en principio en *Las Batuecas* de Lope y en algunas otras comedias que no se ubican en aquel espacio geográfico.

17. La comedia solo aparece mencionada en la segunda lista de *El peregrino en su patria* (1618). Morley y Bruerton [1968:288-289], que ofrecieron un amplio margen de fechas posibles, se basaron para su datación especialmente en los porcentajes parecidos de romances y quintillas, así como en el uso del romance para el diálogo puro. En cualquier caso, la representación en el acto III del *batueco* poeta Belardo y su entrada al servicio del primer duque de Alba deben de ser un trasunto literario de la experiencia del propio Lope con el duque Antonio Álvarez de Toledo, lo que situaría la comedia en un momento relativamente cercano al periodo de 1590-1595.

18. Sobre los fundamentos de la leyenda de Las Batuecas y el papel de la comedia de Lope en su transmisión posterior, véase el indispensable estudio de Vega Ramos [1996].

son los habitantes de Las Batuecas, en la sierra salmantina, los que mantienen un lenguaje antiguo, en correspondencia con su caracterización como sociedad aislada durante siglos; con lo cual, frente al planteamiento en cierta forma arbitrario de la separación de códigos en Hurtado, en esta pieza el Fénix parte de una justificación lógica dentro del pacto de ficción. También en el estilo de habla es claramente perceptible, en mi opinión, una menor pericia por parte de Lope en el manejo del lenguaje antiguo, que no solamente es menos constante a lo largo de los versos de la obra que en las tres piezas previas, sino que por momentos parece limitarse, a falta de un repertorio más extenso, a voces del estilo sayagués que no habían aparecido en aquellas.¹⁹ Otro aspecto inédito y original del texto de Lope es la ambientación en una época muy posterior a los ciclos habituales del romancero viejo, ya que en *Las Batuecas* se nos presenta la España de los Reyes Católicos; pero esto será, como indicamos antes, una rarísima excepción dentro de las comedias en lenguaje antiguo, que mayoritariamente situarán sus historias en el periodo que va desde la época de la conquista musulmana hasta el siglo XIV.²⁰

Años después, hacia finales del primer decenio del XVII, las comedias en lenguaje antiguo tendrán un impulso mayor, que permitirá el desarrollo del subgénero hasta mediados de siglo, sobre la base constante de dos elementos diferenciales que Lope había planteado en *Las Batuecas*: el alejamiento de la materia tradicional romancística, con una mayor libertad creativa en sus argumentos, y el recurso central a personajes y ambientes montañoses, que a partir de este momento concentrarán su atención en un personaje femenino principal. Este impulso comenzaría con la segunda y última incursión del Fénix en el subgénero, *Las famosas asturianas*, y posiblemente al mismo tiempo con la obra *Los hijos de la Barbuda*, de Luis Vélez de

19. Por ejemplo, «quillotro», «caletre» y sus derivados; véase el listado de voces que ofrece Salvador Plans [1992], quien también hace notar que en los versos finales los habitantes de Las Batuecas adoptan un código moderno, como parte de su nueva integración en la España de los Reyes Católicos. Es cierto que el diseño de Lope parte de otro elemento que genera cierta confusión, dado que los batuecos reciben también una caracterización como rústicos o salvajes, pero, además de que su código lingüístico trasciende por mucho las convenciones del sayagués, en la obra se pueden contrastar asimismo con el grupo de personajes villanos «modernos» (el Alcalde, Valerio, Lucindo y Belardo), que no tienen ningún rasgo sayagués ni arcaizante.

20. Solamente otra comedia de nuestro corpus, *Si el caballo vos han muerto*, de Vélez de Guevara, acercará un poco más a la época moderna el lenguaje antiguo dramático, pues el autor la sitúa a finales del siglo XIV, lo que en cualquier caso está lejos de lo que presenta Lope en *Las Batuecas*.

Guevara, quien será el ingenio áureo más importante en la escritura de comedias en lenguaje antiguo, como veremos.²¹

En *Las famosas asturianas* (ca. 1612), el mismo Fénix retomará parcialmente un argumento legendario tradicional de la España antigua, al lado de otros elementos más cercanos a las obras del XVI.²² En esta ocasión, el autor lleva a las tablas la historia del tributo de las cien doncellas y la rebelión de los asturleoneses contra tal pecho, que en la comedia se atribuye al reinado de Alfonso II el Casto, en el siglo IX. Para ello, Lope se aleja de nuevo de la materia romancística, pero acude con cierto detalle a fuentes historiográficas, ya que, como demuestra con acierto Arbesú [2019:163-172], el poeta se basó fundamentalmente en los nobiliarios de Hernández de Mendoza y de P. Jerónimo de Aponte, así como en la *Crónica de Alonso VII* de fray Prudencio de Sandoval.²³ Pero más notable respecto a nuestro tema es el hecho de que Lope muestre un mayor cuidado y dominio del uso del lenguaje antiguo, que ocupa más versos que en *Las Batuecas*, y que aplica ahora siguiendo exactamente el modelo de *Los infantes de Lara*, asignando el habla arcaizante a los personajes españoles, frente a los musulmanes, que se expresan en castellano moderno.²⁴ En la dedicatoria al corregidor de Madrid, Juan de Castro y Castilla, que precede a la impresión del texto en la *Parte XVIII*, el mismo Fénix se referirá expresamente a la dificultad de escribir en aquel estilo, con lo que nos ofrece uno de los pocos testimonios de la época acerca de este recurso literario: «y así, entretanto quise ofrecer a Vuestra Merced esta historia, que escribí en lenguaje antiguo para dar mayor propiedad a la ver-

21. Por comodidad, presentaré primero el texto de Lope y después el de Vélez de Guevara, aunque no se conoce con precisión cuál de ellas se escribió antes, como ya sugería Profeti [1970:68].

22. Se publicó en la *Parte XVIII* de Lope, en 1623, pero un documento, dado a conocer por San Román [1935:174], consigna que en junio de 1612 el autor Balbín la cedió en préstamo a un vecino de Ajofrín, lo que puede ser indicio de que la pieza llevaba entonces algunos años en circulación, y permitiría situar su escritura en los primeros años del siglo.

23. Aunque varios elementos importantes de la historia también se hallan repartidos en textos literarios como *Las bienandanzas y fortunas* de Lope García de Salazar, e incluso en el romancero nuevo, pero en un número casi insignificante y con claras diferencias respecto al argumento de Lope; por ejemplo, en los romances «De León y las Asturias», de Lorenzo de Sepúlveda, «En Córdoba está Abderramen», de Alonso de Fuentes, o «En consulta estaba un día», de la *Flor de varios romances* (1595), después incluido en el *Romancero general*. Sobre la base de un personaje legendario e innominado, la mujer que reprocha a los asturleoneses su cobardía por no rechazar el pago de las cien doncellas, Lope creará el complejo personaje de doña Sancha, que adquirirá también algunos rasgos de la dama de las comedias de tema amoroso.

24. Todo el argumento de la comedia se desarrolla en León y sus alrededores, pero en una relación en boca de Nuño (vv. 51 y ss.) se explica que todos ellos, los leoneses, son descendientes de los asturianos que desde tiempos de Pelayo fueron recuperando el territorio a los moros; de ahí el título de la comedia.

dad del suceso, y no con pequeño estudio, por imitarla en su natural idioma» (Lope de Vega, *Las famosas asturianas*, p. 186).²⁵ Finalmente, otro rasgo importante para el desarrollo posterior del género es que Lope aprovecha el marco de la historia antigua, por primera vez en nuestro corpus, para situar la obra parcialmente en las coordenadas de la comedia genealógica, a fin de hacer una alabanza de la familia Osorio, a través del personaje de Nuño y el relato del origen de su escudo nobiliario.²⁶

Hacia los mismos años en que Lope terminaba su incursión en este subgénero, Luis Vélez de Guevara comenzaba su consolidación en el mundo teatral con piezas como la tragicomedia *Los hijos de la Barbuda* (ca. 1608),²⁷ con la que asimismo iniciará su corpus de obras en lenguaje antiguo, en el que va a distinguirse entre todos los dramaturgos áureos por una mayor cantidad de comedias, distribuidas asimismo en un periodo más extenso de su producción. A pesar de la presencia de al menos un personaje histórico constatable, el rey García de Navarra, en esta obra temprana Vélez va mucho más allá de los elementos ficticios de otras piezas del subgénero, para presentar un argumento general de tipo novelesco, sin ninguna otra base histórica ni literaria, manteniendo solo algunas convenciones argumentales y estilísticas que vemos en anteriores comedias en lenguaje antiguo. Esto se puede notar fácilmente en el argumento general, en el que se presenta al rey García enamorado profundamente de la montañesa doña Blanca, la Barbuda, y al rey moro Marsilio prendado de la infanta Urraca, hermana del rey navarro, lo que genera la enemistad entre los dos reinos. Por otra parte, los hijos de la Barbuda, Ordoño y

25. A propósito de Lope, cabe mencionar que una de las últimas obras de este estilo estrenadas en España en lenguaje antiguo, *Los jueces de Castilla*, de Moreto, probablemente es una refundición de otro texto del Fénix del mismo título, hoy perdido, que ya estaría escrito con aquel rasgo lingüístico (véase el análisis de la obra más adelante).

26. Sobre este aspecto, véase el detallado análisis de Arbesú [2019:167-172]. Creo que en la vinculación del subgénero con la comedia genealógica pudo haber alguna influencia asimismo de *Las Batuecas* de Lope, en la que se presentaba una visión idealizada, y bastante imprecisa, del primer duque de Alba. También Vélez y Ruiz de Alarcón acudirán a este elemento en algunas de sus obras en lenguaje antiguo.

27. La pieza se publicó en la *Parte III* de comedias de Lope de Vega en 1612. Véase el estudio de Profeti [1970:7-10], que indica que el dato de una edición previa, en Valencia y probablemente en 1611, se infiere de los preliminares de la *princeps*, aunque no se conoce ningún ejemplar conservado. A partir del análisis métrico, Bruerton [1953:249-253] sugirió la fecha de escritura de 1608-1610, que aceptó también Profeti. En todo caso, el único testimonio documental con que contamos es el de la *Parte III* de Barcelona, cuya aprobación está fechada en agosto de 1611. Por otra parte, prefiero mantener la forma del título presente en la mayor parte de los testimonios de la obra, *Los hijos de la Barbuda*, que se corresponde con el lenguaje antiguo y con la voz tal y como aparece en el propio texto, frente a la modernización *hijos* adoptada mayoritariamente en las ediciones y estudios contemporáneos.

Ramiro, caen en desgracia ante el rey navarro, y en su destierro vivirán un ciclo de aventuras en el que se enfrentarán por el honor de la infanta Margarita de Francia, a la que después ayudarán a recuperar su reino, antes de volver a Navarra para vencer al rey Marsilio.²⁸ En este caso, también se mantendrá el lenguaje antiguo entre los navarros, por una parte, y los moros de Zaragoza, por otra, pero los franceses se expresarán en castellano moderno, con lo que Vélez ofrece otra interesante variación del modelo de distinción de Hurtado Velarde, y da lugar también a escenas de evolución lingüística en un mismo personaje, en forma muy parecida a la que se observa en los habitantes de Las Batuecas al final de la pieza de Lope. En concreto, como nota Salvador Plans [1992:131-132], el cambio se da en el personaje de Ramiro, hijo de la Barbuda, que, después de restituir a la reina Margarita de Francia y concertarse con ella en matrimonio, adquiere rasgos de castellano moderno, como el resto de franceses en esas mismas secuencias. Pero más interesante es el hecho de que el gracioso Sancho lo haga notar expresamente, a lo que Ramiro responde volviendo al lenguaje antiguo con él, y alternándolo en otras escenas de acuerdo con sus respectivos interlocutores españoles o franceses.

A propósito de esta obra encontramos el segundo y más detallado testimonio crítico sobre las comedias en lenguaje antiguo de la época, junto con la dedicatoria de Lope de Vega antes citada. Se trata de un comentario sobre el uso de un lenguaje arcaico en la literatura clásica y española que incluye Jiménez Patón en su *Elocuencia española*:

Las no usadas son las muy antiguas, como *maguer*, *vegada*, *aquende*, *sendo*, de las cuales muchas están escluidas, por no buenas, como en el vicio «barbarismo» diremos. Entre los latinos, los que más usaron de semejantes palabras fueron los cómicos, y Virgilio (aun siendo heroico); Horacio, reprehendiéndolas mucho en la *Epístola a Au-*

28. No conozco ningún estudio sobre las posibles fuentes de la obra, pero no hay duda de que los hechos descritos en ella relacionados con los reinos de Navarra, Aragón y Francia no tienen ningún fundamento historiográfico o legendario; tampoco he encontrado rastros de estas líneas argumentales y personajes en el romancero. La identificación del rey es posible básicamente a partir de su caracterización en el texto como hijo de doña Elvira, es decir, como nieto del Cid, lo que en efecto es un dato parcialmente real del rey García Ramírez de Pamplona (siglo XII). El rey Marsilio de Zaragoza es una proyección, casi meramente nominal, del personaje homónimo del *Cantar de Roldán* y el ciclo carolingio. Cuéllar [2011] sugiere que el personaje de Blanca de Guevara, la Barbuda, está basado en la figura de María de Molina de Castilla, pero los posibles aspectos análogos son muy poco significativos; en el plano literario, también intenta relacionarla con el personaje de las serranas y con los libros de caballerías, pero asimismo con pocos elementos de sustento.

gusto, usa algunas veces de ellas; y aun en nuestro castellano en algunas ocasiones tienen por más sinificativa una palabra antigua, por más eficaz y grave, que otra moderna que sinifique lo mismo. Y por haber sonado tan bien en algunas ocasiones estas palabras antiguas y ya dejadas, se alargaron a ir introduciendo otras algunas otras, hasta que ha venido a estado la cosa que se han hecho muchos romances en el lenguaje antiguo, y aun comedias, como son las del Cid Ruy Díaz, y la de la Barbuda o sus hijos, y otras. (Jiménez Patón, *Elocuencia española*, p. 304).²⁹

El cambio señalado en la evolución de las comedias en lenguaje antiguo, hacia el tema montañés y un modelo argumental más novelístico, con una presencia más importante de la materia amorosa en detrimento de las secuencias bélicas, y un menor arraigo en la tradición romancística o en las crónicas históricas, se va a consolidar en la obra de Vélez y en el teatro español durante las siguientes décadas, antes de que los autores vuelvan con cierto rigor a argumentos de orden histórico-legendario, sobre todo en la fase final del subgénero.

La siguiente obra en la que podemos constatar tanto una predilección por el ambiente montañés, con una mujer guerrera y montaraz en el papel central, como una mayor libertad en la adición de elementos novelescos, es *La montañesa de Asturias*, también de Vélez, que ya se encontraba como comedia *nueva* en el repertorio de la compañía de Pedro de Valdés, según un contrato de octubre de 1614, para ser representada en la temporada de 1615 en Toledo.³⁰ Se trata de una pieza en la que se presentan varias situaciones y personajes pretendidamente históricos, para dar lugar en realidad a un argumento central de enredo amoroso y algunas líneas de acción de tipo palatino, en el marco de un conflicto entre los reinos de León y Castilla protagonizado por un rey de nombre Ordoño y el conde Garci Fernández.³¹ El

29. Por supuesto, la primera debe de ser la anónima de *Las hazañas del Cid*.

30. Como dio a conocer primero San Román [1935:196-197]. La comedia no se publicó hasta el año de 1668, en la *Parte treinta de comedias nuevas y escogidas* (Domingo García Morrás, Madrid), única edición del siglo XVII. En su estudio introductorio al texto, Peale [2010a:44] sugiere que el papel principal de la montañesa Pelaya pudo haberse escrito para la primera actriz de la compañía de Valdés, la famosa Jerónima de Burgos.

31. Bolaños [2010:16] también nota esa preponderancia del argumento de tipo amoroso sobre los aspectos de base histórica. En la obra, el único personaje histórico claramente reconocible es el conde de Castilla Garci Fernández, el hijo de Fernán González, lo que situaría la comedia en el último cuarto del siglo X. Su presencia, que es secundaria, se justifica en relación a la independencia de Castilla lograda por su padre, pues en la obra lo vemos enfrentado al rey Ordoño de León porque este quiere volver a establecer el tributo de vasallaje sobre el condado libre. Sin embargo, en tiempos del conde Garci Fernández el rey leonés era Ramiro III, y no sé de ninguna fuente cronística o lite-

argumento principal está protagonizado por el príncipe leonés Ramiro, quien se enamora de la montañesa Pelaya, que también corresponderá a sus afectos; un planteamiento amoroso y de honor que sin embargo se resolverá de forma negativa para la pareja principal, y al que se añadirán las líneas argumentales secundarias de un amor incestuoso de la infanta Blanca hacia su hermano Ramiro, y de dos matrimonios concertados entre los dos reinos con el fin de lograr la paz.³² Como se puede apreciar, el personaje principal de Pelaya parece estar basado, entre otros posibles modelos, en los de las también montañesas Sancha, de *Las famosas asturianas* de Lope, y Blanca, la Barbuda, de la primera obra en lenguaje antiguo del propio Vélez. Pero a diferencia de todas las comedias del corpus escritas anteriormente, en esta obra no se escenifica ningún enfrentamiento armado, y la presencia de la amenaza musulmana se limita a algunas menciones poco precisas, sin ningún personaje moro en el elenco.³³ Más allá de estas variaciones, que por otra parte se corresponden con aspectos comunes en otras piezas de la comedia nueva, lo que más llama la atención es el uso diferenciado del lenguaje antiguo, que se presenta asimismo en una forma completamente distinta. En esta ocasión, Vélez de Guevara asigna el habla arcaizante exclusivamente a los cuatro personajes asturianos, caracterizados como habitantes de la sierra (Pelaya, su amiga Olalla, su hermano Toribio y el gracioso Mengo), que conviven en la obra con otros personajes cristianos, de las cortes castellana y leonesa, que hablan en castellano moderno, incluido

raria que recoja el supuesto conflicto por el rompimiento del compromiso con los castellanos. Aunque no tiene una estricta intención historiográfica, Vélez parece unir en un mismo tiempo histórico a Garci Fernández, conde castellano entre 970 y 995, con el recuerdo más bien vago de Ordoño II, rey leonés entre 914 y 924, y su hijo Ramiro II, rey entre 931 y 951, entre otros posibles reyes con esos nombres. El resto de personajes nobles de la obra no tiene aparentemente base histórica.

32. En su parte final, la obra resuelve varias de estas líneas argumentales de forma muy apresurada. El amor incestuoso de Blanca desaparece con una aparición sobrenatural del rey Rodrigo, quien la escarmienta sobre su lascivia y la convence de la maldad de sus deseos; y respecto a la pareja principal, Ramiro se olvida de Pelaya repentinamente al enamorarse de Sancha de León, con quien está concertado, lo que lleva a la montañesa a terminar en un convento. También se termina casi sin solución de continuidad el conflicto por las dudas del rey Ordoño sobre la bastardía de Sancha, que había renovado el enfrentamiento de los reinos en el segundo acto.

33. Aunque sí se presenta una escena importante de tensión bélica entre el ejército leonés y el castellano, en el momento en que Garci Fernández pretende retar al rey Ordoño por los tributos. Sobre la amenaza morisca, el conde castellano solo menciona, en su primera intervención ante el rey leonés, que ha vencido a los ejércitos invasores del rey de Alcalá y Madrid, de nombre Turbaide, y al también rey musulmán del Valle de Olid, que tampoco tienen referentes verosímiles en la realidad histórica de la época.

el espíritu del rey Rodrigo.³⁴ Con ello, Vélez logra un efecto lingüístico muy parecido al de *Las Batuecas del duque de Alba*, aunque desde luego sin ninguna justificación argumental aparente para establecer tal distinción.

Este mismo esquema lingüístico será aplicado por Vélez en la comedia *El alba y el sol*, cuya fecha es desconocida, aunque verosímilmente debió de ser escrita antes del año de 1620, por lo que podría pertenecer a la misma época que *La montañesa de Asturias*, con la que comparte asimismo otros elementos literarios.³⁵ Como en la comedia previa, en esta pieza Vélez presenta una pareja principal, formada por el «infante» Pelayo, restaurador del reino asturiano, y la montañesa Alba, que acompañará al caudillo en su gesta contra el invasor musulmán; es decir, aunque también hay un breve conflicto amoroso que recuerda un poco el de *La montañesa de Asturias*, la comedia está más enfocada hacia el mensaje histórico-identitario sobre el inicio de la resistencia cristiana y la Reconquista peninsular, lo que concuerda algo mejor con los planteamientos argumentales originales de la comedia en lenguaje antiguo. Todo ello, a partir de un uso bastante libre de los elementos de base histórica, que sitúan la pieza en el siglo VIII, aspecto también aprovechado por Vélez para incluir una trama secundaria sobre el origen legendario de la casa Sandoval, con lo que el autor sitúa de nuevo las obras en lenguaje antiguo dentro de la comedia genealógica, como hizo Lope ya en *Las famosas asturianas*. El ecijano vuelve a atribuir parlamentos en lenguaje antiguo exclusivamente a los personajes asturianos de la serranía, donde se desarrolla la mayor parte de la obra, mientras que el resto se expresa en castellano moderno, entre los que destacan Pelayo —proveniente, según el texto, de Cantabria—, Sando, la reina y la Cava. A diferencia de *La*

34. Tal vez por esta razón, Peale [2010a:47] no reconoce en esta obra el uso del lenguaje antiguo equivalente al de otras comedias analizadas, sino que lo califica de bable montañés, y atribuye el origen de este estilo a lo que había diseñado Lope en *Las famosas asturianas*. Pero, además de los otros rasgos de ambientación literaria, que coinciden con el resto del corpus aquí identificado, no creo que se puedan encontrar elementos específicos en la tipología lingüística de esta pieza que demuestren un código diferenciado del lenguaje antiguo de romances y comedias. De la misma opinión que Peale es Profeti [2010:24], aunque Salvador Plans [1992], entre otros, sí la incluye entre las comedias en lenguaje antiguo.

35. La comedia no se publicó hasta el siglo XVIII en ediciones sueltas, aunque se conservan también algunos manuscritos que pueden ser del XVII, no fechados. No existen noticias de representación en vida de Vélez, ni otra información que permita inferir su fecha, más que el planteamiento genealógico del origen de los Sandoval, que solo parecería tener sentido, según los estudiosos del texto, en el momento en el que el duque de Lerma, o su hijo, el duque de Uceda, conservaban el favor real; esto es, antes de 1620 (González Martínez 2011:134; Peale 2010b:35-37 y 39-82).

montañesa de Asturias, y más en línea con el planteamiento heroico de este texto, tendrán una importante presencia los personajes moros, que también se expresan en lenguaje moderno, y los enfrentamientos bélicos contra ellos.³⁶ Así, como indicamos, Vélez recupera en la pieza gran parte de los aspectos históricos-legendarios propios de la primera etapa del subgénero, y en especial el tema genérico de la Reconquista, que había modificado sustancialmente con la incorporación de numerosos elementos novelísticos en *Los fijos de la Barbuda* y *La montañesa de Asturias*, aunque sin dejar de lado un uso libre de ese material histórico muy alejado de las fuentes cronísticas o romancísticas de la época.

Las dos comedias de tema “asturiano” de Vélez de Guevara deben de haber tenido una influencia mayor en el diseño de *Los pechos privilegiados*, de Ruiz de Alarcón, la única ocasión conocida hasta hoy en que el autor de Taxco acudió a algunas de las convenciones teatrales del corpus que nos ocupa. Publicada en su *Segunda parte de comedias* en 1634, y sin fecha de escritura identificada,³⁷ la obra recupera o imita varios de los elementos comunes en las comedias en lenguaje antiguo, para proponer en realidad un argumento centrado mayormente en otros temas habituales en la comedia nueva, sobre todo la privanza y los conflictos creados por un rey que se comporta tiránicamente con sus vasallos, movido por el deseo.³⁸ También, como Lope y Vélez de Guevara, Alarcón incluye una subtrama de tipo aparentemente genealógico para alabar la casa de Villagómez, que constituirá el mensaje principal del final de la pieza.³⁹ Para este diseño argumental, Alarcón también se basó con cierto cuidado en in-

36. Con la única diferencia del gracioso Alcuzcuz, que Vélez diseña con rasgos cómicos de habla morisca, único caso que he registrado en el corpus aquí estudiado.

37. Sin ninguna razón aparente, Fernández Guerra [1871:330] situó la escritura de la comedia en 1620, idea que han seguido ocasionalmente varios estudiosos hasta hoy. El mismo crítico generó la confusión con la comedia de Lope *Nunca mucho costó poco* (Fernández Guerra 1871:376), título con el que la pieza de Alarcón también se editó en algunos testimonios del siglo XVIII; de ahí el error de asignarle la fecha de una representación conocida en octubre de 1625, pero que correspondería al texto del Fénix, según Morley y Bruerton [1968:523-524].

38. Temas que se acompañan en esta pieza de otras secuencias típicas de la comedia de capa y espada, que no han aparecido frecuentemente en nuestro corpus, como escenas de confusión nocturna o de nobles en disfraces de villanos.

39. Como es sabido, el título de *Los pechos privilegiados* alude al final de la comedia, en que el rey Alfonso otorga privilegio de nobleza a las amas de crianza de la casa de Villagómez, por los servicios y valentía de Jimena y de su señor Rodrigo. De acuerdo con Fernández Guerra [1871:330], la alabanza a esta casa habría estado motivada por el deseo de Alarcón de congraciarse con el caballero Hernando de Villagómez, juez y consejero de Indias, supuestamente con el fin último de que le ayudase a conseguir un puesto en la administración real; el erudito incluso imagina que, en una tertulia, el consejero le refirió todo el argumento de la comedia a Alarcón. Pero Villagómez había

formación correspondiente al rey Alfonso V de León y al rey Sancho García de Pamplona, según la versión de la *Historia de España* del padre Mariana (libro VIII, X), con lo que la comedia se ubica en el siglo X.⁴⁰ El elemento más notable de la señalada filiación con la tradición inmediata anterior, a nuestro juicio, es la construcción del personaje de Jimena, mujer montañesa, caracterizada por su gran fortaleza y carácter hosco, como las otras protagonistas serranas de Lope y Vélez. Al igual que aquellas, Jimena se distinguirá asimismo por el uso del lenguaje antiguo, en contraste con el resto de personajes, definidos como leoneses y navarros de las respectivas cortes.⁴¹ A pesar de estos rasgos comunes, en la pieza alarcóniana existen diferencias fundamentales en el diseño de Jimena, sobre todo por ser un personaje secundario, pese a la importante secuencia final; por ejemplo el hecho de no ser caracterizada como asturiana, sino leonesa, en concreto de los “montes” de Valmadrigal;⁴² y por tratarse de una mujer vieja y sin ninguna relación amorosa. De esta forma, a pesar de su importancia para la alabanza genealógica que constituye el objetivo del argumento, la serrana Jimena supone ya el declive y aparición final de las montañesas «antiguas» que

muerto en 1612, en un momento en que Alarcón además residía en México, y que parece demasiado temprano para la escritura de la comedia; y más allá de la teoría de Fernández Guerra, no hay documentado ningún contacto entre el dramaturgo y el letrado, ni con ningún otro miembro de aquella familia, presuntamente de origen leonés. Tampoco se sabe cuál es el origen de la anécdota sobre el privilegio nobiliario para las amas de crianza de la casa.

40. La fuente de los datos históricos de la obra fue identificada primeramente por Castro Leal [1943:158], y analizada asimismo por Millares Carlo [1960:vii-viii]. Como indica el erudito canario, hay varios elementos de la historia antigua española que se reflejan en el texto, como la relación entre el príncipe Alfonso de León y su ayo, el conde Melendo González de Galicia; el matrimonio de la hija de este conde con el rey leonés; y también el matrimonio del rey pamplonés con la hija primogénita del conde Sancho García de Castilla. Son verídicas asimismo las alusiones a la infanta Teresa, hermana de Alfonso, y al conde Sancho García de Castilla y su hija (de nombre Mayor en la comedia), que no aparecen nunca en escena, pero tienen cierta importancia para el desarrollo del argumento. En el marco de las comedias en lenguaje antiguo, es la única que presenta una clara distinción entre cuatro reinos cristianos de la alta Edad Media: Castilla, León, Galicia y Navarra. Por otra parte, al igual que en *La montañesa de Asturias*, de Vélez, en esta pieza se menciona genéricamente el peligro de los reinos musulmanes, pero no se representan en escena ningún enfrentamiento ni personajes moros.

41. En su primera intervención, Jimena aparece acompañada por un grupo de villanos que cantan y después pronuncian un par de versos de diálogo, pero en el resto de la comedia ningún otro personaje comparte el español arcaizante del ama.

42. Me parece que lo que se describe en la comedia es un error de Alarcón, generado por analogía con otras comedias de ambiente medieval montañés y de lenguaje antiguo, como hemos señalado, porque el señorío histórico de Valmadrigal no se encuentra en ninguna sierra, sino en la llanura de Tierra de Campos, al sur de León y en el curso del río Madrigal. Sin embargo, al menos en una ocasión Jimena indica sobre el lugar que «De caza abundan estas altas sierras» (Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*, p. 66).

habían protagonizado varias gestas guerreras y amorosas en diversas obras de Lope y Vélez en los primeros veinte años del siglo XVII.

Tras esta sucesión de comedias de ambiente y personajes serranos, Vélez de Guevara volverá por última ocasión al subgénero dramático con la comedia *Si el caballo vos han muerto*, en su caso después de una pausa de cerca de diez años, al final de la cual las comedias en lenguaje antiguo sufrirán una nueva evolución hacia su tercera etapa, que se distingue por una vuelta a varios de los códigos literarios más característicos de las comedias de finales del XVI.⁴³ Asimismo, será el periodo en el que, tras los grandes ingenios de la comedia nueva, acudirán al esquema literario-lingüístico algunos dramaturgos cortesanos de la llamada escuela de Calderón de los años centrales del siglo XVII. El primer indicio notable de la vuelta a los códigos primitivos del subgénero, de los que Vélez se había alejado claramente en sus tres comedias anteriores, es el hecho de que el autor base su obra por primera vez en un romance, aunque en esta ocasión no se trataría de materia romancística tradicional o antigua, como en las piezas anónimas y de Hurtado de Velarde antes analizadas, sino de un argumento que solo se había transmitido a través del romancero nuevo más reciente. En concreto, Vélez lleva a escena, y cita en el cuerpo de la comedia, el romance homónimo «Si el caballo vos han muerto», publicado originalmente en la parte VII de las *Flores del Parnaso* (Toledo, 1596), después también incluido en el *Romancero General*, y que narra una breve anécdota en la que Pero González, señor de Hita y Buitrago, le da su caballo al rey Juan I, con lo que salva su vida en la batalla de Aljubarrota; es decir, romance y comedia están ambienta-

43. Tampoco en este caso la comedia se publicó en vida del autor. Se ha conservado en tres manuscritos, sin fecha, y dos ediciones sueltas, una del último cuarto del XVII y otra del XVIII. Como resume Javier J. González, Bruerton, Cotarelo y Rennert afirmaron en sendos trabajos que la comedia fue representada en 1631 y 1632 por la compañía de Olmedo, pero en ninguno de los tres trabajos se documenta fuente alguna para sustentar la información (González y Endres 2007:13-21). Con base en esa misma teoría, Bruerton [1947:351] sugirió el periodo de escritura de 1625-1630, que a grandes rasgos ha sido aceptado por otros especialistas posteriormente. Sobre el problema de la fecha, creo que no se ha notado una alusión importante en la comedia, que debería confirmar la hipótesis de escritura a finales de los años veinte. En dos pasajes de la pieza, en los actos I y III, se indica que el padre de Micol, un judío adinerado, es favorecido por el rey, que lo quiere hacer tesorero de los reinos de León y Castilla. Esta información, que se presenta de forma negativa y que no tiene ninguna importancia para el desarrollo del argumento, debe de ser en mi opinión una crítica a los contratos de financiación establecidos por el gobierno de Felipe IV en el verano de 1627 con importantes asentistas conversos de origen portugués, lo que generó una amplísima campaña de rechazo y difamación contra el rey y Olivares, a los que se acusó de favorecer el judaísmo en España a cambio de prebendas económicas (véase el análisis al respecto de Pulido Serrano 2002:86-108).

dos en el siglo XIV, en una época muy tardía respecto a lo que había sido habitual en nuestro corpus,⁴⁴ y por única vez, las batallas que aquí recupera Vélez no se producen en el marco de la Reconquista contra los moros, sino en un conflicto con el reino portugués. Excepcional también es que el protagonista principal sea un rey castellano, y no, por ejemplo, leonés, por lo que en esta ocasión la acción se desplazará desde el norte peninsular a Guadalajara y Buitrago, y naturalmente, a Aljubarrota, en el centro de Portugal, una situación geográfica que solo habíamos visto en *Las Batuecas* de Lope. Vélez amplía sustancialmente el contenido del romance para dar lugar a varios detalles de las crónicas históricas relativas al conflicto por el trono portugués, en el marco del cual sucedió la batalla de Aljubarrota; y especialmente, para aumentar el protagonismo de Pero González, con lo que también en esta ocasión la obra asume rasgos de comedia genealógica en alabanza de la familia Mendoza.⁴⁵ Junto a ello, el autor introduce numerosos detalles de libre invención, especialmente el personaje de la judía Micol, que genera un hilo argumental amoroso con rasgos literarios muy parecidos a los de la historia de la judía de Toledo y el rey Alfonso VII.⁴⁶ Muy probablemente, la caracterización como montañeses de Pero González y su hijo Diagote no tiene ningún referente cronístico, y tampoco se infiere de los pocos versos del romance, sino que debe de estar basada en las convenciones de las comedias en lenguaje antiguo —en las que es un elemento constante,

44. Rasgo cronológico que, como señalamos antes, solamente había aparecido en *Las Batuecas*, ambientada a finales del siglo XV y que en rigor no representa un episodio de la historia antigua española. El romance, publicado como anónimo en los dos romanceros, se atribuyó en el siglo XVII a Hurtado de Velarde, en la *Historia de los duques de Infantado* (ca. 1635) de Hernando Pecha, dato que ha sido considerado válido por los especialistas desde La Barrera, pero que no tiene ningún otro sustento.

45. No conozco las fuentes historiográficas en las que Vélez basa el conflicto por la corona portuguesa de la comedia, pero al menos parece haber tomado algunos pasajes de la *Crónica del rey don Juan II*, como señala en su anotación Peale (véase Vélez, *Si el caballo vos han muerto*, v. 2074 y ss.). González atribuye la alabanza a la casa de Mendoza al vínculo del autor como criado del conde de Saldaña o a la campaña de propaganda para ensalzar la figura de García Hurtado de Mendoza, en la que, por cierto, el mismo Vélez tomó parte con su colaboración para la conocida comedia de nueve ingenios en 1622 (González y Endres 2007:13-21). Pero ambos referentes casan mal con la posible fecha de escritura de la obra, ya que, por una parte, Vélez dejó de servir en la casa del de Saldaña antes de 1618, mientras que, por otra, la campaña a favor de García Hurtado no se desarrolló más allá de principios de los años veinte. Por lo que, de momento, creo que se desconoce el motivo o la relación personal específica que explique la intención encomiástica de la pieza del autor.

46. A propósito del personaje de la judía, González suponía que se trataba de una influencia directa de la comedia *Las paces de los reyes*, de Lope, y que por lo tanto la del ecijano debía de ser posterior a 1617, pero la anécdota aparece repetidamente en la historiografía y la literatura españolas desde la *Primera crónica general* de Alfonso X (González y Endres 2007:13-21).

como hemos podido ver— a partir de la vinculación de Pero González con Buitrago del Lozoya que se narra en el romance. Sobre el código arcaizante, en esta última pieza Vélez volverá a reproducir el esquema de distinción diseñado por Hurtado Velarde en *Los infantes de Lara* y que ya había aplicado en *Los fijos de la Barbuda*, asignando el castellano antiguo a los personajes españoles y el castellano moderno a la judía Micol (como en otras comedias se hizo respecto a personajes moros), al Mestre de Avis, rival portugués del rey Juan, y, si no se trata de un error de transmisión, también a la aparición sobrenatural del rey Enrique II.⁴⁷

A finales de los años treinta, marcando el último periodo en que se estrenarán en los tablados españoles las comedias en lenguaje antiguo, Rojas Zorrilla ofrecerá su primera y única obra del subgénero en *Nuestra Señora de Atocha*, la única de nuestro corpus cuyo manuscrito autógrafo se ha conservado, firmado por el poeta en febrero de 1639, y también la única cuyo tema central es de tipo religioso.⁴⁸ En concreto, la comedia se centra en el descubrimiento de la imagen de la Virgen de Atocha, principal culto mariano de la Villa y la Corona durante los siglos XVI y XVII, llevado a cabo por el personaje legendario de Gracián Ramírez en la Alta Edad Media, tema que ya había sido llevado al teatro y a la poesía épica por Salas Barbadillo y especialmente por Lope de Vega desde principios de siglo. De hecho, en esta pieza Rojas va a copiar la mayor parte de los rasgos de orden historiográfico y literario que habían aparecido en el poema *El Isidro* y la comedia *El alcaide de Madrid* del Fénix, concretamente el conflicto amoroso de dos galanes por la dama Leonor, una de las hijas de Gracián, así como la implicación en el mismo de una dama y un galán moros; y en el aspecto cronístico, la ubicación del relato en tiempos del rey Alfonso VI de León, en el siglo X, con la ciudad de Madrid reconquistada por los cristianos, lo que en principio difiere sustancialmente de la versión de la leyenda que se difundirá a partir de la *Historia de... Nuestra Señora de Atocha* (1605), de fray

47. El final trágico de la pieza también parece más en consonancia con el planteamiento heroico que abunda en las comedias en lenguaje antiguo, al igual que la representación de la batalla de Aljubarrota, que en este caso es el marco de la escena principal de la obra. Respecto al desenlace, con la presentación del cadáver de Pero González sobre un caballo, me parece que el modelo principal debió de ser la última escena de *Las hazañas del Cid*, en la que el héroe castellano aparecía en forma idéntica, rasgo tomado a su vez del romancero.

48. La pieza se publicó, a partir de una copia de compañía, en la *Segunda parte de comedias del autor* (Francisco Martínez, Madrid, 1645). De acuerdo con el autógrafo, Rojas parece haber escrito la comedia para la compañía de Antonio de Rueda, y se representó entre 1639 y 1643 en Madrid, Sevilla, Córdoba y Valencia.

Francisco de Pereda.⁴⁹ Todos estos elementos generan, en el contexto de nuestro análisis, una comedia en lenguaje antiguo atípica, situada enteramente en el espacio de Madrid, pero en la que el dramaturgo no dejó de acudir a algunas de las convenciones habituales en el subgénero, como el motivo general de la Reconquista y de la amenaza musulmana, en el marco de la batalla entre moros y cristianos en la defensa de Madrid. En cuanto al lenguaje arcaizante, que Rojas aplicó en esta única ocasión a su teatro, el dramaturgo sigue el modelo de Hurtado Velarde y las primeras comedias del XVII, en las que solamente lo usan los personajes cristianos.

Finalmente, las comedias en lenguaje antiguo tuvieron una última aparición en los escenarios españoles, hasta donde alcanzo a ver, con la comedia *Los jueces de Castilla*, de Agustín Moreto, estrenada en 1648 y publicada en la *Primera parte* de comedias del autor en 1654; una pieza rodeada de cierta polémica crítica hasta nuestros días, desde que Menéndez Pelayo sugiriera que se trataba de un texto original de Lope, después refundido por el autor de *El lindo don Diego*, teoría que sigue aceptándose ampliamente entre los especialistas.⁵⁰ Más allá de esta incertidumbre, lo cierto es que Moreto habría actualizado, a mediados de siglo, el estilo teatral arcaizante que había conseguido sobrevivir desde finales del XVI, en la que también sería la única

49. Según la versión de Pereda, que es la que también seguirá, por ejemplo, Salas Barbadillo en su poema *Patrona de Madrid restituida* (1609), la gesta de Gracián Ramírez se sitúa en el momento de la invasión musulmana y conquista de Madrid, en el siglo VIII, cuando el caballero habría recuperado la escultura de la Virgen y labrado una capilla para ella, lo que permitirá su supervivencia durante los siglos siguientes. Como indica González Cañal [2014:15-30], el poeta toledano tomó también para su pieza algunos datos de la *Historia del origen y antigüedad... de Nuestra Señora de Atocha* (segunda parte, cap. 1) de Jerónimo de Quintana, publicada poco antes de la escritura de la comedia, en 1637. Para más detalles sobre la relación entre las comedias de Lope y Rojas, véase asimismo González Cañal [2011]. Entre otros modelos, Rojas también pudo tener en cuenta varias comedias coetáneas de tema mariano y de otra temática religiosa, como las obras hagiográficas y de milagros, en las que con frecuencia se mezclaron motivos amorosos y cómicos provenientes del teatro comercial con los mensajes devocionales centrales.

50. El erudito santanderino se basó primeramente en el hecho de que Lope, en efecto, escribió una comedia con el mismo título que la de Moreto, como se indica en la lista de obras de la segunda edición de *El peregrino en su patria*, aunque no se conserva su texto; a ello, añadía la noticia de los conocidos y numerosos casos de refundiciones hechas por Moreto, y algunas impresiones personales sobre aspectos menores de la pieza, con la intención de vincularla a Lope, a cuyo nombre la editó (Menéndez Pelayo 1897:clxxxiii-clxxxix). Posteriormente, Morley y Bruerton, a través del estudio de la versificación, señalaron inconsistencias en relación a los usos de Lope, por lo que descartaron su autoría al menos en la forma conservada del texto; véase el resumen al respecto de los editores Mardroñal y Sáez Raposo [2010:3-6]. En el mismo lugar, se ofrece la noticia del estreno en 1648, llevado a cabo por la compañía de Prado, así como de otra representación en 1650, en las que el papel del gracioso Sancho habría estado a cargo del célebre Juan Rana.

ocasión en que acudió a las comedias en lenguaje antiguo. La pieza de Moreto, como la de Rojas Zorrilla estrenada pocos años antes, está basada mayoritariamente en hechos tomados de crónicas historiográficas de la época, situados en el siglo X, en época del rey leonés Ordoño II, y su acción se desarrolla concretamente entre León, Valladolid y Burgos. Aunque la obra pone cierto cuidado en los aspectos tomados de las crónicas, especialmente de la *Historia de España* del padre Mariana, presenta asimismo una vasta serie de elementos y personajes de libre invención, para dotar a la comedia de extensas líneas argumentales novelescas, con un uso importante de disfraces, identidades cruzadas, conflictos amorosos y celos, y asimismo amplias secuencias cómicas; todo ello en el marco general del primer gran conflicto legendario entre el reino leonés y los condados castellanos, que desembocará en la elección de los dos jueces de Castilla, Nuño Rasura y Laín Calvo, y en una cierta autonomía del condado, lo que la coloca en la misma línea temática de la figura literaria y las comedias del conde Fernán González.⁵¹ Curiosamente, y tras la larga experiencia de comedias en lenguaje antiguo desde Hurtado Velarde, esta última pieza vuelve a presentar un mismo código lingüístico para todos los personajes, sin distinciones de ningún tipo, como hicieran las obras anónimas de finales del XVI, en un argumento en el que solamente aparecen personajes de los territorios cristianos de León y Castilla, la mayor parte de ellos nobles y cortesanos. En tal sentido, es notable la ausencia, como en alguna otra obra del corpus, de la amenaza morisca, que ni siquiera se menciona en el texto, y también de enfrentamientos bélicos, lo que la aproxima asimismo al esquema de tipo palatino que habíamos notado especialmente en *Los pechos privilegiados*.⁵²

* * *

A pesar de no ser un corpus significativo si se compara con el amplísimo grupo de obras teatrales de los siglos XVI y XVII, las doce comedias que hemos podido reunir muestran que el gusto por el lenguaje antiguo y la ambientación medieval de inspi-

51. Como sucede en nuestro corpus con *La libertad de Castilla* y *La montañesa de Asturias*. Sobre el desarrollo de las principales líneas histórico-legendarias de la comedia, y su transmisión desde textos historiográficos y literarios medievales, desde el *Cronicón* de Sampiro hasta el padre Mariana, véase el análisis de Menéndez Pelayo [1897:clxxvii-clxxxiii] y Madroñal y Sáez Raposo [2010:12-15].

52. Nótese que, si este texto fuera el escrito por Lope antes de 1618, se trataría de la primera comedia en lenguaje antiguo de tipo palatino, antes de la pieza de Alarcón.

ración histórica-identitaria tuvo una importante proyección entre el público de corrales durante cerca de cincuenta años, y que en él participaron algunos de los más importantes dramaturgos áureos.⁵³ Surgido en principio desde la moda literaria del lenguaje arcaizante del romancero, originada varias décadas atrás, en su primera etapa este tipo de teatro recuperó exclusivamente temas o ciclos sancionados por el romancero viejo, en conjunción con un descubrimiento de la misma materia legendaria a través del teatro de tema heroico de Juan de la Cueva. Las tres comedias primitivas que plantearon este esquema estilístico y literario ofrecieron una serie de materiales que se mantuvieron por la mayor parte en los poetas de la comedia nueva que imitaron asimismo el lenguaje antiguo, razón por la que en estas páginas nos hemos referido constantemente a un subgénero dramático. Si bien no se trata de rasgos que aparezcan de forma exclusiva en este corpus, ya que se observan también en otras obras basadas en el romancero o en las crónicas de la antigüedad peninsular, las piezas reseñadas comparten claramente una serie de elementos comunes: la ambientación en la historia antigua de España desde la conquista musulmana, en el siglo VIII, hasta los albores de la unificación peninsular, en el siglo XIV, con la notoria excepción de *Las Batuecas del duque de Alba*, de Lope; en la mayoría de obras, la representación de la Reconquista frente al enemigo musulmán, y de las batallas entre moros y cristianos; la descripción de una península ibérica dividida en varios reinos cristianos, en ocasiones enfrentados entre sí, lo que en prácticamente todas las piezas suscita la presencia constante de reyes y de sus cortes, en un ambiente nobiliario y palatino. Como vimos, sobre estos elementos genéricos las comedias en lenguaje antiguo se desarrollaron en distintas etapas. En la más temprana, reprodujeron el modelo de Juan de la Cueva para llevar a los tablados los personajes y anécdotas del romancero, añadiendo el lenguaje antiguo que se había popularizado en el romancero nuevo. Entre ellas, el modelo que se impondría a largo plazo y que daría lugar a distintas variaciones fue *Los infantes de Lara*, de Hurtado Velarde, que originaría a partir de Lope una amplia serie de piezas en las que los códigos lingüísticos diferenciarían a los cristianos frente a otras naciones (fundamentalmente moros, pero también judíos, franceses y portugueses). En

53. Cabe notar asimismo que, aunque las primeras comedias del corpus se originaron en el último decenio del XVI, fue el éxito editorial de la comedia nueva y de la obra de Lope de Vega lo que permitió conservar hasta nuestros días *Las hazañas del Cid*, *La libertad de Castilla* y *Los infantes de Lara*.

una segunda etapa, los autores optarán por asociar el antiguo idioma castellano con los habitantes de las montañas peninsulares, en particular mujeres cazadoras y guerreras, como se observa mayormente en el teatro de Vélez de Guevara. Ello antes de un periodo final, sobre todo en la obra de Rojas Zorrilla y Moreto, en el que observamos alguna interesante variación, como el diseño de una comedia de tema religioso, y la vuelta a algunos códigos de la primera etapa del subgénero, como el uso indistinto del lenguaje antiguo. Aunque se pueden observar grandes diferencias entre todas estas obras, parece que fue constante su apuesta por esquemas tragicómicos o trágicos, relacionados con la materia épica de los romances y las crónicas historiográficas en que parcialmente se basaron, y que solo en escasas ocasiones recurrieron a líneas narrativas amorosas o, en mucha menor medida, a situaciones y personajes cómicos.⁵⁴ En cualquier caso, las doce piezas ofrecen todavía un interesante campo de estudio sobre la extensa serie de recursos, más allá del lenguaje antiguo, con que los ingenios áureos intentaron reproducir para su público las etapas más añejas de lo que se entendía como historia nacional primitiva (trajes, utilería, música u onomástica); y, sobre todo, acerca de su gran importancia como prueba de la autoconsciencia histórica y lingüística, un notable rasgo de modernidad de pensamiento, entre los españoles de los siglos XVI y XVII.

54. En este sentido, haría falta una incursión más detallada en la relación de las obras de este corpus con los distintos géneros dramáticos de su época, y también en el uso de los romances antiguos y nuevos, que identificara tanto los romances citados o aludidos en los textos teatrales como los que inspiraron personajes y argumentos, con especial atención a la cronología de los poemas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBESÚ, David [2019]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *Las famosas asturianas*.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1951, vol. III.
- BOLAÑOS, Piedad [2010]: véase VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *La montañesa de Asturias*.
- BRUERTON, Courtney, «The Date of Schaeffer's *Tomo antiguo*», *Hispanic Review*, XV 3 (1947), pp. 346-364.
- BRUERTON, Courtney, «Eight Plays by Vélez de Guevara», *Romance Philology*, VI 4 (1953), pp. 248-253.
- CANELLADA, María Josefa, ed., Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Castalia, Madrid, 1976.
- CASTRO LEAL, Antonio, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, Cuadernos Americanos, México, 1943.
- CASTRO, Américo, y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Anaya, Madrid, 1968.
- CATALINA GARCÍA, Juan, *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara...*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1899.
- Comedia de las hazañas del Cid*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, est. prel. J. García Soriano, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1929, vol. XI, pp. 37-65.
- Comedia de la libertad de Castilla por el conde Fernán González*, ed. G. Zoller, Università degli Studi di Verona, Verona, 1986.
- CUÉLLAR, Donají, «La elaboración de la guerrera en *Los hijos de la Barbuda*, a propósito de la mujer varonil», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, coords. A. Azaustre y S. Fernández Mosquera, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago, 2011, pp. 95-106.
- Essequie poetiche, ovvero lamento delle muse italiane in morte del signor Lope de Vega*, en Lope de Vega, *Colección de las obras sueltas*, Sancha, Madrid, 1779, vol. XXI, pp. 1-165.
- FERNÁNDEZ GUERRA, Luis, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Rivadeneyra, Madrid, 1871.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1989.

- GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *Alonso Hurtado de Velarde, poeta y dramaturgo del Siglo de Oro*, Faness, Torrelavega, 2016.
- GARCÍA SORIANO, Justo [1929]: véase *Comedia de las hazañas del Cid*.
- GONZÁLEZ, Javier J., y Valerie L. ENDRES [2007]: véase VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendoza*.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «La virgen de Atocha en el teatro español del Siglo de Oro», en *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010)*, eds. V. Maurya y M. Insúa, GRISO-Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 279-293.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2014]: véase ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Nuestra Señora de Atocha*.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J., «Datos históricos y bibliométricos del corpus de Luis Vélez de Guevara para la fecha de escritura de *El alba y el sol*», *Lectura y Signo*, II (2011), pp. 119-138.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Elocuencia española*, ed. F.J. Martín, Puvill, Barcelona, 1993.
- LA BARRERA, Cayetano Alberto de, *Catálogo del teatro antiguo español*, Rivadeneyra, Madrid, 1860.
- LIHANI, John, *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1973.
- MADROÑAL, Abraham, y Francisco SÁEZ RAPOSO [2010]: véase MORETO, Agustín, *Los jueces de Castilla*.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Observaciones preliminares», en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1897, vol. VII, pp. ix-cclvii.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La leyenda de los Infantes de Lara*, Imprenta de los hijos de José M. Ducazal, Madrid, 1896.
- MILLARES CARLO, Agustín [1960]: véase RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Los pechos privilegiados. Ganar amigos*.
- MORETO, Agustín, *Los jueces de Castilla*, ed. A. Madroñal y F. Sáez Raposo, en *Primera parte de comedias*, Reichenberger, Kassel, 2010, vol. IV, pp. 1-179.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- PEALE, C. George [2010a]: véase VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *La montañesa de Asturias*.

- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Los hijos de la Barbuda*, ed. M.G. Profeti, Università di Pisa, Pisa, 1970.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *La montañesa de Asturias*, eds. W.R. Manson y C.G. Peale, est. intr. P. Bolaños, Juan de la Cuesta, Newark, 2010.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendoza*, eds. W.R. Manson y C.G. Peale, est. intr. J.J. González y V. Endres, Juan de la Cuesta, Newark, 2007.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, ed., Lope de Vega, *Las famosas asturianas*, Ayalga, Salinas, 1982.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, «Sobre la fabla antigua de Lope de Vega», en *Philologica Hispaniensi in honorem Manuel Alvar. I Dialectología*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 645-650.
- ZOLLER, Gabriella [1986]: véase *Comedia de la libertad de Castilla por el conde Fernán González*.