



Lope de Vega : su vida y su obra

© Alonso Zamora Vicente

Índice

- [Lope de Vega](#)
- Su vida y su obra
 -
 - [La España de Lope de Vega](#)
 -
 - [Vida de Lope de Vega](#)
 - - [En años verdes y en edad temprana](#)
 - - [Elena Osorio, Isabel de Urbina](#)
 - - [Micaela de Luján y Juana de Guardo](#)
 - - [«Ordeneme, Amarilis...»](#)
 - - [Cultura literaria de Lope de Vega](#)
 -
 - [La obra de Lope de Vega](#)
 - - [Obras no dramáticas](#)
 -
 - [La obra en prosa](#)
 - [La Arcadia](#)
 -
 - [Los pastores de Belén](#)
 -

- [El peregrino en su patria](#)
 -
 - [Novelas a Marcia Leonarda](#)
 -
 - [La Dorotea](#)
 -
 - [El Epistolario de Lope de Vega](#)
 -
 - [Los poemas narrativos](#)
 -
 - [La Gatomaquia](#)
 -
 - [La lírica de Lope de Vega](#)
 -
 - [Romances](#)
 -
 - [Sonetos](#)
 -
 - [Letras para cantar](#)
 -
 - [Epístolas, églogas, canciones](#)
-
- [La obra dramática](#)
 -
 - [La escena española en tiempo de Lope](#)
 -
 - [Caracteres del teatro de Lope](#)
 -
 - [El «arte nuevo de hacer comedias»](#)
 -
 - [Los temas en el teatro de Lope de Vega](#)
 -
 - [Autos y piezas cortas](#)
 -
 - [Comedias religiosas](#)
 -
 - [Comedias mitológicas](#)
 -
 - [Comedias sobre historia clásica](#)
 -
 - [Comedias de historia extranjera](#)
 -
 - [Comedias de historia y leyendas españolas](#)
 -
 - [Comedias pastoriles](#)
 -
 - [Comedias caballerescas](#)
 -
 - [Comedias extraídas de novelas](#)
 -

- [Comedias de enredo y de costumbres](#)
-
- [Los textos de Lope](#)

Lope de Vega

Su vida y su obra

Alonso Zamora Vicente

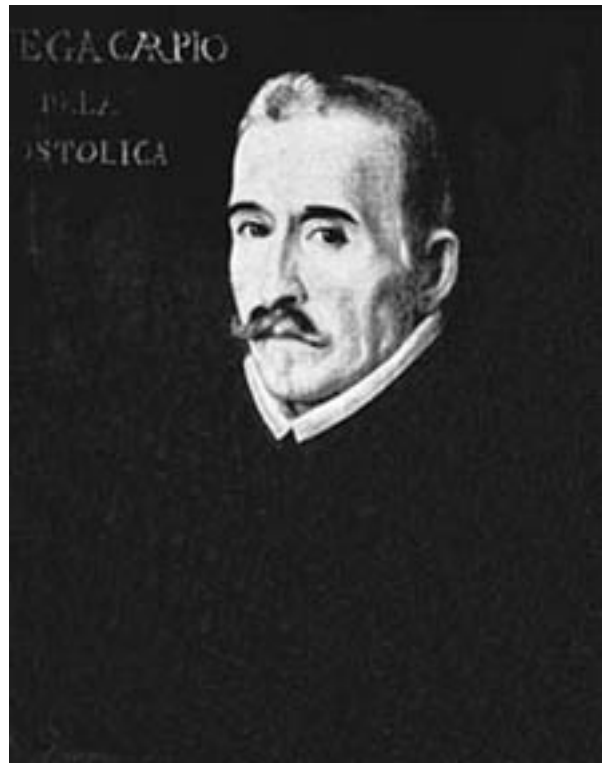
ALONSO ZAMORA VICENTE

LOPE DE VEGA

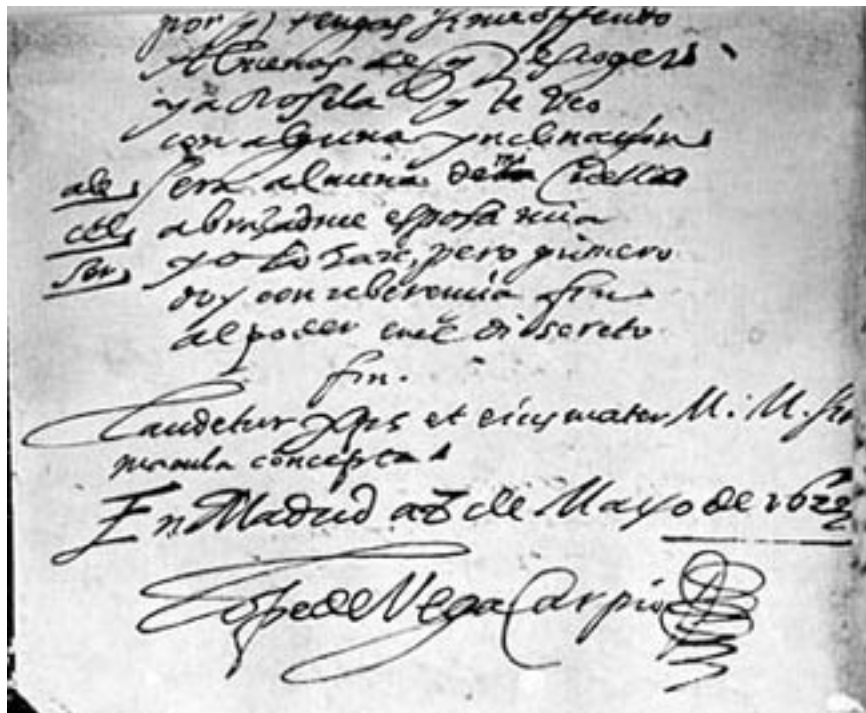
SU VIDA Y SU OBRA



EDITORIAL GREDOS



Retrato anónimo de Lope. Hoy, en la Casa-Museo de Lope de Vega



Autógrafo de Lope de Vega. El Poder en el discreto.

Manuscrito de la Biblioteca Nacional.

La España de Lope de Vega

A un español nacido a mediados del siglo XVI le guardaba su circunstancia una asombrosa serie de sucesos, cuajados de abrumadora trascendencia histórica. Éste es el caso de Lope de Vega. Lope nace en 1562, recién convertida la villa de Madrid en la capital del Imperio. Desde el viejo alcázar (o desde el monasterio de las Descalzas Reales durante las ausencias del monarca) se rige la inmensa máquina hispana, derramada por el mundo. Ante los ojos asombrados de los madrileños van surgiendo, compacto estilo de vida, todos los rasgos que constituyen esa voluntad de ser que aún informa todo lo español. América entera, Portugal, los dominios de Flandes y de Italia, todo se daría cita pasajera en esa Puerta de Guadalajara, donde vivía el bordador montañés Félix de Vega, o en torno a la iglesia del convento de la Victoria, lugar predilecto de los enamorados, en cuya vecindad murió, en 1589, Francisca Fernández Flores, la madre del poeta. Remontando las cuestas que brotan del tan escarnecido Manzanares, irían llegando a la corte flamante las mercaderías prodigiosas de todo el mundo, los libros admirables de Italia, de Sevilla y de Amberes, los estudiantes de Salamanca y de Alcalá de Henares, los pintores del Sur. Desde la aún nuevecita y orgullosa puente segoviana verían las innumerables torres de la ciudad, pasmo —8→ y anhelo de dominio rodeándolos, todos los españoles advenedizos: Vicente Espinel, Luis de Góngora, Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón, Mateo Alemán, Diego Velázquez, Zurbarán... Todos los que habrían de colaborar brillantemente para hacer del humilde poblachón elegido por Felipe II para corte de su desmesurada monarquía, la capital auténtica, la cima de un incomparable momento histórico.

El vivir de Lope de Vega, tan largo y productivo, se nos presenta como un puente entre las generaciones típicamente alimentadas en el momento del Emperador y las representativas del recogimiento y prolongación de aquella desmesura heroica. Lope de Vega nace en 1562: un año antes ha muerto

Jorge de Montemayor, el más ilustre representante de la tradición bucólica del Renacimiento en España. También en 1561 ha muerto Alonso de Berruguete, el máximo artista de la plástica renacentista, personalidad en la que, bajo las formas apasionadas, vivaces, late el impulso de la modernidad como en ningún otro. Cuando Lope, ya adulto, pueda contemplar el coro de la catedral toledana, o el sepulcro del Cardenal Tavera, estará consciente de que ve la mejor floración de una época ilustre, maestra directora y nutricia de su mejor tradición, en contenido y en gesto. En 1582, Lope de Vega tiene veinte años. Muere Santa Teresa en Alba de Tormes; con ella desaparecía de la tierra la Santa representativa, conquistadora *a lo divino* de ese momento de expansión sin barreras y de arrebatos colectivos. Lope irá a Alba unos años después, a recoger en carne viva el recuerdo de la fundadora. También en estos años quietos de Alba de Tormes, como secretario del Duque, 1593-1594, Lope hace escapadas a la vecina Salamanca: por todas partes le saldrá al paso en la vieja ciudad universitaria el recuerdo de Fray Luis de León, muerto en 1591. La voz de Fray Luis, encariñado con la vida —9→ retirada, con la contemplación del alto cielo estrellado, del prado de bienandanzas eternas, nos sobresaltará muchas veces leyendo la vertiente horaciana de Lope. No quiero decir que haya un peso directo, sino que se trata de esa filigrana vital que empalma estrechamente las personalidades de los siglos de oro. También en 1591 mueren San Juan de la Cruz, Gaspar Gil Polo y Gálvez de Montalvo. Lope será, en ocasiones, la más firme decisión de que no sea el silencio lo que suceda al sonar de estas voces.

En 1597 (Lope de Vega tiene treinta y cinco años y prepara su segundo matrimonio) muere Fernando de Herrera. También será para Lope un encendido recuerdo, escondida nostalgia, nueva voz sin carne, cuando, a principios del siglo XVII, Lope viva en Sevilla sus amores con Micaela de Luján. ¡Con qué fervor habrá manejado el madrileño las *Anotaciones a Garcilaso de la Vega*, publicadas en 1580! Por todas partes por donde Lope se va asomando acaba de desaparecer lo que, aunque excepcional, representaba aún una dimensión local o personal, en abierto contraste con la característica nacional y

colectiva que Lope va a representar -está representando ya- con su aliento conciliador de todas las tendencias.

Todo esto es lo que ha ido desapareciendo al llegar Lope de Vega a la vida. Pero ¿qué ha ido apareciendo? ¿Cuál es la melodía que acompañará a Lope? Muy poquito antes ha nacido Góngora: el año anterior. En 1580, Lope con dieciocho años, nace Francisco de Quevedo. (El mismo año que Lope nace también Bartolomé Argensola, y se publica en Lisboa la *Copilação* de las *Obras* de Gil Vicente, dispuesta por el hijo del dramaturgo; dos años después que Lope nace Gregorio Hernández, el escultor, que morirá un año después que el Fénix.) A la vez que Lope, ha ido creciendo, día a día, piedra tras piedra, la imponente masa del Monasterio —10→ del Escorial. Al finalizar los trabajos, en 1584, Lope tiene veintidós años, y la sombra de Elena Osorio le ilusiona y le cobija. En 1599, el año siguiente a su segunda boda, nace Velázquez. Lope está bordeando ya la cuarentena, y es fácil entrever que lo que vaya surgiendo de ahora en adelante ya no le pertenecerá. En efecto, un nuevo giro se plantea, decidido, en el horizonte artístico y sobrevivirá a Lope en el tiempo. 1600, y nace Calderón de la Barca. Un año más, y nacen Baltasar Gracián y Alonso Cano. En 1607 nace Francisco de Rojas Zorrilla, y en 1623, Claudio Coello. Las mudanzas del tiempo son muy notorias.

Ya hacia los principios del siglo XVII comienzan también las defecciones. Un día es uno, otro le toca al de más allá, mañana es aquél... La vida de Lope de Vega fue larga y pudo ir viendo escaparse de su paisaje, fugacidad dolorosa, muchas voces queridas. 1598, y se lleva a Arias Montano. ¡Con qué reposada melancolía habrá acariciado Lope los espléndidos volúmenes de la *Políglota* de Amberes, aparecida en 1571, cuando todavía era él un niño! ¡Qué resquemor de asombro, de orgullo, durante todos sus años jóvenes, al eco de las noticias sobre la Biblioteca del Escorial, en plena formación! En 1616, muere el Greco. Lope tuvo que verle, tuvo que detenerse ante sus cuadros en la Toledo donde fue a ordenarse y donde vivió en los dos hogares: el de Juana de Guardo y el de Micaela de Luján; en la Toledo donde nació Carlos Félix. El *Expolio* (1579), *El entierro del conde de Orgaz* (1586), *La Asunción* (1610), los cuadros dispersos por las iglesias y conventos tuvieron que llamar a la fuerza la

atención de Lope, tan excelente catador de pintura, aunque no cite expresamente al pintor. De entre todas las desapariciones, hubo una muy cercana en el espacio. A pocos metros de la casa de Lope en Madrid, en la calle del León, moría, abril de 1616, Miguel de Cervantes. Los restos del novelista, —11→ creador de la más noble y limpia sonrisa que la humanidad ha visto brotar, fueron a enterrarse en la iglesia del vecino convento de las Trinitarias, donde Lope irá, años más tarde, a decir su misa ante la hija monja, Marcelica, ya sor Marcela de San Félix, la hija de Micaela de Luján, que profesó en aquella casa en 1622. Por estas fechas, Lope, viejo, desengañado, una nueva amargura al acecho cada día, ¡cómo meditaría sobre el recuerdo de Cervantes, sobre las pasadas diferencias, sobre la chismorrería literaria, resuelta ya en polvo, en recuerdo apenas presente! Primavera madrileña de 1616, el respirar de Cervantes extinguiéndose, y a pocos metros de su casa, entre la calle del Infante y la de Francos, nace, caudaloso, incontenible, el amor de Lope de Vega por Marta de Nevaes. La vida tiene sus bromas. Lope, ya pasados los cincuenta años, aún tiene fuerzas y empeño para enamorar a una joven de veintitantos. En la primavera de 1616, Cervantes sólo vivía por el ansia de vivir, según nos cuenta en el prólogo del *Persiles*. Lope vivía tan sólo para el ansia de amar.

Experiencia, la valiosa experiencia que proporciona el convivir, le va llenando a Lope los días: en 1599 ha visto el primer *Guzmán de Alfarache*. (Muy poco después, Mateo Alemán será testigo de una de las numerosas asomadas judiciales de Lope, esta vez a causa de sus amores con Micaela de Luján.) En 1605 (la probable fecha del Cristo yacente del Pardo, de Gregorio Hernández), Lope se habrá tropezado con el primer *Quijote*, y en 1615, con el segundo. A su lado, bordeando su casa y sus andanzas cotidianas, ha ido naciendo la dimensión más fecunda y universal del genio y del arte españoles: los *Romanceros* y *Cancioneros* generales, *El condenado por desconfiado*, la picaresca, el mito de Don Juan, las *Novelas ejemplares*. (Por cierto, el mismo año de las *Novelas ejemplares*, 1613, nace Perrault, 1613-1688.) Con un insoslayable sobresalto habrá —12→ ido leyendo la poesía de Carrillo de Sotomayor y de don Luis de Góngora. Este último muere en 1627. Un año

antes, 1626, se ha publicado en Zaragoza *El buscón*. (Quevedo, admirador de Lope, era también su vecino, en ese barrio madrileño de calles estrechas y empinadas, camino del Prado de San Jerónimo.) En 1617, a los cincuenta y cinco años, Lope pasa por el período de mayor furia en los ataques contra él dirigidos: es la famosa pelea con los preceptistas aristotélicos, enemigos de su sistema dramático, que no podían comprender. Estos enemigos iban encabezados por Suárez de Figueroa y por Torres Rámila, catedrático de Latín en la Universidad de Alcalá de Henares, autor de la *Spongia*. A ella replicaron Lope de Vega y sus amigos con la *Expostulatio Spongiae*. También la enemiga de Góngora alcanza este año su mayor virulencia. Para Lope, ya sería un sosegado placer releer las *Flores de poetas ilustres*, de Pedro de Espinosa, publicadas en Valladolid en 1605, donde el reconocimiento y el prestigio aparecen intocables, o las colecciones anteriores, o recrearse en sus *Partes de comedias*. Todo sería íntimo, aplacador; todo menos pensar en sus contemporáneos, ya enemigos, ya indiferentes. Desde aquí, ¡qué leve, qué lejos la extinguida enemistad con Cervantes! En 1628 muere Ribalta, el delicado pintor a quien Lope trataría en algunas de sus estancias valencianas y que, al parecer, retrató al Fénix. Al llegar a los sesenta y ocho años (1630), Lope verá el nacimiento del Palacio del Buen Retiro, la aparición de las *Lecciones solemnes*, de Pellicer, en las que se comenta a Góngora, y la primera edición del *Burlador de Sevilla*. 1635, ya la muerte llama al portal de la casa de Francos, aún frescos los disgustos por el rapto de Antonia Clara y por la muerte del hijo, Lope, en las costas del Caribe, y todavía está reciente la tinta en el manuscrito de *Las —13→ bizarrías de Belisa*. Ese mismo año se inaugura el teatro del Buen Retiro, pero con una comedia de Calderón: *El mayor encanto, amor*. De la misma fecha es *La vida es sueño*.

Ese mismo 1635, se funda la Academia Francesa. Al año siguiente, Corneille escribe *Le Cid*, y nace Boileau. El arte de Lope no volvería a estar vigente hasta el romanticismo, saltando por encima del tiempo y de los avatares, conservando su inmarchitable lozanía a pesar de las modas y las limitaciones.

Para Lope de Vega la vida tiene todavía, afirmativamente y durante los años de su formación, toda la resonancia heroica de la época imperial. Espíritus

agudos para entrever el porvenir, y no rotundamente instalados en la tradición, como era el caso de Lope, veían ya el nuevo aire que iban tomando los acontecimientos: Cervantes, Quevedo. Pero Lope late colectivamente, siempre, sin el menor desmayo ni la más lejana sospecha o vacilación. Lope es hombre de la calle, pueblo, estado llano, y solamente capta el lado inclinado de su historia, sin que le asalten temores. Y todo ayuda a que así sea. Siendo Lope muy niño, se dan por terminadas las tareas del Concilio de Trento (1563), la gran afirmación doctrinal del vivir español: Lope la recogerá muy de cerca en sus años formativos. Por esos años, 1568-70, Lope verá la sublevación de los moriscos de las Alpujarras, y habrá oído en su casa, en los corrillos de las esquinas ajetreadas de la Puerta de Guadalajara, la universal satisfacción por la terminación de este episodio, que volvía a poner sobre la vida nacional la vieja Reconquista. Los hechos heroicos de las leyendas y tradiciones nacionales tomaban así para Lope de Vega, ilusionada criatura del Madrid creciente, un resplandor de inmediatez. En 1568, a los seis años de vida de Lope, mueren el príncipe don Carlos y la reina Isabel de Valois. Sí, y hemos de creerlo ya que no faltan datos en [—14→](#) apoyo, Lope era el niño prodigio de que sus contemporáneos hablan, oíría con atención, y atesoraría la experiencia, la complicada historia del príncipe, de las preocupaciones reales por la muerte, casi a la vez, del heredero del trono y de la reina. Muy cerca de la casa de Lope de Vega, en el estudio del maestro López de Hoyos, un joven escribía unos versos en honor de la reina recién muerta: se llamaba Miguel de Cervantes. También en ese mismo año, fueron ejecutados Egmont y Horn, los rebeldes flamencos, por el gobierno del Duque de Alba, y era destronada María Estuardo. Mil veces habrá visto el jovencillo Lope, calle Mayor abajo, camino del Alcázar, las cabalgatas de embajadores, plenipotenciarios y guerreros que rodean la terminación de todas estas aventuras. Una España en decidida voluntad de afirmación, a pesar de los reveses que ya empiezan a asomar. En 1571, con nueve años, ¡qué fascinación oír una y otra vez, a veteranos y paseantes de la corte, la narración del combate de Lepanto! Toda su vida habrá estado presente en su memoria, como la ocasión más alta que vieron los siglos. En 1578, oíría la noticia de la muerte de Don Juan de Austria, y el recrudecimiento de las campañas en Flandes, y el asesinato de Escobedo, y el

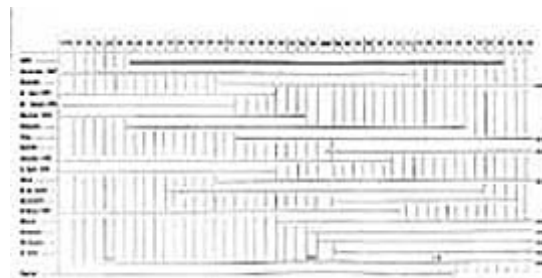
proceso contra la princesa de Éboli y Antonio Pérez. Al llegar a los dieciocho años, 1580, habrá visto el desastre de Alcazarquivir. Quizá en el aliento interno, la incorporación de Portugal a la corona de Felipe II le habrá satisfecho: en este sentido, se nos aparece hoy su alistamiento y participación en la expedición a las Azores, con el Marqués de Santa Cruz, Don Álvaro de Bazán, en 1583, a fin de reducir la rebeldía de la última isla que no quería acatar la autoridad de Felipe II. Lope de Vega es todavía el joven habituado, por una fatalidad geográfica (haber nacido en España) a las ininterrumpidas victorias militares, a la inesquivable vocación de heroísmo. La minoría directora —15→ del país, en la que incluiremos a Fray Luis de León, a Arias Montano, Figueroa, Pacheco, Herrera, etcétera, que ya está empezando a remontar la vejez, no puede adoptar posturas diferentes: están *antes*, en la época afirmativa de los grandes triunfos. Lope se quedará a caballo entre el heroico recuerdo y los descalabros. 1587, es ejecutada María Estuardo; 1588, y Lope de Vega figura en la expedición de la Armada Invencible. En un temperamento más reconcentrado y meditativo que el de Lope, la vuelta de la desgraciada expedición a Inglaterra, el fracaso a hombros, le habría hecho pensar más. Así ocurrirá con Cervantes, anterior a él, y con Quevedo, posterior. Pero en Lope, lo esencial era entregarse, sin rodeos, a la gran faena de vivir la vida íntegramente.

En el año 1598, el de la boda con Juana de Guardo, se da fin a una larga guerra con Francia. La pelea había comenzado en 1585. Los azares de la lucha habían sido muy varios y siempre difíciles. La complicación de la guerra con Inglaterra, con la Invencible por medio; la turbia historia de la huida de Antonio Pérez en 1590; la conquista de Calais por las tropas del conde de Fuentes; los ataques de las naves piratas, Drake a la cabeza, contra los puertos de las tierras americanas y contra la marcha normal de las flotas a Indias; el desembarco de los ingleses en Cádiz, con el saqueo subsiguiente de la ciudad (suceso que produjo algunas manifestaciones literarias de cierta importancia, como las del propio Lope de Vega y de Cervantes); la conquista de Amiens por el conde de Fuentes en 1597, etc., etc. Al llegar a 1598, el cansancio de la guerra se dejaba sentir. Es entonces cuando se firma la paz de Vervins, entre Felipe II de España y Enrique IV de Francia, con lo que las luchas religiosas

entran en una fase nueva. Por este tratado, Felipe II, ya convertido al catolicismo Enrique IV (1593), el primer Borbón francés, retiró la —16→ candidatura de Isabel Clara Eugenia al trono de Francia, pretensión basada en que la infanta española era la última descendiente directa de los Valois. Felipe II reconocía como rey de Francia a Enrique IV. A consecuencia de este tratado abandonaron París las tropas españolas que, mandadas por Alejandro Farnesio, habían entrado en la capital de Francia en 1590. La conclusión de todo el tejemaneje dinástico iniciado en Vervins está en las bodas reales recordadas en la trama de *El villano en su rincón*. Todo esto era todavía para Lope de Vega, como para la masa del pueblo español, inequívocas señales de gloria y poderío. Sin embargo, el cansancio se acentúa, significativamente: Felipe II concede ese año la autonomía a los Países Bajos, poniéndolos bajo el mandato de Isabel Clara Eugenia, ya casada con el Archiduque Alberto de Austria. Ese mismo año, 1598, asomando el otoño por El Escorial, Felipe II moría. El año fue pródigo en acontecimientos: prohibición de las comedias en señal de duelo; aparecen las cartas de Antonio Pérez en París; Mateo Alemán se dispone a lanzar el *Guzmán*. Sube al trono Felipe III y con él la política de los validos.

Felipe III reina de 1598 a 1621. Veintitrés años de política secundaria, en la que Lope no interviene ya más que como una figura del fondo, sin lograr jamás honores palaciegos. Quizá como madrileño apasionado, sentirá hondamente el pasajero traslado de la Corte a Valladolid (1600-1606). En 1603, habrá meditado largamente sobre la muerte de Isabel de Inglaterra, su vieja enemiga, él, veterano de la Invencible. Todavía los años de Felipe III verán prolongado el sentido medieval de la vida con la expulsión de los moriscos en 1609, e incluso con la toma de Larache en 1610. En 1618, la política parece llenarlo todo: es la famosa Conjuración de Venecia, se desarrolla la campaña de la Valtelina, se recrudecen las luchas religiosas, desencadenándose —17→ lo que después se llamará Guerra de Treinta Años. Sí, la política parece atraer toda la atención. Sin embargo, mientras la vida española parece derramarse enloquecida por Europa, ese mismo año da vida al *Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel, a la primera parte de comedias de Guillén de Castro, a las *Eróticas* de Esteban

Manuel de Villegas, a las *Rimas* de Juan de Jáuregui. El espíritu no se quedaba atrás.



En 1621, Lope conoce al tercer Rey coronado de su vida: Felipe IV. Tampoco consiguió nada en la corte del Rey poeta, a pesar de sus peticiones, de sus intentos de ser cronista real, de hacer descaradas concesiones adulatorias al Conde-Duque y a su familia. Lope no consiguió el favor real. Quizá la causa esté en lo escandaloso que resultaba su vivir privado para las rígidas normas sociales, siempre teñidas de hipocresía, o bien porque su arte no llenaba ya las exigencias de una nueva sensibilidad, ya que el arte de Calderón y de sus seguidores se había ido imponiendo. En 1621, después de estrenar el nuevo reinado con la muerte de don Rodrigo Calderón y la pública censura contra los validos de Felipe III, hubo nueva guerra con los Países Bajos. El signo militar de España ya está en franco declive. En cambio, aumenta el signo intimista de su cultura, cada vez más acusado frente a las nuevas y ya imperantes corrientes racionalistas del vivir europeo. En 1622, Madrid celebra la canonización de San Isidro. Nuestro poeta, Lope de Vega, figuró al frente del certamen poético, y con motivo de las fiestas populares alguna comedia suya se representó, incluso ante la corte. En 1623, la Embajada del Príncipe de Gales, que buscaba novia en el Alcázar madrileño, sería la comidilla del hablar cotidiano. 1625, y la toma de Breda dejaría un halo de cortesanía y bravura en la pintura de Velázquez y en el teatro de Calderón. Pero no deja de ser un episodio: desde 1624 era ministro de Luis —18→ XIII de Francia el Cardenal Richelieu, quien había de inclinar el poderío de las cortes europeas hacia la casa de Borbón. En 1629, aún ve nacer Lope de Vega otra pasajera ilusión: a los sesenta y siete años, habrá visto la alegría por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos. En este año, y durante una breve paz, Quevedo publica las poesías de Fray Luis de León. Y ya en 1635, Richelieu

vuelve a declarar la guerra a España. Muy poco tiempo más, y esa España en la que Lope se sentía muy bien instalado, gozosamente, vitalmente instalado, comenzará a resquebrajarse: la campaña de las dunas (1639), la separación de Portugal y las revueltas de Cataluña (1640)... La noticia de la batalla de Rocroy llegaría a España como un escalofrío (1643).

Europa ha seguido también su camino: dos años después de haber nacido Lope de Vega, nacen Shakespeare, Marlowe y Hardy: es un año decisivo para el drama. También en 1564 nace Galileo. En 1572, se afirma el sentido renacentista de la epopeya en los pueblos modernos, al hacerse nacional con la aparición de *Os Lusíadas*. En 1596, nace Descartes: un nuevo aire de pensamiento va a poblar la mente europea, a la vez que el escalón vital de Lope se engarza definitivamente en la Historia; 1604, y comienza la publicación de las comedias de Lope. Este mismo año es el del *Otelo* de Shakespeare. El año anterior es el de *Hamlet*. El año 1608 trae al mundo a Milton (1608-1674) y a Torricelli (1608-1647). En 1632, el año de la muerte de Marta de Nevaes, cuando ya la vida no le guarda a Lope más que reiteradas penas, nacen Locke y Espinoza, y muere Gustavo Adolfo de Suecia en la batalla de Lützen. Nuevos vientos, nuevas ideas, nuevos estilos del pensar. Y en medio de ellos, Lope, ceñido estrechamente a su pueblo, apoyado firmemente en la circunstancia colectiva y en los afanes teatrales del vivir español y en su propia nostalgia: en 1632 aparece *La Dorotea*. Al tener en —19→ sus manos el primer ejemplar, Lope ha acariciado sus setenta años, tan densos y fructíferos.

El teatro de Lope de Vega refleja cumplidamente la vida en esa España en que le tocó vivir. La vida cotidiana surge en los versos de Lope animadamente, llena de sus ecos más firmes: el amor, el sentimiento del honor, la fidelidad a la monarquía, la vida religiosa. Al lado de esto, nos encontramos también datos, noticias, etc., que nos dan luz sobre esa vida pequeña de lo que no está totalmente dentro de las normas, una picaresca en carne viva, que se presenta sin los agrios perfiles de la picaresca auténtica y literaria. Así, por ejemplo, las romerías y devociones populares, al lado de las diversiones y pasatiempos en general. Lope nos conduce de la mano a las fiestas famosas en Madrid, San Isidro y Santiago el Verde, donde los madrileños se solazaban de mil modos a

orillas del Manzanares; a alguna de estas fiestas incluso asistía el Rey. Salen en sus comedias los juegos de cañas y los toros, las fiestas *mayas* y el Carnaval. Enamorado como estaba de lo popular, no es nada extraño que la noche de San Juan salga repetidamente en su teatro. Toda su obra dramática es espectáculo, diversión también colectiva.

El personaje más destacado en toda esta literatura es el propio Madrid. La recién creada capital del Imperio aparece de mil maneras en el teatro de Lope, como igualmente en la novela picaresca y cortesana. Lope cita los templos famosos de la ciudad, aquellos en los que se daban cita enamoradas y galanes. La Victoria, situada en las inmediaciones de la Puerta del Sol, donde vivió el propio Lope con su madre, era lo que en la jerga actual se llamaría una «iglesia de moda», la de las misas vistosas y atestadas de una multitud endomingada y quizá no muy fervorosa. Los textos clásicos demuestran que en su atrio se celebraban multitud de citas amorosas. Se recuerda a San Felipe el —20→ Real y sus gradas, donde estaba situado el Mentidero de la villa, lugar de reunión y comentarios, el Carmen y San Ginés, etc. Madrid fue adquiriendo la calidad de un nuevo romancero, convertida en la Babilonia que llenaba de asombro a todo el que la contemplaba. Lope de Vega lleva a pasear a sus personajes al Prado, por las inmediaciones de San Jerónimo el Real, y recuerda las fuentes que por allí había. En torno a una de ellas se desenvuelve la deliciosa trama de *El acero de Madrid*. Muy cerca estaba el Palacio del Buen Retiro, recordado por todos los escritores del tiempo. Al lado de esta exhibición orgullosa de los rincones hermosos de la ciudad, abunda la ironía sobre la suciedad, la trampa corriente que había de sufrir el recién llegado, la mala vida de algunas mujeres, etc., etc. La vida entera desfila por la pluma de Lope. Ya señalamos más adelante que se tiene la sensación de que en Lope está *todo*, desde la vida del hampa hasta la de la Universidad y la nobleza. Y no solamente la vida urbana se desliza ante nuestro asombro en el teatro de Lope, sino también la rural, enalteciendo a los labriegos, por las razones concluyentes que hicieron considerarlos en la sociedad como los de sangre más limpia. En esta vertiente, donde Lope explica encantadoramente la vida del campo, nos da felices visiones de un mundo arcádico, a veces horaciano, y

siempre vivo, lleno de calor y humanidad. Aprovecha siempre la ocasión para darnos sus hermosísimas cancioncillas o letras para cantar, en las que se revela como un experto conocedor de la tradición más viva de la lírica española.

Venimos, quizá rápidamente, hablando de la vida en la España de Lope. La vida no es solamente el lado bueno de ella, el que querríamos recordar y reservarnos íntegro, sino que está hecha de sinsabores, de pequeñas truhanerías, y de halagos y desengaños revueltos. Todo está encerrado en este Lope excepcional e incomparable, —21→ representante excelso de las flaquezas y virtudes de su pueblo. Todo en Lope queda inmediatamente trascendido en poesía, y tanto sus virtudes como sus fallos se truecan en seguida en admirable temblor, en voz estremecida. Le cupo a Lope ser el representante adecuado de la colectividad a que pertenecía. Su vida, tumulto sin orillas, es como el fluir de la Historia contemporánea, alocada, orgullosa, desmedida, llena de tropiezos y de gestos de increíble nobleza. Hincada firmemente en la ortodoxia católica y en la fidelidad al Rey, Lope asimila el latido de su pueblo y lo muda en criatura de arte, dándole un ademán de extraordinaria belleza, pero sin puntos de vista nuevos o complicados, sino fiel siempre a la multitud en que se encuentra y apoya. Lope es el poeta más popular de toda la literatura española. La España de su tiempo es la *suya*, la única posible en ese vaivén entre su vida y su creación.

Vida de Lope de Vega

—[24]→ —25→

△▽

En años verdes y en edad temprana

En 1561, Felipe II fijó en Madrid la capitalidad del Imperio. El viejo lugarón casi manchego, acosado entre el páramo por un lado y los bosques de la Corona por el otro, se convirtió rápidamente en la gran ciudad, abigarrado contraste de personajes y de pícaros, sin abandonar del todo su aire labriego y

rústico. De todas partes del país acudieron gentes al nuevo reclamo del lujo y de la vida administrativa. Nobles, funcionarios, militares, artesanos, artistas, etc., se dieron cita en esa encrucijada de la geografía española, en la curva, todavía ascendente, de los Siglos de Oro. Uno de tantos recién llegados fue un maestro bordador, Félix de Vega Carpio, quien, originario del valle de Carriedo, en las montañas santanderinas, había bajado a Valladolid, al calor de la corte, y ahora, a principios de 1562, se establecía en Madrid, persiguiéndola. Este bordador, casado con Francisca Fernández Flores, ya había tenido, en Valladolid, y de su legítimo matrimonio, un hijo, Francisco, muerto en edad temprana, y una niña, Isabel.

Parece que la quietud del matrimonio fue turbada por un pasajero devaneo del marido, quien, abandonando a la familia, escapó a Madrid, en seguimiento de una mujer. Francisca Fernández Flores no se amilanó por eso, y, con la decisión necesaria, se encaminó —26→ también hacia la recién estrenada corte, en persecución de su legítimo esposo. De la subsiguiente reconciliación, a principios de 1562, con la regular reanudación de la vida matrimonial, fue buena prueba el nuevo vástago, que nació en Madrid, el 25 de noviembre de ese mismo año, día de San Lope. Este niño fue bautizado el día 6 de diciembre siguiente, en la parroquia, de San Miguel de los Octoes¹. Le bautizó un licenciado Muñoz, y fueron padrinos Antonio Gómez y Luisa Ramírez, su mujer. Andando el tiempo, el bautizado narraría en cumplidos versos el motivo de su existencia: están en la epístola a *Amarilis* Indiana, una poetisa suramericana de la que nada sabemos:

*Tiene su silla en la bordada alfombra
de Castilla el valor de la Montaña,
que el valle de Carriedo España nombra.
Allí otro tiempo se cifraba España;
allí tuve principio; mas ¿qué importa
nacer laurel y ser humilde caña? 5
Falta dinero allí, la tierra es corta;
vino mi padre del solar de Vega:
así a los pobres la nobleza exhorta.
Siguióle hasta Madrid, de celos ciega, 10
su amorosa mujer, porque él quería
una española Elena, entonces griega.*

*Hicieron amistades, y aquel día
fue piedra en mi primero fundamento,
la paz de su celosa fantasía.
En fin, por celos soy: ¡qué nacimiento!
Imaginadle vos, que haber nacido
de tan inquieta causa fue portento.*

15

—27→

Porque, no hace falta recordarlo ya, ese niño que fue bautizado en San Miguel de los Octoes fue Lope de Vega, poeta del Cielo y de la Tierra, la más fecunda personalidad literaria de todo el mundo, el hombre para el que no tuvo sombras el fluir de las pasiones humanas, que vio, vivió y manejó torrencialmente. Parece que su padre también escribió versos, que se han perdido, y también le vemos yendo, en angustiados extremos, desde ese devaneo amoroso, que le hace abandonar casa, mujer e hijos, hasta el otro extremo de la más encendida piedad, que le hacía acudir a los hospitales de Madrid, dando el gesto y el hecho de una caridad sin límites². Aún sin descontar que sus actividades de este género pudieran tener un lado interesado (el estar en contacto directo con los personajes eclesiásticos, buenos clientes a su quehacer artístico de bordador, resuelto en frontales, casullas, etc.), es curioso ver en ellas un anuncio de muchas de las facetas que después tendrá el hijo excepcional, tumultuoso pelear —28→ de gozos totales y de encendido arrepentimiento.

La familia Vega se había instalado en la Puerta de Guadalajara, en la calle Mayor, en el trozo que los madrileños han llamado hasta hace muy pocos años (y aún lo seguirán llamando los vecinos del barrio) La *Acera Ancha*, entre la Cava de San Miguel y la calle de Milaneses, casi frente a donde, años después, moriría Calderón de la Barca. Era un barrio típico de gremios y de artesanos o comerciantes. Todavía, a unos pasos del solar de Lope, gritan el recuerdo de ese trajín los carteles de la calle de Bordadores. Y, cada vez más dispersos por la nueva nomenclatura oficial, ciega a la verdad histórica, quedan Coloreros, Tintoreros, Cuchillerros, Herradores, Cabestreros, Latoneros, etc.

En ese ambiente, movido, de una humanidad que se agita y se desvive, pasó la niñez de Lope de Vega. Nuestro poeta recordó el lugar de su nacimiento, diciendo que fue «pared y medio de donde puso Carlos quinto la soberbia de Francia entre dos paredes», es decir, frontero al Palacio y torreón de los Lujanes, donde, después de la batalla de Pavía, Francisco I de Francia estuvo prisionero.

El sosiego de la vida familiar en el hogar de Félix de Vega y Francisca Fernández Flores se vio aumentado con nuevos hijos: Juliana, que pasó por la vida sin dejar huellas; y Juan, que acompañó a Lope en la expedición a Inglaterra en 1588, en la Armada Invencible, de donde no volvió. Félix de Vega, el padre, murió repentinamente en Madrid, en 1578, cuando Lope tenía dieciséis años. La madre, Francisca Fernández Flores, vivió 11 años más³. Murió también en Madrid, —29→ en la vecindad del desaparecido convento de la Victoria⁴.

Se dice en muchos casos que la familia de Lope tenía un vivo interés en ser considerada como noble o, por lo menos, de sangre hidalga montañesa. Pero no hay que olvidar que es un lugar común, en las estimaciones colectivas del español medio en el Siglo de Oro, el considerar noble a todo el oriundo de la montaña santanderina —30→ o de las Asturias de Oviedo. Baste como prueba una cervantina: aquella dueña que, en el *Quijote* (II, 48), noble por haber nacido en las Asturias de Oviedo, se veía obligada a trabajar, cosiendo, y estaba casada con un escudero que debía ser considerado «hidalgo como el rey, porque era montañés». Quevedo llamó a la Montaña «cuna de la nobleza de España». En realidad, se trata, como digo, de una creencia colectiva que se aprovechaba o se inventaba, y Lope podía disponer, en este caso, de un solar conocido. Pero la hidalguía auténtica no debió poseerla, ya que, por ejemplo, habría sido nombrado caballero de Santiago, como lo fue Calderón. En cambio, Lope habló repetidas veces de su «humilde sangre» y de la «humilde casa de sus padres», etc. Frente a estas declaraciones, hay que recordar el uso del escudo de Carpio, con 19 torres, del que se burlaron cumplidamente Góngora, Cervantes y otros, y al que tenía un derecho muy dudoso⁵.

Volviendo a la vida de nuestro poeta, diremos que sus primeros años nos quedan bastante oscuros. En la dedicatoria de una comedia, *La hermosa Esther* (Parte XV, Madrid, 1621), recuerda con cariño a su tío don Miguel del Carpio, inquisidor, «de noble y santa memoria, en cuya casa pasé algunos de los primeros días de mi vida». Este Miguel del Carpio fue un celoso guardador de la ortodoxia, muerto en 1579. Su fama como —31→ perseguidor de la herejía hizo nacer en Sevilla (donde vivió con él Lope) el dicho, refiriéndose a algo caliente: «¡Quema como Carpio!». Si hemos de seguir a la biografía apasionada y encomiástica que de Lope escribió Juan Pérez de Montalbán, su primer biógrafo, habremos de pensar en un Lope niño prodigioso, en el que ya se insinúan los rasgos de rebeldía o de arrebató momentáneo y poco meditado; Montalbán dice así, en su *Fama póstuma*: «Iba a la escuela, excediendo conocidamente a los demás en la cólera de estudiar las primeras letras; y como no podía, por la edad, formar las palabras, repetía la lección más con el ademán que con la lengua. De cinco años leía en romance y en latín; y era tanta su inclinación a los versos, que, mientras no supo escribir, repartía su almuerzo con los otros mayores porque le escribiesen lo que él dictaba. Pasó después a los estudios de la Compañía, donde en dos años se hizo dueño de la Gramática y la Retórica, y antes de cumplir doce tenía todas las gracias que permite la juventud curiosa de los mozos, como es danzar, cantar y traer bien la espada, etc.». El mismo Montalbán, líneas más adelante, nos cuenta la primera peripecia arriesgada de Lope de Vega: «Viéndose ya más hombre, y libre del miedo de su padre, que ya había muerto, ambicioso de ver mundo y salir de su patria, se juntó con un amigo suyo, que hoy vive, llamado Hernando Muñoz, de su mismo genio, y concertaron el viaje, para cuyo intento cada uno se previno de lo necesario, fuéronse a pie a Segovia, donde compraron un rocín en quince ducados, que entonces no sería malo, por el valor que tenía el dinero; pasaron a La Bañeza y, últimamente, a Astorga, arrepentidos ya de su resolución por verse sin el regalo de su casa, y así determinaron volverse por el mismo camino que llevaron, y faltándoles en Segovia el dinero, se fueron entrambos a la platería, el uno a trocar unos doblones y el otro —32→ vender una cadena. Pero apenas el platero (escarmentado quizá de haber comprado mal otras veces) vio los doblones y la cadena, claro está, pensó lo peor, pero lo

posible, y dio parte a la Justicia, que luego vino y los prendió; mas el juez, que debía de estar bien con su conciencia, habiéndoles tomado su confesión y viendo que decían entrambos verdad, porque decían una misma cosa, y que su culpa era mocedad y no delito, y, en efecto, que su modo, su hábito y su edad no daban indicios de otra cosa, les dio libertad y mandó que un alguacil los trujese a Madrid y los entregase a sus padres, con los doblones y la cadena».

Es muy posible que este episodio recordado por Pérez de Montalbán no sea más que una de tantas invenciones del propio Lope, siempre fluctuante entre la vida y la literatura. De todos modos, en *La Dorotea*, obra excepcional dentro de la copiosa producción de Lope de Vega, no es difícil reconocer de alguna manera esta fuga, aunque disimulada bajo el noble disfraz literario del libro. Lo mismo ocurre con otros muchos episodios de la juventud de Lope, que aparecen contados con el suficiente esguince para no ser reconocidos inmediatamente como pura fotografía, pero sí para ser tenidos en cuenta y saborear su huella a la distancia con un escondido placer. Montalbán era cuarenta años más joven que Lope y escribe rendido siempre por una rotunda admiración hacia su maestro, aparte de no tener un sentido muy claro de las cosas.

Montalbán y Lope coinciden, cada uno por sus caminos, en la noticia de los estudios en la Compañía. Montalbán en la forma que queda recogida arriba. Lope lo hace en su declaración en el proceso promovido contra él por los familiares de Elena Osorio, y del que más tarde hablaré. Lope dice los Teatinos, nombre con que se designaba popularmente a los jesuitas (establecimientos de Teatinos propiamente dichos no hay en —33→ España hasta 1630)⁶. Es muy probable que, antes de entrar en el Colegio Imperial, adquiriese conocimientos elementales en algún estudio o escuela dirigido por el maestro Vicente Espinel, gran poeta y excelso novelista, autor de la *Vida del Escudero Marcos de Obregón*, por el cual Lope de Vega sintió un gran afecto toda su vida. Ya en el colegio, adonde debió entrar en 1572, hemos de suponerle familiarizándose con los textos de Horacio y de Ovidio, y de Virgilio. También, al parecer, y según el propio testimonio en el mismo proceso a que antes me referí, estudió matemáticas y astronomía en la Academia Real.



Convento de Carmelitas Descalzas



Sor Marcela de San Félix. Monja trinitaria, hija de Lope de Vega

Los estudios en el Colegio de la Compañía debieron comenzar a trazar el surco dramático en las estimaciones y en la visión personal de Lope. Dentro de los colegios jesuitas existía un frecuente y destacado teatro escolar, representado en las festividades, en las que Lope, colegial, no dejaría de

intervenir, despertándose así su orientación. Quizá este período es el que él mismo recordará después en el *Arte nuevo de hacer comedias*:

*Y yo las escribí de once y doce años,
de a cuatro actos, y de a cuatro pliegos,
porque cada acto un pliego contenía.*

—34→

También quizá en los estudios de la Compañía iniciaría Lope de Vega relaciones con algunos jóvenes de la nobleza, que, asistiendo con él a las clases, serían después amigos o puertas de entrada en el trato con los nobles, a la sombra de los cuales vivió durante años. De algunos de sus colegas de tareas hay noticias, y nada generosas por cierto, del mismo Lope en el proceso a que ya me he referido. Así ocurre con el licenciado Ordóñez, al que Lope intentó atribuir la paternidad de algunos libelos escritos por él mismo.

Montalbán nos da la noticia de la ida de Lope a Alcalá a cursar en aquella célebre Universidad. También Lope lo confirma en *La Dorotea*. Montalbán dice, siguiendo el hilo de su narración después de la frustrada escapatoria con su amigo hasta Astorga: «Luego que llegó a Madrid, por no ser su hacienda mucha y tener algún arrimo que ayudase a su lucimiento, se acomodó con don Jerónimo Manrique, obispo de Ávila, a quien agradó sumamente con unas églogas que escribió en su nombre y con la comedia *La pastoral de Jacinto*, que fue la primera que hizo de tres jornadas, porque hasta entonces la comedia consistía sólo en un diálogo de cuatro personas que no pasaba de tres pliegos, y de éstas escribió Lope de Vega muchas... Los aplausos que se le siguieron con el nuevo género de comedias fueron tales, que le obligaron a proseguirlas con tan feliz abundancia que en muchos años no se vieron en los rótulos de las esquinas más nombres que el suyo, heroicamente repetido. Mas pareciéndole que sería importante saber de raíz la Filosofía para no hablar en ella al acaso (como sucede a muchos), hizo elección de la insigne Universidad de Alcalá,

donde cursó cuatro años, hasta graduarse, siendo el más lucido de todos sus concurrentes, así en las conclusiones como en los exámenes».

—35→

Lope confirma en varias ocasiones su paso por Alcalá. Lo hace en *La Dorotea* y en otros lugares. De *La Filomena*, por ejemplo, procede este testimonio, valioso, además, por aclararnos otro aspecto de su juventud: el servicio junto al obispo Manrique, también recordado en las líneas de Montalbán que acabo de transcribir:

*Crióme don Jerónimo Manrique,
estudié en Alcalá, bachilleréme,
y aun estuve de ser clérigo a pique.*

No podemos precisar cuánto duraron esos servicios al obispo Jerónimo Manrique de Lara ni cuándo comenzaron. Lope le recordó siempre con cierto afecto, e intentó, ya ordenado, obtener una capellanía invocando el nombre de su antiguo protector, muerto en 1595⁷. Tampoco sabemos a ciencia cierta cuáles fueron los años que Lope pasó en Alcalá, ya que no se ha encontrado su nombre en los registros de matrícula de la Universidad. Incluso se ha negado el episodio universitario alcalaíno por algunos investigadores. Sin embargo, parece que debió ser real, ante las numerosas y rotundas afirmaciones de Lope: dada la cantidad y calidad de sus enemigos, no habría faltado alguno que le desmintiera, y tal suceso no se produjo. Lope de Vega, pues, estudió en Alcalá, aunque no redondease sus estudios, y seguramente debió a la protección de Manrique el poder asistir a las aulas. Según todas las probabilidades, Lope entró en la Universidad en 1577, es decir, cuando tenía 15 años, y saldría cuatro años —36→ después, como el mismo Montalbán dice, es decir, en 1581-1582.

La Universidad alcalaína, pasado el gran brillo erasmista y renaciente de sus primeros años, le dio una instrucción de honda raigambre medieval. En la epístola a la *Amarilis* americana, que ya hemos citado, Lope no disimula su valoración de aquellos estudios, que en realidad fueron más bien una pesada carga:

*Apenas supe hablar, cuando advertido
de las Febeas Musas escribía
con pluma por cortar versos del nido.
Llegó la edad y del estudio el día,
donde sus pensamientos engañando, 5
lo que con vivo ingenio prometía:
De los primeros rudimentos dando
notables esperanzas a su intento,
las artes hice mágicas volando:
Aquí luego engañó mi pensamiento 10
Raymundo Lulio, labyrintho grave,
rémora de mi corto entendimiento.
Quien por sus cursos estudiar no sabe,
no se fíe de cifras, aunque alguno
de lo infuso de Adán su genio alabe. 15
Matemática oí, que ya importuno
se me mostraba con la flor ardiente
cualquier trabajo, y no admití ninguno.
Amor, que Amor en cuanto dice miente,
me dijo que a seguirle me inclinase: 20
lo que entonces medré, mi edad lo siente.
Mas como yo beldad ajena amase,
dime a letras humanas, y con ellas
quiso el Poeta amor, que me quedase:
Favorecido en fin de mis estrellas, 25
algunas lenguas supe, y a la mía
ricos aumentos adquirí por ellas:
Lo demás preguntad a mi Poesía,
que ella os dirá, si bien tan mal impresa,
de lo que me ayudé cuando escribía. 30*

—37→

Sí, es seguro que al temperamento ya tumultuoso y poco disciplinado de Lope no le vendrían holgados los procedimientos rigoristas y memoriosos de Lulio, ni sus ciencias ocultas. Pero, en cambio, los años alcalaínos le

enriquecieron en experiencia vital, con su vivir diverso y casi milagroso, ese vivir que nos refleja la novela del tiempo o de los años posteriores, una verdadera épica de las costumbres estudiantiles. Por otra parte, si los cursos no eran muy de su gusto, sí es indudable que Alcalá sería entonces, con su vida intelectual y editora, un vivo crisol de las corrientes culturales de su tiempo: ninguna se le escaparía, y, desde luego, en estos años de juventud, plásticos años, cuando todo lo que llega de fuera es entusiásticamente recibido, adquiriría el caudal de conocimientos que aparecen dispersos en sus innumerables escritos. Ciencia y experiencia aunadas en pintoresco y palpitante revoltijo, que luego darán pulso y aliento a sus criaturas, dolientes, serenas, enamoradas, vivas, en una palabra.

Abandonó Lope la Universidad alcalaína, si hemos de creer su propia afirmación, por unos amoríos:

*Cegóme una mujer, aficionéme,
perdóneselo Dios...*

En 1582-83, parece probable una fugaz escapada de Lope a los estudios salmantinos, donde seguramente oiría alguna lección al doctor Diego de Vera, según recuerda en la dedicatoria de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634). Una movida estampa de la vida universitaria salmantina aparece en *El bobo del colegio*, donde Lope de Vega evoca la ciudad, reflejándose en el Tormes, guarnecida de las torres y de las masas de sus Colegios Mayores, poblada por la gritería colorista de becas y mucetas. Pero esta experiencia salmantina no fue muy duradera. En 1583, un 23 de junio, zarpaba —38→ de Lisboa una escuadra, mandada por don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, con destino a la isla Terceira, del archipiélago de las Azores, única de esas islas que, fiel al prior de Ocrato, no reconocía la autoridad de Felipe II. En esa expedición iba Lope de Vega alistado. Lo recuerda en el *Huerto deshecho*, epístola dirigida a don Luis de Haro:

*Ni mi fortuna muda
ver en tres lustros de mi edad primera⁸
con la espada desnuda
al bravo portugués en la Terceira...*

La expedición a las Azores duró exactamente dos meses. El 15 de septiembre regresaba, victoriosa, a Cádiz la escuadra, con lo que quedaba terminada la anexión de Portugal a la Corona de Felipe II. La empresa militar dejó hermosas huellas en el teatro de Lope, como, por ejemplo, en *El galán escarmentado*, donde se incluye una minuciosa narración de la pelea, graciosa, movida, salpicada de una deliciosa parla marinera:

*Del gran río de Lisboa,
la víspera de aquel grande
que Dios le puso este nombre
y Juan sus dichosos padres,
a quien cristianos y moros
con tanto amor fiestas hacen,
el Marqués de Santa Cruz
con cinco galeones parte,
treinta naos, doce galeras
y doce armados patajes,
—39→
de galeazas, quince cebras,
siete barcas chatas grandes,
con catorce carabelas
y con nueve mil infantes
de bizarros españoles,
italianos y alemanes;
cuatro mil hombres de mar
en faenas y balances,
y cincuenta aventureros,
señores particulares,
.....
haciendo que los soldados
en los patajes se embarquen,
y con vientos por bolina
se fue siguiendo el viaje
hasta ver a San Miguel,
isla entonces sin el Angel.*

.....
*Surge en la playa, a pesar
de sus cañones, y hace
que un soldado y un trompeta
a los fuertes se acercasen
a publicar el perdón
que del Rey de España trae;
nos respondieron las piezas
de muros y baluartes.
Reconocióse la isla,
y con acuerdo bastante,
por una ensenada y calas,
entra a seis de julio, un martes,
remolcando los barcones,
las pinazas y patajes
en que irían cuatro mil
y más quinientos infantes
de los tercios de don Lope
y de otros tres capitanes.
Entró, en efecto, el Marqués,
al tiempo que el alba sale,
llevando en su capitana*

—40→

muchas personas notables.

.....
*Ganóse la artillería,
San Sebastián luego dase,
y a la ciudad de Angra vuelve
nuestro ejército triunfante,*

.....
*y quedando victoriosa
la gloria de los Bazanes.*

Este episodio, como después el de la Invencible, que a su tiempo veremos, formarán en la experiencia heroica de Lope fácil y encendida fraseología, habitual en cualquier español de su tiempo, tan lleno de portentos militares. Es natural que Lope los recordase siempre con una adormecida vanagloria.

Volvemos a encontrarnos, pues, a Lope de Vega sobre la tierra de España en septiembre de 1583. Tiene, en ese tiempo, 21 años y está a punto de cumplir los 22. Y ya es poeta conocido y estimado. Hay que suponer que ha escrito ya con la suficiente calidad para ser citado y solicitado. El Lope de Vega

«que comienza ahora» (como se le cita, al lado de varios poetas antiguos, en *La Dorotea*), en 1584, con 23 años, colabora en el *Jardín espiritual*, de Pedro de Padilla, y en el *Cancionero*, de López Maldonado, publicado en Madrid en 1586, pero con licencia de impresión en 1584. Por este tiempo, Cervantes publica su *Galatea* (1585). Dentro de ella, en *El canto de Calíope*, al final del libro, Lope de Vega es citado como uno de los ingenios más distinguidos:

Muestra en un ingenio la experiencia

*que en años verdes y en edad temprana
hace su habitación así la ciencia,
como en la edad madura, antigua y cana:
no entraré con alguno en competencia
que contradiga una verdad tan llana,*

—41→

*y más si acaso a sus oídos llega
que lo digo por vos, Lope de Vega⁹.*

Nos encontramos, pues, a Lope de Vega con 23 años, estrenando casi su juventud, elogiado y conocido, estimado, puesto a la par de los grandes y consagrados maestros. Los años de su formación y de su adolescencia nos han pasado ante los ojos rápidamente, en altibajos de luz y de sombra, diluyéndose largos períodos entre el deslumbramiento de alguna evidente certeza. Vamos ahora a encontrarle con gran frecuencia, vamos a poder seguirle paso a paso dentro y fuera de sus libros, compaginando la verdad histórica con la verdad literaria, asistiendo a ese raro portento de la vida española en el que, según la feliz frase de Vossler, se, vivía la literatura y se literatizaba la vida. El lector atento debe estar muy bien dispuesto a aceptar a Lope tal y como él fue, con su genial desmesura y sus deslices atroces, y debemos estar todos predispuestos a ver estas contradicciones como una prueba más de su apasionada vida. Que todo eso está enredado en el fluir sin norma de los días: virtudes, aciertos, generosidad, y también increíbles ruindades. De un hombre hablamos. Aceptémosle, pues. A cambio, estemos bien seguros de que nadie, en ningún lugar del mundo, ha sabido enaltecer sus

propias y desazonantes caídas en tan intocable desfile de bellezas, legándonos la generosa transformación de cada anécdota en palabras de ahilada, sonreída hermosura.

Elena Osorio, Isabel de Urbina

Los primeros días de 1588 (Lope de Vega tiene 25 años recién cumplidos) los pasa nuestro escritor en la cárcel. Había sido detenido el 29 de diciembre anterior, en el Corral de la Cruz, durante una representación. Y lo había sido a petición del director de teatro Jerónimo Velázquez, quien le acusaba de ser autor de una serie de libelos en los que se difamaba al propio Velázquez y a sus deudos. ¿Quién era este Velázquez y en qué relación estaba con Lope de Vega?

En los últimos años del siglo XVI vivía en Madrid, a la entrada de la calle de Lavapiés, este Jerónimo Velázquez, famoso actor, con su familia: su mujer, Inés Osorio, y sus hijos, Damián y Elena. Damián era abogado, de cierta nombradía, y desempeñó cargos en las Indias. Elena se había casado en 1576 con otro comediante, Cristóbal Calderón. Parece que, al regreso de la expedición a las Azores, Lope se enamoró rendidamente de Elena Osorio. No es probable que sea éste el primer amor¹⁰, pero la pasión de Lope por Elena fue intensa, vehemente. Lope no escatimó los elogios ni los poemas, —43→ que podrían constituir un verdadero Cancionero amoroso. Elena es siempre designada bajo el nombre de *Filis*. La pasión debió ser tumultuosa y repentina, a juzgar por las palabras de *La Dorotea* (donde en sustancia se cuenta este episodio): «No sé qué estrella propicia a los amantes reinaba entonces que apenas nos vimos y hablamos cuando quedamos rendidos el uno al otro». En prosa y verso, de mil maneras y artificios, ha loado Lope de Vega los encantos de Elena Osorio:

*Tu gracia y gallardía,
tu vista soberana,
y los serenos ojos por quien muero
dan fuerzas al grosero
estilo de mi pluma...*

Al lado de sus prendas corporales de gran belleza, las cualidades espirituales parece que no iban retrasadas. Lope elogia las dotes de Elena cumplidamente. En *La Dorotea*, a una pregunta sobre la hermosura de la dama, dice:

FELIPE.- En fin, vistes esa Dorotea. ¿Es muy hermosa?

FERNANDO.- Eso quisiera que me preguntáredes, porque parece que la naturaleza destiló todas las flores, todas las yerbas aromáticas, todos los rubíes, corales, perlas, jacintos y diamantes, para confeccionar esta bebida de los ojos y este veneno de los oídos.

FERNANDO.- Esto, en cuanto al paramento visible; que el talle, el brío, la limpieza, la habla, la voz, el ingenio, el danzar, el cantar, el tañer diversos instrumentos, me cuesta dos mil versos. Y es tan amiga de todo género de habilidades que me permitía apartar de su lado para tomar lección —44→ de danzar, de esgrimir y de las matemáticas, y otras curiosas ciencias; que en entrambos era virtud, estando tan ciegos.

Los amores de Lope y Elena no debieron ser obstaculizados por el marido de ella. Cristóbal Calderón estaba siempre ausente, y ni siquiera figura en el proceso que los familiares de Elena provocaron contra las difamaciones del

despechado Lope. El amorío tuvo, como es natural, sus altibajos y sus diversas facetas. Unas veces, Lope se soñaba marido de Elena, otras reaccionaba con evidente furia celosa. De todos modos, el apasionado vivir de los amantes se quebró (aunque, si hemos de creer el relato de *La Dorotea*, tan exacto en otros extremos, Lope siguió disfrutando de los favores de Elena, entregada a un nuevo dueño «oficial», durante algún tiempo, por lo menos). Quizá la causa de la ruptura estuvo en la demasiada popularidad que sus amores alcanzaban, ya que absolutamente todo cuanto entre la pareja ocurría era de inmediato convertido en poema por Lope¹¹. La familia de Elena —45→ parece que había tolerado las relaciones mientras Lope componía comedias para Jerónimo Velázquez, y en tanto que no impidiese que Elena tuviera otros amantes de más guarnecida bolsa, como el indiano don Bela, de *La Dorotea*, realmente don Francisco Perrenot de Granvela, sobrino del cardenal de este nombre. Como fuere, a fines de 1587, corrieron por Madrid unos poemas (uno en castellano y otro en latín macarrónico) altamente ofensivos para la familia Velázquez. Ésta incoó el proceso y Lope, como hemos dicho al comenzar, fue encarcelado.

Durante la marcha del proceso, Lope de Vega negó tranquilamente ser el autor de tales libelos, disculpándose o atribuyéndoselos a otros, como, por ejemplo, el poema latino al licenciado Ordóñez, antiguo compañero en los estudios de la Compañía, ya muerto por esa fecha. Y tal vez continuaba, desde la cárcel, escribiendo injuriosas líneas para todos los Velázquez y Osorios. Los ultrajados volvieron a quejarse, y los jueces intervinieron. La celda de Lope, la noche del 7 al 8 de febrero de 1588, fue registrada y recogidos sus papeles: «Yo quiero bien a Elena Osorio -dijo al ministro de la Justicia encargado de hacer el registro- y le di las comedias que hice a su padre, y ganó con ellas de comer, y por cierta pesadumbre que tuve, todas las que he hecho después se las he dado a Porres, y por esto me sigue; que si yo le diera mis comedias no se querellara de mí».

Oídos los testigos, el Tribunal condenó a Lope a «cuatro años de destierro de esta Corte, y cinco leguas (no le quebrante, so pena de serle doblado) y en dos años de destierro del reino, y no le quebrante, so pena —46→ de muerte». Después de la segunda denuncia de Jerónimo Velázquez, alusiva a que Lope

sigue ofendiéndolos desde la cárcel, los alcaldes dan nuevo fallo: «Confirman la sentencia de vista en grado de revista con que los cuatro años de destierro de esta corte y cinco leguas sean ocho demás de los dos del reino, y los salga a cumplir desde la cárcel los ocho de la corte y cinco leguas, y los del reino dentro de los quince días; no los quebrante, so pena de muerte los del reino y los demás, de servirlos en galeras al remo y sin sueldo, con costas...»¹².

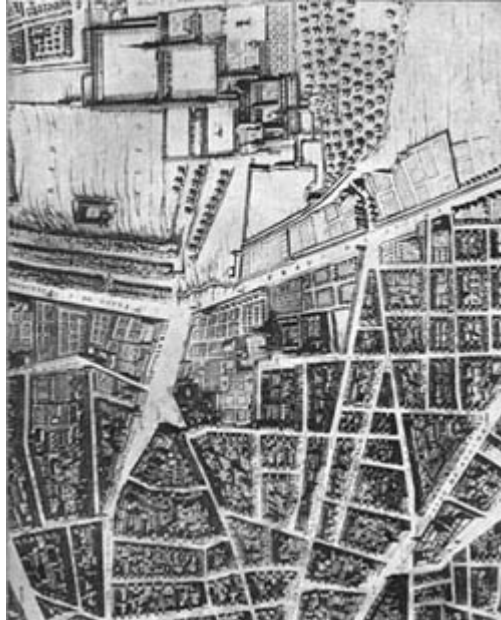
El amor con Elena Osorio ha muerto. Perdida la cabeza, se empeña en afrontar por todos los procedimientos a lo que más ha querido. Solamente reaparecerá, muchos años después, en la maravilla de *La Dorotea*, donde la nostalgia se entrecruza con la realidad y la fantasía, para dar ese libro excepcional, el único sobre el que Lope ha vuelto descansadamente y a distancia, sopesando cada vibración en él contenida. Y con el amor de Elena Osorio ha desaparecido una de sus grandes pasiones, la juvenil, impetuosa, arrolladora, en tantos extremos parecida a las sucesivas de Micaela de Luján o de Marta de Nevares, como ya veremos. Con esta última, las analogías son enormes, especialmente —47→ en la manera de ver a la mujer amada. De entre ellas, ha salido el tipo femenino retratado en *La Dorotea*, suma y recuerdo cariñoso de todos los amores, en el que se insinúa un tipo femenino de universal valía, cercano a la Laura del Petrarca, o a la Beatriz de Dante, si bien no llegue a plasmar dentro de la concreta rigidez en que éstas se reflejan¹³.

La mañana siguiente a la noche del registro en su celda, sale Lope a cumplir su condena. Sale de la cárcel y sale de Madrid. Acompañado, al parecer, del empresario Gaspar de Porres, y por algún amigo y colega de hazañas juveniles: Claudio Conde. Podríamos suponernos a Lope escarmentado, cansado de declaraciones judiciales y de enredos amorosos, dispuesto a marchar a su destierro y a conllevarlo de la forma más sosegada y plácida posible. Y vamos a tropezarle, por el contrario, en plena locura desbordada. Los azares se suceden violentamente, con todos los rasgos de una de sus comedias de capa y espada o de intriga. El Lope que va a cuestras con su condena, campo de Castilla abajo, con las amenazadoras conclusiones: el destierro, «no lo quebrante, so pena de muerte», aparece de inmediato quebrantándolo, y para raptar a una mujer, esta vez una mujer principal, como

entonces se decía: doña Isabel de Urbina Alderete y Cortinas, hermana de —48→ don Diego de Ampuero y Urbina, que había sido regidor de Madrid y rey de armas de Felipe II (y Felipe III). Es probable que estuvieran en relaciones desde algo antes, quizá al sobrevenir la ruptura con Elena Osorio, y, en tal caso, Lope habría comprendido que la distinguida y linajuda familia Urbina no vería con buenos ojos el matrimonio, ni las relaciones siquiera, con un joven de sus cualidades y fama, y lograría persuadir a Isabel para que se dejase raptar, como solución oportuna. El proceso por el rapto se ha perdido, pero queda su registro en el *Inventario de las causas criminales*: «Lope de Vega, Ana de Atienza y Juan Chaves, alguacil, por el rapto de doña Isabel de Alderete». La familia denunció a Lope, como medida de urgencia, pero después debe de haber mediado un perdón, ya que en vez de seguir adelante el proceso nos encontramos con un matrimonio por poder, verificado en Madrid, en la parroquia de San Ginés, el día 10 de mayo de 1588. Es, pues, muy de suponer que Lope no se hubiese alejado mucho de Madrid, escasamente la distancia impuesta por la condena, y desde luego resulta evidente que violó la prohibición de regresar a la ciudad: que había quebrantado el destierro está comprobado documentalmente.

Pero el vendaval sigue. Es como si Lope no pudiera dar freno alguno a sus decisiones, como si el torbellino de la vida más frenética le arrastrara de aquí para allá. Después de esa boda por poder un 10 de mayo, aparece el primer suceso de la vida de recién casado: Isabel de Urbina, en un nuevo derrotero de mujer casada con un hombre en cierto modo fantasmal, y viviendo a la espera de reunirse con él, es abandonada: Lope se alista en Lisboa el 29 de ese mismo mes, es decir, un par de semanas después de la boda, en la Armada Invencible, como voluntario. Pocas horas, pues, había estado en brazos de su primera esposa. Años —49→ después, recordará esta expedición a bordo del navío almirante, el *San Juan*.

*Ceñí en servicio de mi Rey la espada
antes que el labio me ciñese el bozo,
que para la católica jornada
no se excusaba generoso mozo...*



- 1.- Casa de Lope de Vega, en la calle de Francos.
- 2.- Casa donde vivió Marta de Nevares, calle del Infante.
- 3.- Casa de Miguel de Cervantes.
- 4.- Convento de las Trinitarias.
- 5.- Los Desamparados.



Casa-Museo de Lope de Vega. - Madrid

Probablemente Lope fue arrastrado por la fiebre de heroísmo que llenó en aquella ocasión a la juventud española, fiebre que cuadraba muy bien al impulsivo Lope, en quien el orgullo nacional alcanzaba formas de exaltado delirio. Y ni la exaltación patriótica, ni el matrimonio reciente, ni el catolicismo en carne viva que la expedición alimentaba fueron bastante para evitar nuevos amoríos en el breve tiempo lisboeta: una carta tardía al duque de Sessa (fechada en 1612) recuerda devaneos de ese tránsito por Portugal. Mientras tanto, Isabel de Urbina, abandonada en la corte, quizá con el disgusto cercano de todos los suyos, pesa en lo más hondo de la sensibilidad lopesca: de esta ocasión es el bellísimo romance:

De pechos sobre una torre

que la mar combate y cerca,

mirando las fuertes naves

que se van a Ingalaterra,

las aguas crece Belisa,

llorando lágrimas tiernas,

diciendo con tristes voces

al que se aparta y la deja:

«Vete, cruel, que bien me queda

en quien vengarme de tu agravio pueda».

No quedo con sólo el hierro

5

10

<i>de tu espada y de mi afrenta, que me queda en las entrañas retrato del mismo Eneas, y aunque inocente culpado, si los pecados se heredan,</i>	15
<i>—50→ mataréme por matarle y moriré porque muera. «Vete, cruel, que bien me queda en quien vengarme de tu agravio pueda».</i>	20
<i>Mas quiero mudar de intento y aguardar que salga fuera, por si en algo te parece, matar a quien te parezca. Mas no le quiero aguardar, que será víbora fiera, y rompiendo mis entrañas saldrá, dejándome muerta.</i>	25
<i>«Vete, cruel, que bien me queda en quien vengarme de tu agravio pueda».</i>	30
<i>Así se queja Belisa cuando la priesa se llega; hacen señal a las naves, y todas alzan las velas. Aguarda, aguarda, le dice, fugitivo esposo, espera; mas, ay, que en balde te llamo; ¡plega a Dios que nunca vuelvas! «Vete, cruel, que bien me queda en quien vengarme de tu agravio pueda».</i>	35 40

Sin embargo, no le faltó tiempo a Lope de Vega durante la expedición para seguir con su ya ininterrumpido quehacer poético. A bordo del *San Juan* escribió *La hermosura de Angélica*, a la vez que daba los últimos adioses al amor de *Filis* empleando los poemas a ella dedicados como tacos de arcabuz:

*El arcabuz al hombro,
volando en tacos del cañón violento,
los papeles de Filis por el viento.*

La Gran Armada regresó a los puertos españoles después de la dispersión, el ataque y la larga travesía, en diciembre del mismo año, 1588. En el mar había quedado —51→ para siempre Juan, hermano del poeta, muerto en acción de guerra. Lope desembarcó en Cádiz, y, después de una corta estancia en Toledo (con violación asimismo de la anterior condena), se reúne con Isabel de Urbina, su mujer, y se dirige y establece en Valencia. Allí los encontramos a principios de 1589.

En Valencia

Valencia fue para el matrimonio un lugar de íntegra felicidad y bienestar. Los círculos literarios de Valencia se dejaban influir gustosamente por el aire de la literatura castellana, renunciando definitivamente a la literatura en lengua vernácula, hasta el punto de que en aquella ciudad surgió una brillante producción en castellano. No es ajena a este desarrollo la presencia de Lope allí, por lo menos en lo que al teatro se refiere. Lope leería y se acercaría encantado a la producción tradicional, paladeando su regusto popular, sacando de ella acicates para su universal curiosidad y afán de belleza. Y sobre todo, la realidad de la huerta, del clima, de la serenidad de la tierra le influyeron grandemente:

Aquí todo el año entero

*parece sereno abril,
pues tenéis árboles mil
más copiosos por enero;
allá crisola el setiembre
todo lo que mayo muda;
pues pregúntale si suda
al escarchado diciembre.*

5

*Sin duda que aquesta tierra
debe de ser paraíso
donde el cielo, en parte, quiso
mostrar el poder que encierra.*

10

En Valencia, ciudad en la que, en tiempo de Lope, se daban cita las formas medievales y las renacentistas —52→ (había muchos mudéjares en las huertas, protegidos por la nobleza, y las formas del humanismo italiano habían dejado una gran huella, al lado de formas poéticas aún provenzales) surgió una importante industria editorial y, aún más, una copiosa manifestación teatral. En Valencia se imprimieron multitud de libros importantísimos de la literatura castellana, especialmente Romanceros y Cancioneros. En los momentos del arribo de Lope a la ciudad, la moda del romance artístico estaba en pleno auge. Lope se encontró así, de pronto, con un viejo conocido, como en reencuentro consigo mismo, ya que el romance está siempre en el trasfondo lírico de todo español preocupado por lo popular, y allí escribió los mejores romances que de él nos quedan. En el Primer Romancero general (Valencia, poco después de 1588) ya hay varios romances de Lope de Vega. Ejemplo de este paso por Valencia, trasmutado en exquisita poesía, es el famoso romance:

Hortelano era Belardo

<i>de las huertas de Valencia, que los trabajos obligan a lo que el hombre no piensa.</i>	
<i>Pasado el hebrero loco, flores para mayo siembra, que quiere que su esperanza dé flores la primavera.</i>	5
<i>El trébol para las niñas pone al lado de la huerta, porque la fruta de amor de las tres hojas aprenda.</i>	10
<i>Albahacas amarillas, a partes verdes y secas, trasplanta para casadas que pasan ya de los treinta, y para las viudas pone muchos lirios y verbena, porque lo verde del alma</i>	15
<i>—53→ encubre la saya negra.</i>	20
<i>Toronjil para muchachas de aquellas que ya comienzan a deletrear mentiras, que hay poca verdad en ellas.</i>	
<i>El apio a las opiladas y a las preñadas almendras,</i>	25

*para melindrosas cardos
y ortigas para las viejas.
Lechugas para briosas* 30
*que cuando llueve se queman,
mastuerzo para las frías
y ajenjos para las feas.
De los vestidos que un tiempo
trujo en la corte de seda,* 35
*ha hecho para las aves
un espantajo de higuera.
Las lechuguillazas grandes,
almidonadas y tiesas,
y el sombrero boleado* 40
*que adorna cuello y cabeza
y sobre un jubón de raso
la más guarnecida cuera,
sin olvidarse las calzas
españolas y tudescas.* 45
*Andando regando un día,
vióle en medio de la higuera,
y riéndose de velle,
le dice desta manera:
-¡Oh ricos despojos* 50
*de mi edad primera
y trofeos vivos
de esperanzas muertas!
¡Qué bien parecéis
de dentro y de fuera,* 55
*sobre que habéis dado
fin a mi tragedia!
¡Galas y penachos
de mi soldadesca,*
—54→
*un tiempo colores
y agora tristezas!* 60
*Un día de Pascua
os llevé a mi aldea
por galas costosas,
invenciones nuevas.* 65
*Desde su balcón
me vio una doncella
con el pecho blanco
y la ceja negra.
Dejóse burlar,* 70
*caséme con ella,
que es bien que se paguen
tan honrosas deudas.
Supo mi delito
aquella morena* 75
que reinaba en Troya

*cuando fue mi reina.
Hizo de mis cosas
una grande hoguera
tomando venganza
en plumas y letras¹⁴.*

80

Los romances del período valenciano alcanzaron una popularidad enorme. Fueron recogidos en los Cancioneros publicados en Valencia entre 1588 y 1591, e incluso en la obra de Ginés Pérez de Hita *Las guerras civiles de Granada*, libro leídísimo en Europa a fines —55→ del siglo XVI, se incluyeron algunos. Es evidente que la primera fama de Lope de Vega se debió a sus romances.

Pero Lope de Vega cayó en Valencia entre un grupo de gentes aficionadas al teatro. Allí conocería a Francisco Tárrega y a Carlos Boyl, a Gaspar de Aguilar y a Guillén de Castro. En todos estos escritores no había un gran sentido de lo dramático, pero sí del teatro como espectáculo, lo que el teatro ofrecía de brillante festejo. Lope cayó, pues, en un medio que le venía como anillo al dedo: crecía por todas partes una afición a un teatro que no era, dentro de la ortodoxia retórica, nada de lo que se catalogaba, sino una mezcla de todas las formas existentes, en la que sobrenadaba la visión de la vida toda como espectáculo. Lope se convierte así, como tantas veces, en norte de la sensibilidad colectiva y popular: se puso a escribir comedias, ya no por pura diversión, como había sido hasta entonces, sino porque dentro de su nueva vida le ayudaban a sostener a su familia. Enviaba comedias a Madrid, a aquel Gaspar de Porres que hemos visto a su lado con motivo del destierro por libelos. Lope debió influir, con su constante y brillante producción, en el gusto y en las orientaciones del círculo valenciano preocupado por el teatro. Lo recordó él mismo años después:

*Necesidad y yo, partiendo a medias
el estado de versos mercantiles,
pusimos en estilo las comedias.*

*Yo las saqué de sus principios viles,
engendrando en España más poetas
que hay en los aires átomos sutiles.*

Lo cierto es que la fama de Lope crece y crece. Las autoridades valencianas seguramente mirarían con cierto recelo al joven escritor que ha venido de Madrid con una grave sanción a costas. Quizá más aumentado —56→ el recelo por el comportamiento nada serio de Claudio Conde, el amigo íntimo, al que los buenos oficios de Lope tienen que sacar de la cárcel. Pero nada podía detener ya el deslumbramiento que su facilidad y su brillo habían iniciado. En Valencia, Lope era «todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra». La misma Inquisición tuvo que luchar contra esta beatería. Muchos años después, en un librito valenciano, de un tal Miguel Sorolla, *Bureo de las musas del Turia* (1631), las musas del Manzanares saludan a las valencianas con un «Guárdeos Apolo muchos años», a lo que las del Turia responden: «Lope os guarde, que es el mismo Apolo». La consecuencia es que Lope se había convertido en el guía literario, admirado, venerado, casi deificado, de la tierra que le acogió en sus días de desventura. Y no sólo allá: en Madrid, la tierra prohibida, Lope de Vega era el autor más popular y conocido. El prólogo que Cervantes puso a sus Comedias lo revela: «entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas, que es una de las mayores cosas que puede decirse, las he visto representar u oído decir, por lo menos, que se han representado». En 1590, pasado el tiempo del destierro fuera del reino, Lope, convertido en el mayor poeta de España (y aún no tiene treinta años), solamente está falto de una cosa para sentirse seguro y totalmente feliz: poder volver a Madrid, al lugar donde nació, la gran Babilonia del siglo XVII, y para lograrlo empieza a moverse. Para ello, y visto que puede pisar suelo de Castilla, se encamina a Toledo, donde se establece, esperando, una sombra

dolorida en su recuerdo, que pasen los años que faltan del destierro de la Corte, cinco leguas por medio, aunque —57→ lo quebrantó al parecer algunas veces: Lope se pintaba solo para tales escapadas.

En Toledo se acomodó como secretario del duque de Alba, don Antonio, nieto del famoso caudillo de las campañas de Flandes. El cargo de secretario era una ocupación medio cortesana medio literaria, que se avenía muy bien con los hábitos del joven poeta. Lope lo desempeñó durante cinco años, los que, en su mayor parte, residió en Alba de Tormes, donde los duques tenían su pequeña corte, la misma y gozosa corte renacentista que dio aliento al teatro de Juan del Encina en el paso del siglo XV al XVI, y en el mismo escenario en que Garcilaso de la Vega dijo estremecidamente inigualables palabras:

*En la ribera verde y deleitosa
del sacro Tormes, dulce y claro río,
hay una vega grande y espaciosa,
verde en el medio del invierno frío,
en el otoño verde y primavera,
verde en la fuerza del ardiente estío.*

Hay que suponer que estos años fueron de sonriente paz, de acendrado sosiego, sobre todo para Isabel de Urbina, la Belisa de tantos y tan hermosos poemas, quien, después de tantos azares y devaneos y riesgos, vería ir creciendo la producción de su marido en la paz, verdaderamente pastoril, de Alba de Tormes. Han llegado a nosotros varios manuscritos fechados en Alba (*El maestro de danzar*, *El favor agradecido*, *El leal criado*, entre otras comedias). De este período es *El dómine Lucas*, pieza que se desarrolla entre Alba de Tormes y Salamanca, y que refleja muy vivamente el ambiente estudiantil de esta última ciudad. Su héroe resulta un abigarrado personaje, torero, estudiante, enamorado, etc. Toda la vida soterraña de la picaresca estudiantil aparece deliciosamente llevada a lo largo —58→ de la comedia. Dada la cercanía de las dos ciudades y el poco apuro de su trabajo, no es difícil, como Vossler hace, suponer que Lope asistió entonces ocasionalmente

a algún curso de la Universidad. Mejor que a algún curso, diría yo, asistió a la vida universitaria, un poco desde fuera, actualizándola en esa mezcla típica del arte lopesco, de lo que fue y lo que se deseó que hubiera sido. Ahí estará la razón de los donaires estudiantiles del licenciado Tomé de Burguillos, cuando ya Lope está doblando los últimos puertos de su vida. También en este período de sosiego, ribera del Tormes arriba y abajo, escribió Lope de Vega su primer gran libro impreso: *La Arcadia*, novela pastoril de la mejor tradición (1598), bien inserta en Sannazaro, y en la que saca a su protector y sus cuitas amorosas. Parece que *La Arcadia* fue compuesta antes de 1590, por datos referentes a la boda del duque, y que alguna parte de ella fue añadida con posterioridad a 1595¹⁵. Porque este año de 1595 es decisivo para Lope. Con él se acaba el paréntesis grato de Alba de Tormes, ya que el año antes muere Isabel de Urbina, al nacer su segunda hija, Teodora¹⁶. En *La Dorotea* se cuenta, en forma de profecía, —59→ este tiempo del primer matrimonio: «Vos seréis notablemente perseguido de Dorotea y de su madre en la cárcel donde os han de tener preso; el fin desta prisión os promete destierro del reino; pero antes de lo cual serviréis una doncella, que se ha de inclinar a vuestra fama y persona, con quien os casareis con poco gusto de vuestros deudos y los suyos. Ésta acompañará vuestros destierros y cuidados con gran lealtad y ánimo para toda adversidad constante; morirá a siete años deste suceso, y con excesivo sentimiento vuestro daréis la vuelta a la corte». Esos siete años son, claramente, los dos valencianos y los cinco de Alba. En 1595, viudo, sin el calor tranquilo de Belisa, y atraído por el brillo madrileño, Lope abandona el servicio del duque de Alba. Por sí fuera poco, ese mismo año se cierra el cielo de su destierro y de su primer vendaval amoroso. Jerónimo Velázquez, seguramente engatusado con la creciente fama del poeta, solicita de la Justicia se levante el destierro a Lope de Vega, perdonándole. La petición de indulto fue hecha el 18 de marzo de 1595, «por servicio de Dios nuestro Señor y por la voluntad que tiene de servirle como cristiano, tiene por bien de perdonarle al dicho Lope de Vega de todo el delito que cometió y por el que le tiene acusado..., y le remite y perdona y consiente y tiene por bien que el susodicho libremente pueda entrar en esta corte». Lope vuelve a Madrid.

El episodio de Isabel-Belisa pasa rápidamente a ser poesía. Parece que, una vez escrito, depurado el fluir —60→ de su experiencia, nada quedase en pie para Lope. Cuando, en el primer aniversario de la muerte, Lope la recuerda, lo hace en un bello romance:

Belisa, señora mía,
hoy se cumple justo un año
que de tu temprana muerte
gusté aquel potaje amargo.
Un año te serví enferma, 5
¡ojalá fueran mil años!
Que así enferma te quisiera
continuo aguardando el pago.
Sólo yo te acompañé
cuando todos te dejaron, 10
porque te quise en la vida,
y muerta te adoro y amo;
¡y sabe el Cielo piadoso,
a quien fiel testigo hago,
si te querrá también muerta 15
quien viva te quiso tanto!
Dejásteme en tu cabaña
por guarda de tu rebaño,
con aquella dulce prenda
que me dejaste del parto; 20
que por ser hechura tuya
me consolaba algún tanto,
cuando en su divino rostro
contemplaba tu retrato;
pero duróme tan poco, 25
que el Cielo, por mis pecados,
quiso que también siguiese
muerta, tus divinos pasos.

El romance nos está diciendo cómo la muerte de Isabel de Urbina acaeció al nacer Teodora. Ésta murió en seguida. Lope le dedicó un bello soneto, lleno de emoción y de ternura:

Mi bien, nacido de mis propios males,
retrato celestial de mi Belisa,

—61→

*que en mudas voces y con dulce risa
mi destierro y consuelo hiciste iguales,
segunda vez de mis entrañas sales; 5
mas, pues tu blanco pie los cielos pisa,
¿por qué el de un hombre en tierra tan aprisa
quebranta tus estrellas celestiales?
Ciego, llorando, niña de mis ojos,
sobre esta piedra cantaré, que es mina 10
donde el que pasa al indio, en propio suelo
halle más presto el oro en tus despojos,
las perlas, el coral, la plata fina;
mas ¡ay! que es ángel y llevólo al cielo.*

Existe, incluso, un soneto de este período, claramente recuerdo de otro análogo de Camões donde se juega con los siete años de pastor que Jacob sirvió a Labán, para conseguir sus dos hijas. En fin, todo suceso fluía literariamente, a gusto y aplauso de todos. Forzoso es reconocer que, en multitud de casos, Lope supo poner una nota de sentida emoción y de permanente valía en sus versos. El autor de ese delicado soneto a la muerte de su niña, de cortísima edad, no vaciló en desprenderse de todo cuanto pudiera recordarle la realidad de su existencia, vendiendo en pública almoneda hasta las pequeñas prendas interiores de la niña. Allá se irían las ropas de Isabel, las no muy ricas alhajas familiares¹⁷. El recuerdo también se había esfumado: en 1596, Lope de Vega es requerido por los Tribunales de Madrid, y procesado por amancebamiento con doña Antonia Trillo de Armenta, hermosa viuda acomodada y de desenvuelta vida. Antonia Trillo se casó de nuevo y murió antes que Lope (en 1631, viuda otra vez).

—62→

1596, Lope tiene treinta y cuatro años. Elena Osorio, (*Filís*) e Isabel de Urbina (*Belisa*) son ya simplemente recuerdo, hermosamente dicho, experiencia poética y vital entrañablemente entrelazadas. Un nuevo esguince se insinúa en la vida del Fénix. Ya por estos días comienzan (o quizá un poco

antes) a aparecer los sonetos dirigidos a Camila Lucinda, la hermosa Micaela de Luján, a la vez que comienza los preparativos para su segunda boda.

Micaela de Luján y Juana de Guardo



Abandonado el servicio de la casa de Alba, y establecido de nuevo en Madrid con el perdón de los Velázquez, Lope, en 1598, es decir, sin tregua en su vivir de torrente, contrae matrimonio por segunda vez. La boda aconteció el 25 de abril (Lope va camino de sus treinta y seis años), en la iglesia parroquial de Santa Cruz. Las velaciones se efectuaron en la iglesia de San Blas, el 3 de mayo siguiente. Se llamaba ella Juana de Guardo, y era hija de Antonio de Guardo, rico carnicero que abastecía de víveres los mercados de Madrid. Al casarse doña Juana, ya había muerto su madre, María de Collantes. La condición de la familia Guardo desató las burlas de los poetas y escritores enemigos de Lope, especialmente las de Góngora, que fue implacable con Lope hasta su muerte. Doña Juana de Guardo llevó en dote al matrimonio una cantidad muy respetable: más de veintidós mil reales de plata. A pesar del primerizo aire de matrimonio por interés, no hay razones para pensarlo. Parece que esa dote no llegó a hacerse efectiva nunca, ni Lope la reclamó jamás. En los frecuentes ataques de los demás escritores, hemos de ver, por lo general, fruto de envidias y maledicencias. Doña Juana de Guardo apenas aparece en los poemas de Lope. Debió de ser una mujer vulgar y sosegada, que sobrellevó, pacientemente la inconsecuencia de su marido. El matrimonio — [64→](#) duró hasta 1613, fecha en que murió doña Juana, y hay que suponer que fue para ella un largo calvario, lleno de su bondad. Tuvieron una hija, Juana, que murió niña, y un hijo, Carlos Félix, nacido en 1605 y muerto siete años después. Una tercera, Feliciano, que sobrevivió a Lope, nació en 1613.

Los primeros momentos de su regreso a Madrid, Lope los vivió como pasajero secretario del marqués de Malpica, pero ya en 1598 le encontramos como secretario del marqués de Sarria, futuro conde de Lemos. Este acomodo hubo de buscarlo empujado seguramente por una viva necesidad: poco antes de su segunda boda, murió la infanta Catalina Micaela, duquesa de Saboya,

hija de Felipe II, y éste, en señal de duelo, prohibió las representaciones teatrales, que no se reanudaron hasta que, al año siguiente, ya muerto Felipe II, se celebraron las bodas de Felipe III con Margarita de Austria. El conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro, tuvo a su lado a Lope de Vega hasta 1600, y su secretario le conservó siempre viva gratitud. De algún testimonio de Lope parece deducirse que sirvió al conde en menesteres quizás más humildes de lo que correspondía a un secretario, pero tampoco hemos de olvidar la permanente exageración y desmesura, derivada en lujo verbal, que caracteriza a Lope.

*Mostrara yo con vos cuidado eterno,
mas haberos vestido y descalzado
me enseñan otro estilo humilde y tierno.*

15

En abril de 1599, vuelve Lope a Valencia, a la ciudad a que tan gratos recuerdos le unían. Vuelve acompañando a su señor, el marqués de Sarria, quien va a Valencia en el séquito de Felipe III y de su hermana, la infanta Isabel Clara Eugenia; ambos iban a reunirse con sus parejas, Margarita de Austria y el duque Alberto. —65→ Con motivo de la doble boda, se celebraron numerosos y brillantes festejos populares, en los que Lope intervino muy directamente. Se representó el auto alegórico *Las bodas del alma con el amor divino*, del propio Lope, y Lope en persona intervino en un juego que escenificaba el duelo entre el Carnaval y la Cuaresma. Ante las parejas reales se recitó algún poema de Lope, donde el rey expone su poder desmoronándose ante la muerte, y una comedia profana más, *Argel fingido y renegado de amor*. Fruto de este viaje por la tierra que le había dado refugio durante su destierro, son *Las Fiestas de Denia*, poema que narra las diversiones que tuvieron lugar en Denia, bajo el patronato del duque de Lerma, en honor del joven rey. El fin del poema era contárselas a doña Catalina de Zúñiga, condesa de Lemos, que, ausente en el virreinato de Nápoles, no pudo presenciarlas.

Ya es Lope de Vega en este tiempo el *Fénix de los Ingenios*. Ha publicado, además de *La Arcadia*, *La Dragontea*, poema épico consagrado a narrar las odiadas hazañas del pirata inglés Drake. Ha escrito más de un centenar de comedias y ha dado su sello y orientación al teatro español definitivamente. Sus romances y sonetos corren de boca en boca. Su vida familiar parece que marcha por derroteros de tranquilidad. Y sin embargo...

Hay otro conflicto en la vida de Lope. Un conflicto, como no podía ser menos, amoroso: Micaela de Luján. Ha debido venir de más atrás, silenciado, pero cada vez menos, dadas las cualidades de nuestro poeta, el trato con la hermosa comedianta: antes de su segunda boda. Este trato alcanzará, con el tiempo, la máxima desenvoltura, sin el menor reparo ni encubrimiento. No sabemos a ciencia cierta cuándo empezaron estos amores, pero ya en *Las fiestas de Denia*, 1599, hay una clara alusión a Micaela. Seguramente empezó por ese —66→ tiempo, y alcanzó su mayor furia entre 1602 y 1604, fechas en las que Lope antepone la inicial de Micaela a su firma hasta en documentos públicos. La última vez que esto ocurre es en 1608, y ya, en lo sucesivo, desaparecen las alusiones a *Camila Lucinda*, tan frecuentes los años anteriores¹⁸.

La figura de Micaela de Luján, que aparece un poco desdibujada en la poesía lopesca, ha cobrado bulto y movimiento en los documentos. Era comedianta, de no primera categoría, que seguramente se retiró de la escena al entablar sus relaciones con Lope. Estaba casada con un Diego Díaz, también representante, quien, desde 1596, residía en el Perú; allí murió en 1603. Micaela tenía dos hijas de este comediante: Agustina y Dionisia. Son las dos mayores en la lista de siete hijos que figuran en el documento por el cual la viuda, en 1604, recaba ser nombrada tutora y curadora de sus personas y bienes. Salía como fiador de tal empresa de tutela Lope de Vega, y como testigo de su solvencia figura nada menos que Mateo Alemán, el autor del *Pícaro Guzmán de Alfarache*. Cuando Micaela acepta el cargo de tutora de sus hijos, declara que la mayor, Agustina, tiene catorce años, y el menor, Félix, tres meses. Diego Díaz, el difunto marido, había partido para las Indias en 1596, ocho años antes¹⁹. Los cinco hijos últimos (Angela, Jacinta, Mariana, Juan y

Félix) eran de Lope. Todavía en 1605 nació Marcela, la hija dilecta del poeta, en Toledo; y en 1607, en Madrid, nació el último, —67→ Lope Félix de Vega Carpio, *Lope el mozo*. Por cierto que en la partida de bautismo de este último, en la parroquia de San Sebastián, se le inscribe como hijo de Lope de Vega Carpio y de Micaela de Luján. Había desaparecido todo recato.

Durante largos años, Lope de Vega se sintió unido a Micaela de Luján por un afecto tranquilo, conyugal, muy diferente del atormentado y gesticulante de Elena Osorio o de la propia Belisa. El período que lleva a 1610, fecha de su asentamiento definitivo en Madrid, es un tiempo de ajetreado ir y venir para el Fénix, que tiene que dividirse entre sus dos hogares. Juana de Guardo, la mujer legítima, residió en Madrid hasta 1604, y en Toledo de 1604 a 1610, en que se vuelven a Madrid. Micaela de Luján residió primero en Toledo, luego en Sevilla (donde Lope pasó temporadas entre 1602 y 1604), después anduvo de nuevo por Toledo (donde nace Marcela), y por último en Madrid, donde Lope alquiló una casa en la calle del Fúcar (1607) para vivienda de la familia ilegal. La legítima seguía en Toledo, donde en 1606 había nacido Carlos Félix, el segundo hijo de doña Juana de Guardo, bautizado en la iglesia de San Justo.

Micaela debió de ser extraordinariamente hermosa, pero, a diferencia de las otras amadas de Lope, era una mujer ignorante. Consta que no sabía firmar. Lope alaba siempre de ella, y exclusivamente, sus perfecciones naturales y espontáneas. Muchos de sus más hermosos pasajes líricos se basan en la hermosura de Lucinda, en sus ojos zarcos («azules como el cielo y los zafiros»), sus cabellos, sus manos blancas. Esto hace que la personalidad de Micaela quede un tanto perdida, a pesar de los esfuerzos de Lope por darle categoría literaria. Buena prueba de esta actitud literaria es este espléndido soneto:

—68→

*Belleza singular, ingenio raro,
fuera del natural curso del cielo,
Etna de amor, que de tu mismo hielo
despides llamas, entre mármol Paro.
Sol de hermosura, entendimiento claro,*

*alma dichosa en cristalino velo,
norte del mar, admiración del suelo,
émula al sol, como a la luna el faro;
milagro del autor de cielo y tierra,
bien de naturaleza el más perfecto, 10
Lucinda hermosa en quien mi luz se encierra:
nieve en blancura y fuego en el efecto,
paz de los ojos y del alma guerra,
dame a escribir, como a penar, sujeto.*

De los hijos de Micaela, Marcela y Lope alcanzaron edad adulta, y más adelante volveremos sobre ellos. A partir de 1608, las relaciones con Micaela debieron de ir enfriándose. Después del nacimiento de Lopito, nada se sabe de la madre, que se esfuma en la obra y en la vida de Lope de Vega, olvidada u abandonada, o separados de mutuo acuerdo. Lope vuelve a aparecer contento en el hogar familiar legítimo, pasada a la zona intocable de la creación poética la aventura con la *hermosa serrana*, como llama a Camila Lucinda.

En 1605 ha muerto en Madrid su hermana Isabel; en 1605 ha entablado trato de amistad estrecha con el duque de Sessa, don Luis Fernández de Córdoba y de Aragón, su mecenas y protector, con el que estará ya en estrecha relación toda su vida²⁰. En 1608 se titula ya Familiar del Santo Oficio de la Inquisición, y publica la *Jerusalén Conquistada* en 1609. También en 1609 aparece el *Arte nuevo de hacer comedias*, excelente alegato —69→ en pro de su comedia y en contra de los preceptistas aristotélicos, que no acababan de entender la genial innovación de su arte escénico. Por fin, en 1610, verano arriba, Lope de Vega se establece en Madrid, en una casa propia, en la calle de Francos, cuevas del Madrid austríaco hacia el Prado, con su huertecillo y una piedra con inscripción labrada en el dintel: *Parva propria, magna; Magna aliena, parva*. La inscripción revela un regusto suave en la encariñada visión de lo propio: lo pequeño, si es propio, es grande; lo ajeno, por grande que sea, resulta pequeño. La casa de Lope, donde ya vivió para siempre y murió, podemos hoy verla admirablemente reconstruida y viva, con sus salas y su huerto, y sus recuerdos inmediatos.

En esta casa de Madrid puso Lope lo mejor de sus empeños y de su cariño, de su intensa y emocionada ternura por todo lo vivo, dotándola de una personalidad sin límites:

*Mas tengo un bien en tantos disfavores
que no es posible que la envidia mire:
dos libros, tres pinturas, cuatro flores.*

En efecto, allí reunió una nutrida biblioteca, algunos cuadros y esculturas que serían de su gusto, y gastaba las horas necesarias en cuidar y arreglar su huerto y jardín:

*Que mi jardín, más breve que cometa,
tiene sólo dos árboles, diez flores,
dos parras, un naranjo, una mosqueta.*

Había comprado la casa a un tal Juan Ambrosio de Leiva en nueve mil reales. Con la propiedad, le nacieron instintos de comodidad burguesa, y ráfagas de tranquilo vivir, ni envidioso ni envidiado, cruzan su existencia al abrigo de sus tejas recién estrenadas. A esa casa de la [—70→](#) calle de Francos se trajo su familia legítima, ya enfermucha doña Juana de Guardo y de cinco años el pequeño Carlos Félix. El aliento cálido del hogar, el refugio seguro, el mimo de la esposa y del niño surgen, nítidos, aquí y allá, alejando más a la nostalgia y al verso los anteriores amoríos y devaneos. Parece que quiere nacer ya la quietud de la edad madura, dorándose en frutos. Lope de Vega trabaja incansablemente. En ese estudio de la calle de Francos, hoy visible y palpitante, Lope escribió sus obras más densas: *La dama boba*, *El perro del hortelano*, *El acero de Madrid*. Tras de una luz delgada, la luz de los atardeceres madrileños, mientras el fárrago de la vida cortesana se desliza

hacia el Prado, Lope habrá estado afilando las rimas de *El Caballero de Olmedo*, de *El castigo sin venganza*, de *Peribáñez*, de *Fuenteovejuna*. Detrás de esa ventana silenciosa han nacido los dramas que han significado la más honda y valiosa transformación en la escena del Renacimiento, algunos de ellos tan sumamente nuevos y desligados de la tradición universitaria de su tiempo que han tenido que pasar siglos para que la crítica comprenda sus excelsos valores, tanto nacionales como poéticos. A esa casa llegaron, en peregrinación de intelectual pleitesía, personalidades de todas partes, ansiosas de conocer al genio de Lope, ya camino de la vejez reposada y gloriosa, sembrada de increíbles bellezas²¹. Y allí, a la vez, su vida familiar parece que va a alcanzar el total respiro, esa quietud merecida después de tan alteradas andanzas:

Quien no sabe del bien del casamiento

*no diga que en la tierra hay gloria alguna,
que la mujer más necia e importuna,
la vence el buen estilo y tratamiento.*

—71→

Trasladar a los brazos soñoliento 5
un hijo en bendición desde la cuna
es la más rica y próspera fortuna
que puede descansar el pensamiento.

Necedad es sembrar tierras ajenas;
conoce el pajarillo el huevo extraño 10
y el amante engañado el hijo apenas.
Oigame aquel que se llamare a engaño:
los hombres hacen las mujeres buenas,
y sólo por su culpa viene el daño.

Sí, parece que ha llegado por fin la calma. La felicidad doméstica -que ahora ya se encargarán la muerte y la desgracia de ir perturbando, a él, gran perturbador- rebosa en sus escritos. Así aflora en *Los pastores de Belén*, especie de *Arcadia* a lo divino, que fue publicado a principios de 1612, dedicado a su hijo Carlos. Comienzan a entrecerse las llamaradas místicas, con los *Soliloquios*. En fin, la *Epístola al doctor Matías de Porras*, médico y

presidente de Audiencia en el Perú, nos retratan un Lope vuelto hacia dentro, lleno de felicidad, narrada en notas de emotiva sencillez:

Ya, en efecto, pasaron las fortunas
de tanto mar de amor, y vi mi estado
tan libre de sus iras importunas,
cuando amorosa amaneció a mi lado
la honesta cara de mi dulce esposa, 5
sin tener de la puerta algún cuidado;
cuando Carlillos, de azucena y rosa
vestido el rostro, el alma me traía
cantando por donaire alguna cosa.
Con este sol y aurora me vestía; 10
retozaba el muchacho como en prado
cordero tierno al prólogo del día.
Cualquiera desatino mal formado
de aquella media lengua era sentencia
y el niño a besos de los dos traslado... 15
Y contento de ver tales mañanas,
—72→
después de tantas noches tan oscuras,
lloré tal vez mis esperanzas vanas.
Y teniendo las horas más seguras,
no de la vida, mas de haber llegado 20
a estado de lograr tales venturas,
íbame desde allí con el cuidado
de alguna línea más, donde escribía,
después de haber los libros consultado.
Llamábanme a comer; tal vez decía 25
que me dejasen, con algún despecho;
así el estudio vence, así porfía.
Pero de flores y de perlas hecho,
entraba Carlos a llamarme, y daba
luz a mis ojos, brazos a mi pecho. 30
Tal vez que de la mano me llevaba,
me tiraba del alma, y a la mesa
al lado de su madre me sentaba.

No se puede encontrar más clara, ágil y despreocupada emoción ante esas voces infantiles que le alejan de su trabajo y le conducen entre refunfuños y caricias a la mesa familiar, olorosa y bien dispuesta. Entre las paredes de la casa de la calle de Francos se ha guarecido la felicidad.

Y sin embargo... ¡con qué placer escondido entre sus penas meditaría Lope la mudanza de fortuna, las esquiveces de la suerte! Doña Juana andaba siempre con alifafes, y, para complicarlos, tuvo un mal parto en los primeros días de 1612. Marchó a restablecerse a Toledo, mientras Lope sigue entregado a la creación literaria y a luchar con algunos achaques que comienzan a aparecer. Regresa doña Juana, repuesta, y en el verano de 1613, Carlos Félix, de siete años ya, enfermó de calenturas. Lope escribía al duque de Sessa: «Su criado de V. excelencia, Carlitos, está con tercianas dobles, muy trabajoso; no come nada; si allá hay alguna jalea, mande V. excelencia a Bermúdez que la envíe». —73→ Y después de esto ya no nos queda más que el eco de la transida elegía que Lope dedicó a la muerte de su hijo:

*Este de mis entrañas dulce fruto,
con vuestra bendición, ¡oh Rey eterno!,
ofrezco humildemente a vuestras aras.
.....
Y vos, dichoso niño, que en siete años
que tuvistes de vida, no tuvistes
con vuestro padre inobediencia alguna,
curad con vuestro ejemplo mis engaños,
serenad mis paternos ojos tristes,
pues ya sois sol donde pisáis la luna.
De la primera cuna
a la postrera cama
no distes sola una hora
de disgusto, y agora
parece que le dais, si así se llama
lo que es pena y dolor de parte nuestra,
pues no es la culpa, aunque es la causa vuestra.
Cuando tan santo os vi, cuando tan cuerdo,
conocí la vejez que os inclinaba
a los fieros umbrales de la muerte;
luego lloré lo que ahora gano y pierdo
y luego dije: «Aquí la edad acaba,
porque nunca comienza desta suerte...».
.....
Yo para vos los pajarillos nuevos,
diversos en el canto y los colores,
encerraba, gozoso de alegraros;
yo plantaba los fértiles renuevos
de los árboles verdes, yo las flores
en quien mejor pudiera contemplaros.
Pues a los aires claros*

*del alba hermosa apenas
salistes, Carlos mío,
bañado de rocío,
cuando, marchitas las doradas venas,
—74→
el blanco lirio, convertido en hielo,
cayó en la tierra, aunque traspuesto al cielo.
¡Oh, qué divinos pájaros agora,
Carlos, gozáis, que con pintadas alas
discurren por los campos celestiales
en el jardín eterno...!*

La muerte de Carlos Félix debió de ser terrible golpe para los sentimientos de Lope, padre amante y generoso. Y por si fuera poco, doña Juana de Guardo murió pocos meses después, de consecuencias de un parto en el que nació una niña, Feliciana:

*Feliciana el dolor me muestra impreso
de su difunta madre en lengua y ojos;
de su parto murió, triste suceso.*

El testamento de doña Juana, otorgado pocos días antes de la muerte, revela la penuria económica que imperaba en la casa, quizá un poco desorganizada por los últimos quebrantos y enfermedades, y revela también la avaricia del suegro, el rico carnicero, que nunca quiso ayudarles.

Y he aquí otro nuevo escalón de esta vida convertido en versos extraordinarios, en aventura poética, y traspasada la realidad a la nostalgia. Lope, solo en su casa de la calle de Francos, mira a su alrededor y busca con qué poblarla, cómo dar vida a sus muebles y a sus flores, con tanto amor acarreados y acariciados. Para ello, trae a su casa a Marcela y a Lope Félix, los dos hijos más pequeños habidos con Micaela de Luján, *Camila Lucinda*. En 1613, Marcela tiene ocho años. Permanecerá con su padre hasta profesar en

las vecinas Trinitarias, en 1622, donde sobrevivió al Fénix treinta y tres años, con universal fama de discreción y de dotes —75→ literarias²². En cambio, Lope Félix proporcionó, con su temperamento díscolo, varios disgustos a su padre. Después de algún tiempo de encierro en los Desamparados (especie de asilo para huérfanos, aún recordado en la nomenclatura del callejero madrileño, esquina a la calle de Atocha, al lado de la imprenta que imprimió el primer *Quijote*), Lope Félix parecía tener preocupaciones literarias. Participó en el certamen que se realizó con motivo de la beatificación de San Isidro en 1620, pero en 1621, según un testimonio de *La Filomena*, el joven había cambiado las letras por las armas. En la *Epístola a Francisco de Herrera Maldonado*, escrita entre 1622-23, Lope dice:

*Lope se fue a la guerra, que la guerra
muchos estudios fértiles contrasta.*

Lope Félix se alistó en el ejército que mandaba el marqués de Santa Cruz, hijo del ilustre Álvaro de Bazán, bajo cuyas banderas Lope de Vega, el padre, había —76→ ido a las Azores. Parece que intervino heroicamente en varias acciones contra holandeses y turcos, pero fascinado por la riqueza abandonó las armas, donde iba teniendo buena fortuna, y se embarcó en una expedición a la isla Margarita, en la costa de Venezuela, en busca de perlas. El barco naufragó y el hijo de Lope encontró la muerte en el mar. Este suceso, acaecido poco antes de la muerte de Lope, fue una de las grandes penas de sus últimos años. Nuevamente habremos de recordarlo.

Por ahora estamos en 1613. El año ha acabado para Lope con abundantes penas. Enfermedades, la muerte de Carlitos, la desaparición de Juana de Guardo, la soledad. La felicidad aquella que llenaba la casa de la calle de Francos se ha resquebrajado gravemente. Lope saca fuerzas de flaqueza, y todavía en setiembre de ese mismo año figura en el séquito que acompaña a Felipe III y a la real familia en un viaje por Segovia, Burgos y Lerma. Reanuda

galanteos, y se insinúa otro nombre de mujer, Jerónima de Burgos, también comedianta y vieja amiga de nuestro poeta: había figurado como madrina en el bautizo de Lopito. Pero parece que eso no fue otra cosa que un episodio más entre otras aventuras más importantes²³.

Y llegamos a 1614. Lope cuenta ya con cincuenta y dos años. Es entonces cuando decide acogerse al seguro de la iglesia, ordenarse, y vestir con un manto de tranquila santidad su vida tumultuosa. Una sombra de desengaño puebla sus actos y sus sentimientos, al menos con una absoluta hondura y lealtad en tanto que duran. Pero las caídas siguen acechando...

—77→

△▽

«Ordeneme, Amarilis...»

Sería muy fácil, desde el punto de vista de las normas morales de hoy, censurar a Lope de Vega su proceder subsiguiente a la ordenación. Nada más equivocado. En la España del siglo XVII, la vida sacerdotal era casi un oficio como otro cualquiera, al que se llegaba después de los años universitarios o a través de decisiones familiares, que afectaban, sobre todo, a los segundones de las familias hidalgas. Por otra parte, no podemos olvidar las peculiares condiciones de apasionamiento vital, de verdadera locura de vida que encierra la peripecia entera de Lope. De ahí sus caídas vertiginosas, pocas veces ocasionales o puramente motivo de mojigato escándalo, sino arraigadas en hondas pasiones. Dije al empezar que estábamos hablando de un hombre. Ahora hemos de decir que estamos hablando de un hombre excepcional, para el que la vida merecía la pena de vivirse también excepcionalmente. A nadie le es lícito dudar de la sinceridad o de la hondura de sus creencias religiosas, de su fe, de su disposición para el arrepentimiento y para la honda amargura por sí mismo. En Lope se da admirablemente la postura maltrecha y dividida del hombre que, sin abandonar la Edad Media, con su ascetismo, su renunciamiento, ha alcanzado la plenitud renacentista, con su exaltación pagana de la carne y de la vida en general. Ese hombre partido, desgarrado entre dos mundos en pugna, dos mundos igualmente válidos y atrayentes,

forzosamente —78→ había de andar en inestable equilibrio, dando una a Dios y otra al demonio. Lope de Vega es así personaje de su peripecia histórica, y, como todo en él, es también personaje desmesurado, en franco arrebató, en hipérbole increíble. La misma voz («más voz que carne», como dijo en una ocasión aludiendo a los ruiseñores) que habla susurrado los prodigiosos poemas a Belisa, a Filis, a Camila Lucinda, nos estremece con estas prodigiosas frases de las *Rimas sacras*:

*No sabe qué es amor quien no te ama,
celestial hermosura, esposo bello;
tu cabeza es de oro, y tu cabello
como el cogollo que la palma enrama;
tu boca como lirio, que derrama* 5
*licor al alba; de marfil tu cuello;
tu mano el torno, y en su palma el sello
que el alma por disfraz jacintos llama.
Ay, Dios, ¿en qué pensé cuando, dejando* 10
*tanta belleza y las mortales viendo,
perdí lo que pudiera estar gozando?
Mas si del tiempo que perdí me ofendo,
tal prisa me daré, que un hora amando
venza los años que pasé fingiendo.*

Sería fácil espigar unos escalones en la marcha nueva de la vida de Lope: en su transformación religiosa. En 1609 había ingresado en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, y en 1610 en la del Oratorio del Olivar (donde le siguió Cervantes, y luego Salas, Espinel, Quevedo...). En 1611, es terciario franciscano. (Luego, aún entrará en otras varias.) Y en 1614, Lope se encamina a Toledo, a fin de hacer las gestiones necesarias para recibir las órdenes. En la *Epístola al Doctor Porrash* habla de su trascendental paso:

*Aunque por tanta indignidad, cobarde,
el ánimo dispuse al sacerdocio,
porque este asilo me defienda y guarde.*

Y en la Epístola a *Amarilis* insiste:

*Dejé las galas que seglar vestía;
ordenéme, Amarilis, que importaba
el ordenarme a la desorden mía.*

Todo este tiempo, ya desde varios años atrás, Lope ha sido secretario del duque de Sessa. La correspondencia con el noble, desde Toledo, nos hace seguir detalladamente los incidentes de su ordenación, que no fue tan rápida como Lope pensaba. La espera parece que le ayudó a sobrellevarla Jerónima de Burgos, la comedianta, que estuvo a punto de ser madrina de Feliciano, la niña que nació dando muerte a Juana de Guardo, y que quizá no lo fue porque el padrino, el duque de Sessa, no lo vio con buenos ojos, dadas las condiciones de la mujer²⁴. Lope se ordenó por fin el 24 de mayo de 1614 y dijo su primera misa en el Convento de Carmelitas Descalzos, orden a la que pertenecía su confesor, Fray Martín de San Cirilo, iglesia donde poco tiempo antes se había sepultado a su mujer, Juana de Guardo. Pero entretanto, había seguido escribiéndole al duque sus cartas de amor. Y aquí nació el primer conflicto. El confesor del nuevo sacerdote consideraba gravísimo pecado este menester de secretario en los regodeos adulterinos y le prohibió ocuparse de tal menester. Varias cartas reflejan la angustia de Lope al tener que decir a su señor que no podría escribirle más, porque no le daban la absolución. Sin embargo, el duque siguió protegiéndole y ayudando a la familia. En el otoño de ese mismo año, Lope dedicó sus *Rimas sacras* a Fray Martín de San Cirilo, su confesor, quizá para atraérselo o desagraviarle. El duque, —80→ por su parte, proporcionó a Lope un beneficio en Alcoba, en sus tierras de Córdoba.

Dos años, 1614, 1615, dura en Lope este afán de rectitud, de aparecer ocupado con su nuevo estado y las complicaciones que arrastraba. En 1614,

Lope figura en el Tribunal de calificación del certamen celebrado con motivo de la beatificación de Santa Teresa, fiesta que se celebró en el Carmen Descalzo, y en la que tomaron parte Cervantes, Vicente Espinel y otros. En 1615 viajó a Ávila con el propósito de conseguir una capellanía, instituida por su antiguo señor y protector, el obispo Manrique de Lara. Sigue manteniendo las íntimas relaciones de siempre con la escena y la gente de teatro, como revelan sus cartas al duque de Sessa, pidiéndole ayudas de diversos tipos y contándole sus andanzas. También en 1615, la corte marchó a Burgos, donde se celebró, por poder, el matrimonio de la infanta Ana de Austria, hija de Felipe III, con Luis XIII de Francia, y el de Isabel de Borbón, hermana del rey francés, con el Príncipe de Asturias, luego Felipe IV. El duque de Lerma fue enviado por Felipe III a la raya del Bidasoa, para que trajese desde allí a la infanta francesa y acompañase a la española. El duque de Sessa iba con el de Lerma, y con él Lope de Vega. Con motivo de este viaje, Lope pide a su señor ropas apropiadas, «para que pueda aparecer sin vergüenza donde hubiere ser preciso el hallarnos juntos». La vida de Lope se puede perseguir casi día a día gracias a esta correspondencia con el duque, que, ansioso, coleccionaba los escritos de su secretario. A fines de 1616, Lope sale inesperadamente para Valencia, según dijo para visitar un hijo franciscano que allá tenía. Es de suponer, sin embargo, que su viaje tiene que ver con una comedianta, Lucía de Salcedo, que por aquellos días regresaba de Nápoles en la compañía de Sánchez. Esta comedianta, a la que Lope llama «La loca» en sus cartas, es un —81→ amor desdibujado, del que sabemos muy poco, probablemente una locura pasajera, como tantas otras en el ánimo del poeta.

Micaela de Luján y Juana de Guardo



Abandonado el servicio de la casa de Alba, y establecido de nuevo en Madrid con el perdón de los Velázquez, Lope, en 1598, es decir, sin tregua en su vivir de torrente, contrae matrimonio por segunda vez. La boda aconteció el 25 de abril (Lope va camino de sus treinta y seis años), en la iglesia parroquial de Santa Cruz. Las velaciones se efectuaron en la iglesia de San Blas, el 3 de mayo siguiente. Se llamaba ella Juana de Guardo, y era hija de Antonio de Guardo, rico carnicero que abastecía de víveres los mercados de Madrid. Al

casarse doña Juana, ya había muerto su madre, María de Collantes. La condición de la familia Guardo desató las burlas de los poetas y escritores enemigos de Lope, especialmente las de Góngora, que fue implacable con Lope hasta su muerte. Doña Juana de Guardo llevó en dote al matrimonio una cantidad muy respetable: más de veintidós mil reales de plata. A pesar del primerizo aire de matrimonio por interés, no hay razones para pensarlo. Parece que esa dote no llegó a hacerse efectiva nunca, ni Lope la reclamó jamás. En los frecuentes ataques de los demás escritores, hemos de ver, por lo general, fruto de envidias y maledicencias. Doña Juana de Guardo apenas aparece en los poemas de Lope. Debió de ser una mujer vulgar y sosegada, que sobrellevó, pacientemente la inconsecuencia de su marido. El matrimonio — 64→ duró hasta 1613, fecha en que murió doña Juana, y hay que suponer que fue para ella un largo calvario, lleno de su bondad. Tuvieron una hija, Juana, que murió niña, y un hijo, Carlos Félix, nacido en 1605 y muerto siete años después. Una tercera, Feliciano, que sobrevivió a Lope, nació en 1613.

Los primeros momentos de su regreso a Madrid, Lope los vivió como pasajero secretario del marqués de Malpica, pero ya en 1598 le encontramos como secretario del marqués de Sarria, futuro conde de Lemos. Este acomodo hubo de buscarlo empujado seguramente por una viva necesidad: poco antes de su segunda boda, murió la infanta Catalina Micaela, duquesa de Saboya, hija de Felipe II, y éste, en señal de duelo, prohibió las representaciones teatrales, que no se reanudaron hasta que, al año siguiente, ya muerto Felipe II, se celebraron las bodas de Felipe III con Margarita de Austria. El conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro, tuvo a su lado a Lope de Vega hasta 1600, y su secretario le conservó siempre viva gratitud. De algún testimonio de Lope parece deducirse que sirvió al conde en menesteres quizás más humildes de lo que correspondía a un secretario, pero tampoco hemos de olvidar la permanente exageración y desmesura, derivada en lujo verbal, que caracteriza a Lope.

*Mostrara yo con vos cuidado eterno,
mas haberos vestido y descalzado
me enseñan otro estilo humilde y tierno.*

En abril de 1599, vuelve Lope a Valencia, a la ciudad a que tan gratos recuerdos le unían. Vuelve acompañando a su señor, el marqués de Sarria, quien va a Valencia en el séquito de Felipe III y de su hermana, la infanta Isabel Clara Eugenia; ambos iban a reunirse con sus parejas, Margarita de Austria y el duque Alberto. —65→ Con motivo de la doble boda, se celebraron numerosos y brillantes festejos populares, en los que Lope intervino muy directamente. Se representó el auto alegórico *Las bodas del alma con el amor divino*, del propio Lope, y Lope en persona intervino en un juego que escenificaba el duelo entre el Carnaval y la Cuaresma. Ante las parejas reales se recitó algún poema de Lope, donde el rey expone su poder desmoronándose ante la muerte, y una comedia profana más, *Argel fingido y renegado de amor*. Fruto de este viaje por la tierra que le había dado refugio durante su destierro, son *Las Fiestas de Denia*, poema que narra las diversiones que tuvieron lugar en Denia, bajo el patronato del duque de Lerma, en honor del joven rey. El fin del poema era contárselas a doña Catalina de Zúñiga, condesa de Lemos, que, ausente en el virreinato de Nápoles, no pudo presenciarlas.

Ya es Lope de Vega en este tiempo el *Fénix de los Ingenios*. Ha publicado, además de *La Arcadía*, *La Dragontea*, poema épico consagrado a narrar las odiadas hazañas del pirata inglés Drake. Ha escrito más de un centenar de comedias y ha dado su sello y orientación al teatro español definitivamente. Sus romances y sonetos corren de boca en boca. Su vida familiar parece que marcha por derroteros de tranquilidad. Y sin embargo...

Hay otro conflicto en la vida de Lope. Un conflicto, como no podía ser menos, amoroso: Micaela de Luján. Ha debido venir de más atrás, silenciado, pero cada vez menos, dadas las cualidades de nuestro poeta, el trato con la hermosa comedianta: antes de su segunda boda. Este trato alcanzará, con el tiempo, la máxima desenvoltura, sin el menor reparo ni encubrimiento. No

sabemos a ciencia cierta cuándo empezaron estos amores, pero ya en *Las fiestas de Denia*, 1599, hay una clara alusión a Micaela. Seguramente empezó por ese —66→ tiempo, y alcanzó su mayor furia entre 1602 y 1604, fechas en las que Lope antepone la inicial de Micaela a su firma hasta en documentos públicos. La última vez que esto ocurre es en 1608, y ya, en lo sucesivo, desaparecen las alusiones a *Camila Lucinda*, tan frecuentes los años anteriores¹⁸.

La figura de Micaela de Luján, que aparece un poco desdibujada en la poesía lopesca, ha cobrado bulto y movimiento en los documentos. Era comedianta, de no primera categoría, que seguramente se retiró de la escena al entablar sus relaciones con Lope. Estaba casada con un Diego Díaz, también representante, quien, desde 1596, residía en el Perú; allí murió en 1603. Micaela tenía dos hijas de este comediante: Agustina y Dionisia. Son las dos mayores en la lista de siete hijos que figuran en el documento por el cual la viuda, en 1604, recaba ser nombrada tutora y curadora de sus personas y bienes. Salía como fiador de tal empresa de tutela Lope de Vega, y como testigo de su solvencia figura nada menos que Mateo Alemán, el autor del *Pícaro Guzmán de Alfarache*. Cuando Micaela acepta el cargo de tutora de sus hijos, declara que la mayor, Agustina, tiene catorce años, y el menor, Félix, tres meses. Diego Díaz, el difunto marido, había partido para las Indias en 1596, ocho años antes¹⁹. Los cinco hijos últimos (Angela, Jacinta, Mariana, Juan y Félix) eran de Lope. Todavía en 1605 nació Marcela, la hija dilecta del poeta, en Toledo; y en 1607, en Madrid, nació el último, —67→ Lope Félix de Vega Carpio, *Lope el mozo*. Por cierto que en la partida de bautismo de este último, en la parroquia de San Sebastián, se le inscribe como hijo de Lope de Vega Carpio y de Micaela de Luján. Había desaparecido todo recato.

Durante largos años, Lope de Vega se sintió unido a Micaela de Luján por un afecto tranquilo, conyugal, muy diferente del atormentado y gesticulante de Elena Osorio o de la propia Belisa. El período que lleva a 1610, fecha de su asentamiento definitivo en Madrid, es un tiempo de ajetreo ir y venir para el Fénix, que tiene que dividirse entre sus dos hogares. Juana de Guardo, la mujer legítima, residió en Madrid hasta 1604, y en Toledo de 1604 a 1610, en

que se vuelven a Madrid. Micaela de Luján residió primero en Toledo, luego en Sevilla (donde Lope pasó temporadas entre 1602 y 1604), después anduvo de nuevo por Toledo (donde nace Marcela), y por último en Madrid, donde Lope alquiló una casa en la calle del Fúcar (1607) para vivienda de la familia ilegal. La legítima seguía en Toledo, donde en 1606 había nacido Carlos Félix, el segundo hijo de doña Juana de Guardo, bautizado en la iglesia de San Justo.

Micaela debió de ser extraordinariamente hermosa, pero, a diferencia de las otras amadas de Lope, era una mujer ignorante. Consta que no sabía firmar. Lope alaba siempre de ella, y exclusivamente, sus perfecciones naturales y espontáneas. Muchos de sus más hermosos pasajes líricos se basan en la hermosura de Lucinda, en sus ojos zarcos («azules como el cielo y los zafiros»), sus cabellos, sus manos blancas. Esto hace que la personalidad de Micaela quede un tanto perdida, a pesar de los esfuerzos de Lope por darle categoría literaria. Buena prueba de esta actitud literaria es este espléndido soneto:

—68→

*Belleza singular, ingenio raro,
fuera del natural curso del cielo,
Etna de amor, que de tu mismo hielo
despides llamas, entre mármol Paro. 5
Sol de hermosura, entendimiento claro,
alma dichosa en cristalino velo,
norte del mar, admiración del suelo,
émula al sol, como a la luna el faro;
milagro del autor de cielo y tierra, 10
bien de naturaleza el más perfecto,
Lucinda hermosa en quien mi luz se encierra:
nieve en blancura y fuego en el efecto,
paz de los ojos y del alma guerra,
dame a escribir, como a penar, sujeto.*

De los hijos de Micaela, Marcela y Lope alcanzaron edad adulta, y más adelante volveremos sobre ellos. A partir de 1608, las relaciones con Micaela debieron de ir enfriándose. Después del nacimiento de Lopito, nada se sabe de

la madre, que se esfuma en la obra y en la vida de Lope de Vega, olvidada u abandonada, o separados de mutuo acuerdo. Lope vuelve a aparecer contento en el hogar familiar legítimo, pasada a la zona intocable de la creación poética la aventura con la *hermosa serrana*, como llama a Camila Lucinda.

En 1605 ha muerto en Madrid su hermana Isabel; en 1605 ha entablado trato de amistad estrecha con el duque de Sessa, don Luis Fernández de Córdoba y de Aragón, su mecenas y protector, con el que estará ya en estrecha relación toda su vida²⁰. En 1608 se titula ya Familiar del Santo Oficio de la Inquisición, y publica la *Jerusalén Conquistada* en 1609. También en 1609 aparece el *Arte nuevo de hacer comedias*, excelente alegato —69→ en pro de su comedia y en contra de los preceptistas aristotélicos, que no acababan de entender la genial innovación de su arte escénico. Por fin, en 1610, verano arriba, Lope de Vega se establece en Madrid, en una casa propia, en la calle de Francos, cuevas del Madrid austríaco hacia el Prado, con su huertecillo y una piedra con inscripción labrada en el dintel: *Parva propria, magna; Magna aliena, parva*. La inscripción revela un regusto suave en la encariñada visión de lo propio: lo pequeño, si es propio, es grande; lo ajeno, por grande que sea, resulta pequeño. La casa de Lope, donde ya vivió para siempre y murió, podemos hoy verla admirablemente reconstruida y viva, con sus salas y su huerto, y sus recuerdos inmediatos.

En esta casa de Madrid puso Lope lo mejor de sus empeños y de su cariño, de su intensa y emocionada ternura por todo lo vivo, dotándola de una personalidad sin límites:

*Mas tengo un bien en tantos disfavores
que no es posible que la envidia mire:
dos libros, tres pinturas, cuatro flores.*

En efecto, allí reunió una nutrida biblioteca, algunos cuadros y esculturas que serían de su gusto, y gastaba las horas necesarias en cuidar y arreglar su huerto y jardín:

*Que mi jardín, más breve que cometa,
tiene sólo dos árboles, diez flores,
dos parras, un naranjo, una mosqueta.*

Había comprado la casa a un tal Juan Ambrosio de Leiva en nueve mil reales. Con la propiedad, le nacieron instintos de comodidad burguesa, y ráfagas de tranquilo vivir, ni envidioso ni envidiado, cruzan su existencia al abrigo de sus tejas recién estrenadas. A esa casa de la —70→ calle de Francos se trajo su familia legítima, ya enfermucha doña Juana de Guardo y de cinco años el pequeño Carlos Félix. El aliento cálido del hogar, el refugio seguro, el mimo de la esposa y del niño surgen, nítidos, aquí y allá, alejando más a la nostalgia y al verso los anteriores amoríos y devaneos. Parece que quiere nacer ya la quietud de la edad madura, dorándose en frutos. Lope de Vega trabaja incansablemente. En ese estudio de la calle de Francos, hoy visible y palpitante, Lope escribió sus obras más densas: *La dama boba*, *El perro del hortelano*, *El acero de Madrid*. Tras de una luz delgada, la luz de los atardeceres madrileños, mientras el fárrago de la vida cortesana se desliza hacia el Prado, Lope habrá estado afilando las rimas de *El Caballero de Olmedo*, de *El castigo sin venganza*, de *Peribáñez*, de *Fuenteovejuna*. Detrás de esa ventana silenciosa han nacido los dramas que han significado la más honda y valiosa transformación en la escena del Renacimiento, algunos de ellos tan sumamente nuevos y desligados de la tradición universitaria de su tiempo que han tenido que pasar siglos para que la crítica comprenda sus excelsos valores, tanto nacionales como poéticos. A esa casa llegaron, en peregrinación de intelectual pleitesía, personalidades de todas partes, ansiosas de conocer al genio de Lope, ya camino de la vejez reposada y gloriosa, sembrada de increíbles bellezas²¹. Y allí, a la vez, su vida familiar parece que va a alcanzar el total respiro, esa quietud merecida después de tan alteradas andanzas:

Quien no sabe del bien del casamiento

*no diga que en la tierra hay gloria alguna,
que la mujer más necia e importuna,
la vence el buen estilo y tratamiento.*

—71→

Trasladar a los brazos soñoliento 5
un hijo en bendición desde la cuna
es la más rica y próspera fortuna
que puede descansar el pensamiento.
Necedad es sembrar tierras ajenas;
conoce el pajarillo el huevo extraño 10
y el amante engañado el hijo apenas.
Oigame aquel que se llamare a engaño:
los hombres hacen las mujeres buenas,
y sólo por su culpa viene el daño.

Sí, parece que ha llegado por fin la calma. La felicidad doméstica -que ahora ya se encargarán la muerte y la desgracia de ir perturbando, a él, gran perturbador- rebosa en sus escritos. Así aflora en *Los pastores de Belén*, especie de *Arcadia* a lo divino, que fue publicado a principios de 1612, dedicado a su hijo Carlos. Comienzan a entrecruzarse las llamaradas místicas, con los *Soliloquios*. En fin, la *Epístola al doctor Matías de Porras*, médico y presidente de Audiencia en el Perú, nos retratan un Lope vuelto hacia dentro, lleno de felicidad, narrada en notas de emotiva sencillez:

Ya, en efecto, pasaron las fortunas
de tanto mar de amor, y vi mi estado
tan libre de sus iras importunas,
cuando amorosa amaneció a mi lado
la honesta cara de mi dulce esposa, 5
sin tener de la puerta algún cuidado;
cuando Carlillos, de azucena y rosa
vestido el rostro, el alma me traía
cantando por donaire alguna cosa.
Con este sol y aurora me vestía; 10
retozaba el muchacho como en prado
cordero tierno al prólogo del día.
Cualquiera desatino mal formado
de aquella media lengua era sentencia
y el niño a besos de los dos traslado... 15
Y contento de ver tales mañanas,

—72→

*después de tantas noches tan oscuras,
lloré tal vez mis esperanzas vanas.
Y teniendo las horas más seguras,
no de la vida, mas de haber llegado
a estado de lograr tales venturas,* 20
*íbame desde allí con el cuidado
de alguna línea más, donde escribía,
después de haber los libros consultado.
Llamábanme a comer; tal vez decía* 25
*que me dejasen, con algún despecho;
así el estudio vence, así porfía.
Pero de flores y de perlas hecho,
entraba Carlos a llamarme, y daba
luz a mis ojos, brazos a mi pecho.* 30
*Tal vez que de la mano me llevaba,
me tiraba del alma, y a la mesa
al lado de su madre me sentaba.*

No se puede encontrar más clara, ágil y despreocupada emoción ante esas voces infantiles que le alejan de su trabajo y le conducen entre refunfuños y caricias a la mesa familiar, olorosa y bien dispuesta. Entre las paredes de la casa de la calle de Francos se ha guarecido la felicidad.

Y sin embargo... ¡con qué placer escondido entre sus penas meditaría Lope la mudanza de fortuna, las esquiveces de la suerte! Doña Juana andaba siempre con alifafes, y, para complicarlos, tuvo un mal parto en los primeros días de 1612. Marchó a restablecerse a Toledo, mientras Lope sigue entregado a la creación literaria y a luchar con algunos achaques que comienzan a aparecer. Regresa doña Juana, repuesta, y en el verano de 1613, Carlos Félix, de siete años ya, enfermó de calenturas. Lope escribía al duque de Sessa: «Su criado de V. excelencia, Carlitos, está con tercianas dobles, muy trabajoso; no come nada; si allá hay alguna jalea, mande V. excelencia a Bermúdez que la envíe». —73→ Y después de esto ya no nos queda más que el eco de la transida elegía que Lope dedicó a la muerte de su hijo:

Este de mis entrañas dulce fruto,

*con vuestra bendición, ¡oh Rey eterno!,
ofrezco humildemente a vuestras aras.*

.....
*Y vos, dichoso niño, que en siete años
que tuvistes de vida, no tuvistes
con vuestro padre inobediencia alguna,
curad con vuestro ejemplo mis engaños,
serenad mis paternos ojos tristes,
pues ya sois sol donde pisáis la luna.
De la primera cuna
a la postrera cama
no distes sola una hora
de disgusto, y agora
parece que le dais, si así se llama
lo que es pena y dolor de parte nuestra,
pues no es la culpa, aunque es la causa vuestra.
Cuando tan santo os vi, cuando tan cuerdo,
conocí la vejez que os inclinaba
a los fieros umbrales de la muerte;
luego lloré lo que ahora gano y pierdo
y luego dije: «Aquí la edad acaba,
porque nunca comienza desta suerte...».*

.....
*Yo para vos los pajarillos nuevos,
diversos en el canto y los colores,
encerraba, gozoso de alegraros;
yo plantaba los fértiles renuevos
de los árboles verdes, yo las flores
en quien mejor pudiera contemplaros.
Pues a los aires claros
del alba hermosa apenas
salistes, Carlos mío,
bañado de rocío,
cuando, marchitas las doradas venas,
—74→
el blanco lirio, convertido en hielo,
cayó en la tierra, aunque traspuesto al cielo.
¡Oh, qué divinos pájaros agora,
Carlos, gozáis, que con pintadas alas
discurren por los campos celestiales
en el jardín eterno...!*

La muerte de Carlos Félix debió de ser terrible golpe para los sentimientos de Lope, padre amante y generoso. Y por si fuera poco, doña Juana de Guardo

murió pocos meses después, de consecuencias de un parto en el que nació una niña, Feliciana:

*Feliciana el dolor me muestra impreso
de su difunta madre en lengua y ojos;
de su parto murió, triste suceso.*

El testamento de doña Juana, otorgado pocos días antes de la muerte, revela la penuria económica que imperaba en la casa, quizá un poco desorganizada por los últimos quebrantos y enfermedades, y revela también la avaricia del suegro, el rico carnicero, que nunca quiso ayudarles.

Y he aquí otro nuevo escalón de esta vida convertido en versos extraordinarios, en aventura poética, y traspasada la realidad a la nostalgia. Lope, solo en su casa de la calle de Francos, mira a su alrededor y busca con qué poblarla, cómo dar vida a sus muebles y a sus flores, con tanto amor acarreados y acariciados. Para ello, trae a su casa a Marcela y a Lope Félix, los dos hijos más pequeños habidos con Micaela de Luján, *Camila Lucinda*. En 1613, Marcela tiene ocho años. Permanecerá con su padre hasta profesar en las vecinas Trinitarias, en 1622, donde sobrevivió al Fénix treinta y tres años, con universal fama de discreción y de dotes —75→ literarias²². En cambio, Lope Félix proporcionó, con su temperamento díscolo, varios disgustos a su padre. Después de algún tiempo de encierro en los Desamparados (especie de asilo para huérfanos, aún recordado en la nomenclatura del callejero madrileño, esquina a la calle de Atocha, al lado de la imprenta que imprimió el primer *Quijote*), Lope Félix parecía tener preocupaciones literarias. Participó en el certamen que se realizó con motivo de la beatificación de San Isidro en 1620, pero en 1621, según un testimonio de *La Filomena*, el joven había cambiado las letras por las armas. En la *Epístola a Francisco de Herrera Maldonado*, escrita entre 1622-23, Lope dice:

Lope se fue a la guerra, que la guerra

muchos estudios fértiles contrasta.

Lope Félix se alistó en el ejército que mandaba el marqués de Santa Cruz, hijo del ilustre Álvaro de Bazán, bajo cuyas banderas Lope de Vega, el padre, había —76→ ido a las Azores. Parece que intervino heroicamente en varias acciones contra holandeses y turcos, pero fascinado por la riqueza abandonó las armas, donde iba teniendo buena fortuna, y se embarcó en una expedición a la isla Margarita, en la costa de Venezuela, en busca de perlas. El barco naufragó y el hijo de Lope encontró la muerte en el mar. Este suceso, acaecido poco antes de la muerte de Lope, fue una de las grandes penas de sus últimos años. Nuevamente habremos de recordarlo.

Por ahora estamos en 1613. El año ha acabado para Lope con abundantes penas. Enfermedades, la muerte de Carlitos, la desaparición de Juana de Guardo, la soledad. La felicidad aquella que llenaba la casa de la calle de Francos se ha resquebrajado gravemente. Lope saca fuerzas de flaqueza, y todavía en setiembre de ese mismo año figura en el séquito que acompaña a Felipe III y a la real familia en un viaje por Segovia, Burgos y Lerma. Reanuda galanteos, y se insinúa otro nombre de mujer, Jerónima de Burgos, también comedianta y vieja amiga de nuestro poeta: había figurado como madrina en el bautizo de Lopito. Pero parece que eso no fue otra cosa que un episodio más entre otras aventuras más importantes²³.

Y llegamos a 1614. Lope cuenta ya con cincuenta y dos años. Es entonces cuando decide acogerse al seguro de la iglesia, ordenarse, y vestir con un manto de tranquila santidad su vida tumultuosa. Una sombra de desengaño puebla sus actos y sus sentimientos, al menos con una absoluta hondura y lealtad en tanto que duran. Pero las caídas siguen acechando...

Sería muy fácil, desde el punto de vista de las normas morales de hoy, censurar a Lope de Vega su proceder subsiguiente a la ordenación. Nada más equivocado. En la España del siglo XVII, la vida sacerdotal era casi un oficio como otro cualquiera, al que se llegaba después de los años universitarios o a través de decisiones familiares, que afectaban, sobre todo, a los segundones de las familias hidalgas. Por otra parte, no podemos olvidar las peculiares condiciones de apasionamiento vital, de verdadera locura de vida que encierra la peripecia entera de Lope. De ahí sus caídas vertiginosas, pocas veces ocasionales o puramente motivo de mojigato escándalo, sino arraigadas en hondas pasiones. Dije al empezar que estábamos hablando de un hombre. Ahora hemos de decir que estamos hablando de un hombre excepcional, para el que la vida merecía la pena de vivirse también excepcionalmente. A nadie le es lícito dudar de la sinceridad o de la hondura de sus creencias religiosas, de su fe, de su disposición para el arrepentimiento y para la honda amargura por sí mismo. En Lope se da admirablemente la postura maltrecha y dividida del hombre que, sin abandonar la Edad Media, con su ascetismo, su renunciamiento, ha alcanzado la plenitud renacentista, con su exaltación pagana de la carne y de la vida en general. Ese hombre partido, desgarrado entre dos mundos en pugna, dos mundos igualmente válidos y atrayentes, forzosamente —78→ había de andar en inestable equilibrio, dando una a Dios y otra al demonio. Lope de Vega es así personaje de su peripecia histórica, y, como todo en él, es también personaje desmesurado, en franco arrebatado, en hipérbole increíble. La misma voz («más voz que carne», como dijo en una ocasión aludiendo a los ruseñores) que habla susurrado los prodigiosos poemas a Belisa, a Filis, a Camila Lucinda, nos estremece con estas prodigiosas frases de las *Rimas sacras*:

*No sabe qué es amor quien no te ama,
celestial hermosura, esposo bello;
tu cabeza es de oro, y tu cabello
como el cogollo que la palma enrama;
tu boca como lirio, que derrama
licor al alba; de marfil tu cuello;*

*tu mano el torno, y en su palma el sello
que el alma por disfraz jacintos llama.
Ay, Dios, ¿en qué pensé cuando, dejando
tanta belleza y las mortales viendo,
perdí lo que pudiera estar gozando?
Mas si del tiempo que perdí me ofendo,
tal prisa me daré, que un hora amando
venza los años que pasé fingiendo.*

10

Sería fácil espigar unos escalones en la marcha nueva de la vida de Lope: en su transformación religiosa. En 1609 había ingresado en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, y en 1610 en la del Oratorio del Olivar (donde le siguió Cervantes, y luego Salas, Espinel, Quevedo...). En 1611, es terciario franciscano. (Luego, aún entrará en otras varias.) Y en 1614, Lope se encamina a Toledo, a fin de hacer las gestiones necesarias para recibir las órdenes. En la *Epístola al Doctor Porrashabla* de su trascendental paso:

*Aunque por tanta indignidad, cobarde,
el ánimo dispuse al sacerdocio,
porque este asilo me defienda y guarde.*

—79→

Y en la *Epístola a Amarilis* insiste:

*Dejé las galas que seglar vestía;
ordenéme, Amarilis, que importaba
el ordenarme a la desorden mía.*

Todo este tiempo, ya desde varios años atrás, Lope ha sido secretario del duque de Sessa. La correspondencia con el noble, desde Toledo, nos hace

seguir detalladamente los incidentes de su ordenación, que no fue tan rápida como Lope pensaba. La espera parece que le ayudó a sobrellevarla Jerónima de Burgos, la comedianta, que estuvo a punto de ser madrina de Feliciano, la niña que nació dando muerte a Juana de Guardo, y que quizá no lo fue porque el padrino, el duque de Sessa, no lo vio con buenos ojos, dadas las condiciones de la mujer²⁴. Lope se ordenó por fin el 24 de mayo de 1614 y dijo su primera misa en el Convento de Carmelitas Descalzos, orden a la que pertenecía su confesor, Fray Martín de San Cirilo, iglesia donde poco tiempo antes se había sepultado a su mujer, Juana de Guardo. Pero entretanto, había seguido escribiéndole al duque sus cartas de amor. Y aquí nació el primer conflicto. El confesor del nuevo sacerdote consideraba gravísimo pecado este menester de secretario en los regodeos adulterinos y le prohibió ocuparse de tal menester. Varias cartas reflejan la angustia de Lope al tener que decir a su señor que no podría escribirle más, porque no le daban la absolución. Sin embargo, el duque siguió protegiéndole y ayudando a la familia. En el otoño de ese mismo año, Lope dedicó sus *Rimas sacras* a Fray Martín de San Cirilo, su confesor, quizá para atraérselo o desagraviarle. El duque, —80→ por su parte, proporcionó a Lope un beneficio en Alcoba, en sus tierras de Córdoba.

Dos años, 1614, 1615, dura en Lope este afán de rectitud, de aparecer ocupado con su nuevo estado y las complicaciones que arrastraba. En 1614, Lope figura en el Tribunal de calificación del certamen celebrado con motivo de la beatificación de Santa Teresa, fiesta que se celebró en el Carmen Descalzo, y en la que tomaron parte Cervantes, Vicente Espinel y otros. En 1615 viajó a Ávila con el propósito de conseguir una capellanía, instituida por su antiguo señor y protector, el obispo Manrique de Lara. Sigue manteniendo las íntimas relaciones de siempre con la escena y la gente de teatro, como revelan sus cartas al duque de Sessa, pidiéndole ayudas de diversos tipos y contándole sus andanzas. También en 1615, la corte marchó a Burgos, donde se celebró, por poder, el matrimonio de la infanta Ana de Austria, hija de Felipe III, con Luis XIII de Francia, y el de Isabel de Borbón, hermana del rey francés, con el Príncipe de Asturias, luego Felipe IV. El duque de Lerma fue enviado por Felipe III a la raya del Bidasoa, para que trajese desde allí a la infanta francesa y

acompañase a la española. El duque de Sessa iba con el de Lerma, y con él Lope de Vega. Con motivo de este viaje, Lope pide a su señor ropas apropiadas, «para que pueda aparecer sin vergüenza donde hubiere ser preciso el hallarnos juntos». La vida de Lope se puede perseguir casi día a día gracias a esta correspondencia con el duque, que, ansioso, coleccionaba los escritos de su secretario. A fines de 1616, Lope sale inesperadamente para Valencia, según dijo para visitar un hijo franciscano que allá tenía. Es de suponer, sin embargo, que su viaje tiene que ver con una comedianta, Lucía de Salcedo, que por aquellos días regresaba de Nápoles en la compañía de Sánchez. Esta comedianta, a la que Lope llama «La loca» en sus cartas, es un —81→ amor desdibujado, del que sabemos muy poco, probablemente una locura pasajera, como tantas otras en el ánimo del poeta.

En cuanto al hijo, tampoco es mucho lo que sabemos. Nos movemos en conjeturas, muy bien casadas y dispuestas, pero sin base firme. Debió de ser fruto de algún devaneo en el tiempo del destierro; se llamaba Fernando Pellicer en el mundo y Fray Vicente en religión. No se sabe nada más de él²⁵.

De regreso a Madrid, solo, sin el hijo que le sirvió de pretexto para el viaje, vuelve a encargarse de la secretaría del duque de Sessa, quien lograba para Lope de Vega el nombramiento de Procurador Fiscal de la Cámara Apostólica en el Arzobispado de Toledo. Lope aparece en estos días del regreso muy arrepentido de su viaje, como asimismo de sus menesteres y trapisondas amorosas. En una carta de estas fechas le dice al duque de Sessa, hablando de su propia alma: «Traigo estos días mil pesares en verla empleada tan bajamente y sin remedio; porque no estoy en tiempo de poder aplicarle ninguno».

En este momento llegamos a la última pasión de Lope de Vega: sus amores sacrílegos con Marta de Nevares Santoyo (*Amarilis, Marcia Leonarda*). Es la pasión tardía, vivida con intensidad enloquecedora, saltando por encima de todos los inconvenientes. El amor de Marta de Nevares es la parte más dramática de la vida de Lope, a vueltas con su desazón y el sacrilegio. Debía de tener Marta unos veintiséis años cuando Lope la conoció en una fiesta celebrada en un jardín madrileño. Marta era madrileña y se había educado en Alcalá de Henares. Casó contra su voluntad —82→ en Valladolid, a los trece años de edad, con un hombre de negocios, Roque Hernández de Ayala. Doña Marta, semejante en esto a Elena Osorio, era mujer de refinados gustos, con cierta distinción y con cultura artística. Una hermana escribía versos. A fines del 1616 estaban en la más íntima relación Lope y la hermosa joven.

Los amoríos provocaron multitud de burlas por parte de los otros escritores, enemigos de Lope, ya ocasionales, ya habituales. Góngora decía:

Dicho me han por una carta

*que es tu cómica persona,
sobre los manteles mona
y entre las sábanas Marta;
agudeza tiene harta
lo que me advierten después,
que tu nombre del revés,
siendo Lope de la haz,
en haz del mundo y en paz
pelo desta Marta es.*

También Ruiz de Alarcón, que antes había sufrido muchas burlas de Lope, toma parte en el asunto:

*Culpa a un viejo avellanado,
tan verde, que al mismo tiempo
que está aforrado de martas
anda haciendo magdalenos.*

Verdaderamente, la maledicencia tenía donde cebarse. Lope, por este tiempo, aparece entregado a las tercerías en favor, del duque de Sessa, escribiéndole cartas galantes, que el noble enviaba a sus amantes; escarnece de mil modos al marido de Marta, sin escatimar la rudeza ni la grosería, e incluso envía las cartas íntimas de Amarilis a manos de su señor, que gustaba de coleccionarlas (cartas guardadas por el propio Lope o por Marcelica). Fácilmente podían, pues, desatarse las lenguas. —83— Por si era poco, en agosto de 1617 nace Antonia Clara, bautizada como hija de Roque Hernández. El duque de Sessa había aceptado el padrino, pero cediendo a la cautela se hizo representar por su hijo Antonio, conde de Cabra. Por esta razón se daría a la niña el nombre de Antonia. Las sospechas del marido fueron vivas, protestó, hubo pleito. Empujada por la prisa del poeta, Marta quiso divorciarse; Roque intentó quedarse con la niña... Un sinfín de manifestaciones escandalosas. Todo vino a resolverse con la muerte de Roque Hernández, solución inesperada y, para los muchos problemas que la locura amorosa había planteado, verdaderamente oportuna. Muy poco después del fallecimiento de Roque Hernández, Lope escribía la dedicatoria a Marcia Leonarda de *La viuda valenciana*, líneas en las que resulta verdaderamente monstruoso el cinismo de su autor, al exhibir ante el público las intimidades de su existencia.

Entretanto, Lope estaba más enamorado que nunca. En una carta al duque de Sessa, en la primavera de 1617, dice: «Yo estoy perdido, si en mi vida lo estuve, por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé cómo ha de ser ni durar esto, ni vivir sin gozarlo». Si hemos de dar fe a las palabras encendidas del apasionado poeta, Marta de Nevaes reunía multitud de cualidades excelentes. En la

citada dedicatoria de *La viuda valenciana*, nos la describe como de «ojos verdes, cejas y pestañas negras, y cantidad de cabellos rizos y copiosos, boca que pone en cuidado los que la miran cuando ríe, manos blancas, gentileza de cuerpo». Como en el caso de Elena Osorio, el contenido espiritual de la hermosa Marta era un gran acicate para Lope, que necesitaba, inmenso niño siempre, una cercana y entera compañía: «Si vuesa merced hace versos, se rinden Laura Terracina; Ana Bins, alemana; Safo, griega; Valeria, latina; y Argentaria, —84→ española. Si toma en las manos un instrumento, a su divina voz e incomparable destreza el padre desta música, Vicente Espinel, se suspendiera atónito; si escribe un papel, la lengua castellana compite con la mejor, la pureza del hablar cortesano cobra arrogancia, el donaire iguala la gravedad y lo grave a la dulzura; si danza, parece que con el aire se lleva tras sí los ojos, y que con los chapines pisa los deseos». Toda la égloga *Amarilis* (1633) está destinada a contar por detalle la historia de su última y destelladora pasión por aquella mujer que, mal casada y harta de vida anodina, debió encontrar en el Fénix, también tardíamente, su sueño de mujer ilustrada y hermosa. Todo confluía para su felicidad, excepto el hábito de Lope.

Marta influyó poderosamente en la producción de Lope de Vega. Ya viejo, con muchas penas y experiencias a sus espaldas, Lope se veía joven y animoso, emprendedor, por obra de su amor y de su aliento. Lope se expresaba con la misma soltura y el poco recato con que se había expresado siempre. Cualquiera podría pensar que casi pretendía desafiar el juicio público, bien enterado de la verdad que ocultaban las páginas. Ya he recordado arriba la dedicatoria de *La viuda valenciana* (1620). Al año siguiente, le dedicó *Las mujeres sin hombres* (1621). En este mismo año incluyó en *La Filomena* una novela titulada *Las fortunas de Diana*, también dedicada a Marcia Leonarda. Por la dedicatoria se desprende que Marta de Nevares aconsejó a Lope que escribiese novelas cortas, a la manera cervantina: «No he dejado de obedecer a vuesa merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla, porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí». Esto último no era verdad del todo, ya que Lope había escrito *La Arcadia* y *El peregrino*. Sin embargo, el consejo de Marta aún produjo otras narraciones dedicadas a Marcia Leonarda: *La desdicha* —85→ *por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*, que aparecieron en *La Circe*, en 1624.

Todo hace pensar que Lope habría encontrado en Marta, si no hubiese sido todo tan tardío, la esposa ideal, compañera de amor y de tareas, hermosa e inteligente. La actividad del Fénix rebosa estos años del nuevo amorío. Las Comedias venían apareciendo en *Partes*, hechas por libreros o personas interesadas en ello, sin que Lope interviniera. En 1617 salieron las *Partes séptima y octava*, en Madrid, a costa de Miguel de Siles. Ambas van dedicadas al duque de Sessa. En este mismo año salió la *Parte novena* primera que figura cuidada por el mismo Lope, y en el prólogo de la cual rechaza por ilegítimas las anteriormente publicadas. En tal aseveración, Lope se pasaba un poco de rosca: varias de las otras partes anteriores habían sido preparadas por personas de su intimidad y, casi seguro, con la aquiescencia del autor. Sí tenía motivos, en cambio, para quejarse de lo poco escrupuloso que resultaba el impresor, que recurría a textos muy maltratados, perpetuando errores graves, etc. Tampoco él habría podido, quizá, hacerlo mucho mejor, ya que no poseería originales, pues los vendía a los cómicos a medida que los hacía, y estarían perdidos, aparte de que no era Lope para rehacer o meditar una obra propia. En 1618 publicó el *Triunfo de la Fe en los reinos del Japón*, obra de encargo, destinada a narrar los martirios de los primeros misioneros cristianos en aquellas tierras asiáticas; salen también las *Partes X y XI* de comedias, y

publica *El peregrino* por sexta vez. En la primera edición de esta novela (Sevilla, 1604), había puesto una lista de las comedias escritas hasta entonces: doscientos treinta títulos. En esta edición de 1618, añade ciento catorce títulos nuevos. En 1619 aparece la *Parte XII*, y en 1620, las dos siguientes. Este 1620 fue para Lope la cumbre de la gloria terrena: se celebraron las fiestas de la —86→ beatificación de San Isidro, con el acostumbrado certamen poético en la parroquia de San Andrés. Y Lope de Vega fue escogido como director de la justa poética. Los principales poetas de España se presentaron a los premios, y, al lado de ellos, figuraba Lope de Vega el mozo, el hijo inquieto de Micaela de Luján. En 1621, Marcela se fue al convento, quizá escandalizada o atemorizada ante el poco edificante espectáculo de la casa paterna, como ya hemos dicho atrás: profesó al año siguiente, en las Trinitarias. Años, años, y con esos años, la vida y la gloria de Lope, la popularidad, los afanes, los quebrantos. En 1621, Lope de Vega se está acercando a los sesenta de su vida y reúne en su casa de la calle de Francos, como reliquias de su desesperado afán de vivir plenamente, hijos de Micaela de Luján, de Juana de Guardo y de Marta de Nevares.

En 1621 aparece *La Filomena*, poema dividido en dos partes. En la primera, Lope contesta a los ataques que le dirigió, en 1617, Torres Rámila, en su *Spongia*, y en la segunda, cuenta su vida²⁶. También este año salen en Madrid las *Partes XV, XVI, XVII* de comedias.

En 1622, Madrid celebró la canonización de San Isidro. Lope escribió, a petición del Ayuntamiento, dos comedias, que se representaron en la plaza de Palacio ante Felipe IV, y presidió, como en la beatificación, el certamen poético. En él aparece Antonia Clara, el primer vástago de Marta de Nevares, que entonces tenía cinco años, como pretendiente a uno de los premios (naturalmente, con versos del padre).

Pero toda esta alucinante sucesión de tarea gloriosa tenía su contrapartida. En el hogar de la calle de Francos —87→ no todo sonreía. Por estas fechas, quizá un poco antes de irse Marcela a las Trinitarias, Doña Marta de Nevares, súbitamente, perdió la vista. Aquellos ojos en los que Lope se miraba con ternura juvenil perdieron la luz. Fueron largos los cuidados y el dolor de Lope²⁷. En 1628, según una carta, sabemos que Marta mejoró, lo que debió ser muy pasajero. En un período incierto, quizá 1628, Marta de Nevares enloqueció, sufriendo depresiones de honda melancolía, alternadas con accesos furiosos, en los que hacía pedazos sus vestidos, y, aunque recobró la razón después, murió, probablemente en esa casa de la calle de Francos, en 1632. La locura de Marta arrancó a Lope acentos de atroz amargura:

*¿Quién creyera que tanta mansedumbre
en tan subida furia prorrumpiera?
Pero faltando la una y la otra lumbre
de cuerpo y alma, ¿qué otro bien se espera?
Que, en no habiendo razón que el alma alumbre,
ni vista al cuerpo en una y otra esfera,
sólo pudo quedar lo que se nombra
de viviente mortal cadáver sombra.*
—88→
*Aquella que gallarda se prendía,
y de tan ricas galas se preciaba,*

*que a la aurora de espejo le servía,
y en la luz de sus ojos se tocaba,
furiosa los vestidos deshacía,
y otras veces estúpida imitaba,
el cuerpo en hielo, en éxtasis la mente,
un bello mármol de escultor valiente.*

.....
*solo la escucho yo, solo la adoro,
y de lo que padece me enamoro.*

Marta de Nevares tenía, al morir, algo más de cuarenta años. Fue enterrada a costa de Alonso Pérez, el librero íntimo amigo de Lope de Vega. Lope, ya con setenta años, anciano, sumido en desconsuelo, debió de sentir entonces el afán de ser discreto ante el público y no figuró como el sufragante de las últimas honras de Marta. De otro tipo se las siguió haciendo, desde su inmensa congoja:

*Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa,
sin dejarme vivir, vive serena
aquella luz, que fue mi gloria y pena,
y me hace guerra, cuando en paz reposa.
Tan vivo está el jazmín, la pura rosa,
que blandamente ardiendo en azucena,
me abrasa el alma de memorias llena,
ceniza de su fénix amorosa.
¡Oh memoria cruel de mis enojos!
¿Qué horror te puede dar mi sentimiento,
en polvo convertidos sus despojos?
Permíteme callar sólo un momento,
que ya no tienen lágrimas mis ojos
ni conceptos de amor mi pensamiento.*

Aún durante la enfermedad de Marta, Lope había seguido en febril producción y trabajo asiduo. La *Parte XX* de comedias salió en 1625. (A partir de esta fecha, —89→ Lope abandonó, no sabemos por qué, el cuidado de editar sus comedias.) En este mismo año, Lope ingresó en la Congregación de San Pedro, de sacerdotes naturales de Madrid, que aún existe hoy. Y aún pudo dar a la luz ese mismo año los *Triunfos divinos*, lejana imitación de los *Trionfi* de Petrarca. El libro iba dedicado al Conde Duque de Olivares, deseoso Lope de encontrar protección y mecenazgo en los medios cortesanos, lo que no logró. A pesar de que entonces el Rey, Felipe IV, pasaba por Rey-poeta, la popularidad de Lope no era, ni mucho menos, cortesana. Lope, detrás de su llaneza, tan atacada por

Góngora y los cultistas, era *pueblo*, estado llano, y participaba, vibrante, de estos afanes que no eran del gusto de las letras cultas o eruditas²⁸.

En 1627 se publica la *Corona trágica*, poema que narra la vida de María Estuardo, la desgraciada reina de Escocia. El poema va dedicado a Urbano VIII. El Papa, —90→ en correspondencia, dio a Lope el título de Doctor en Teología por el Collegium Sapientiae y la Cruz de San Juan. Esto es lo que hizo que Lope pudiera ponerse el «frey» delante de su nombre. A mediados de 1629 terminó *El laurel de Apolo*, poema en el que se van enumerando y juzgando alabanciosamente las obras de un copioso número de poetas contemporáneos. Fue publicado en 1630. Tuvo un nuevo contacto con la vida palatina en 1631: la comedia *La noche de San Juan*, representada en una fiesta que, con motivo de esa festividad, se celebró en los jardines del Conde de Monterrey, en honor de los Reyes. Por si fuera poco, *El castigo sin venganza* es también de esta fecha. De por este tiempo ha de ser también la *Epístola a Claudio* (aquel Claudio Conde al que nos hemos tropezado varias veces en momentos poco airosos de Lope, y al que le unía estrecha amistad). La *Epístola* (se llama *Égloga* en realidad), es importantísima por la gran cantidad de datos autobiográficos que encierra. A esta *Epístola* pertenece el tan traído y llevado fragmento donde Lope se vanagloria de haber escrito más de «mil y quinientas fábulas», y donde nos habla de su rapidez al escribir:

*pues más de ciento, en horas veinticuatro,
pasaron de las musas al teatro.*

Tal conciencia tenía de su fecundidad, de su esfuerzo, que pudo decir en esta *Égloga* o *Epístola*:

*hubiera sido yo de algún provecho
si tuviera Mecenas mi fortuna;
mas fue tan importuna
que gobernó mi pluma a mi despecho;
tanto que sale (¡qué inmortal porfía!)
a cinco pliegos de mi vida el día.*

—91→

A continuación se jacta de ser el fundador del teatro. La *Égloga a Claudio* quedó inédita hasta después de la muerte de Lope (1637).

También de 1632 es *La Dorotea*, libro al que hemos recurrido muchas veces para explicarnos los avatares de su biografía, verdadera maravilla de la literatura dialogada, que debió de ser escrita en la juventud de Lope, pero retocada y sopesada

cuidadosamente después, ya en la vejez. El único caso en que Lope ha vuelto, rediviva memoria, sobre su tumultuoso pasado, dándole calidades poéticas universales, sin perder de vista lo concreto y anecdótico.

Sin embargo de este tan continuo figurar en la primera línea de la actividad, bien por la enfermedad de Marta de Nevares, bien por su natural dilapidador, la familia Lope de Vega vivía estrechamente, en verdadera pobreza, de la que no le sacaban sus constantes súplicas al Duque de Sessa. Lope mendigaba al noble ropas, dinero, sustento, que muchas veces no vendrían. En una ocasión, Antonia Clara parodia una letrilla de Góngora:

*¡Ay, que al Duque le pido
aceite andaluz!
Pues que no me lo envía,
cenaré sin luz.*

El halo de la pobreza es perceptible hasta en las aprobaciones de los libros, donde adquiere forma de conocimiento público en las palabras de su amigo Juan de Jáuregui. Así, por ejemplo, en la aprobación de la *Corona trágica* insinúa: «fuera justo por manos de los muy poderosos levantarle más y enriquecerle». En la aprobación de los *Triunfos divinos* había dicho: «Es mi parecer y deseo que al amparo de los que valen reciba mayores premios y acrecentamientos». No sería, pues, figura poética, vanas palabras bien dichas, las escritas —92— en la dedicatoria del *Verdadero amante*, donde habla de que sólo tenía «pobre casa, igual mesa y un huertecillo cuyas flores me divierten cuidados y me dan conceptos».

Muerta ya Doña Marta de Nevares, la vida no le reserva a Lope más que soledad en creciente, acentuándose el desamparo día a día. En 1633 se casó Feliciano, la hija de Juana de Guardo, la que nació al morir la madre. Se casó con D. Luis de Usátegui, empleado del Consejo de Indias, que probablemente ganaba muy poco. A partir de este año comienzan a salir las *Partes* de comedias de Lope, que llamamos *extravagantes*, sin su intervención. Lope se había desentendido de vigilarlas. En 1634 salió el último libro publicado en vida: las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, donde, entre una serie de hermosos Poemas, figuran otros muchos burlescos y, entero, *La Gatomaquia*. A fines de mayo de 1634 daba punto final a *Las bizarrías de Belisa*, comedia movida y deliciosa, que revela la frescura de sus facultades a su avanzada edad. La armonía casera parecía que iba a acompañarle hasta la muerte, con las naturales discrepancias de su larga edad y de su temperamento. Sin embargo...

Montalbán habla de dos grandes pesadumbres que le entristecieron los últimos días, pesadumbres de las que no pudo reponerse: «había tenido de un año a esta parte dos disgustos -como si para una vida no bastase uno- que le tenían casi reducido a una continua pasión melancólica». El primero de esos infortunios fue la muerte de Lope Félix, en la desdichada expedición a la Isla Margarita, como ya se ha dicho, y del que

Lope no debía tener noticia todavía al escribir la dedicatoria de *La Gatomaquia*, y el otro, el rapto de Antonia Clara, la hija de Marta de Nevares.

Antonia Clara tenía diecisiete años cuando fue raptada por Cristóbal Tenorio, un protegido del Conde —93→ Duque de Olivares y hombre que desempeñaba, a la sombra del favorito, un puesto en Palacio. Lope cantó todo este suceso en la égloga *Filis*, fechada en 1635 y publicada después de la muerte de su autor. En ella, Lope se recrea en los detalles del rapto, en el soborno de la criada, en el encuentro de la casa vacía la noche del suceso, ropas y cajones dispersos por el suelo. Antonia Clara se había convertido en los últimos años en la secretaria de su padre, habilidosa para las letras, para el canto; al decir del padre, era muy hermosa, pero no parece que Lope hiciera muchos esfuerzos por preservarla del trato con tanta gente ligera de cascos como le rodeó siempre. De todos modos, al final de su vida, Lope, el raptor, el sembrador de pasiones sin barreras, encontró la cosecha de tantos años esparciendo desasosiegos. Antonia Clara murió soltera en 1664, legando un montón de deudas y de alhajas, por cierto en la casa de la calle de Francos, propiedad de un hijo de Feliciano. En su testamento se decía «hija legítima de Lope Félix de Vega y de Doña Marta de Nevares, su mujer». Dejaba mandas a su hermana Marcela, monja en las Trinitarias, donde fue enterrada.

Lope, ante estos descalabros, se sintió desfallecer. Montalbán cuenta morosamente las últimas horas del hombre que fue todo en la tierra. En agosto de 1635, el calor de Madrid en el aire, Lope sufría de congoja, que le apenaba, y le hacía desear la muerte. El 25 de ese mes, aún dijo su misa en el oratorio, regó su huerto y se encerró en el estudio. Estaba algo resfriado, quizá por haberse disciplinado, como solía hacer todos los viernes y como se comprobó al ver las manchas de sangre en las paredes. Asistió por la tarde a unas conclusiones de Medicina, donde tuvo un desmayo, que hizo que, al reponerse, le trajeran a su casa en una silla. El 26, domingo, recibió los sacramentos y firmó su testamento. «La verdadera fama es ser bueno... Trocara —94→ cuantos aplausos había tenido por haber hecho un acto de virtud más en esta vida», le dijo a Montalbán. El día siguiente, lunes 27, rodeado de numerosos amigos, entre los que no faltaba el Duque de Sessa, murió. Cuatro días antes había escrito un soneto y la Silva titulada *El Siglo de Oro*.

El duque de Sessa se encargó de los funerales, que fueron muy solemnes. Todo Madrid participó en el dolor de su muerte. Las honras duraron nueve días. El entierro pasó, dando un rodeo, por la puerta del Convento de las Trinitarias, a petición de Sor Marcela, que quiso verle por última vez. Fue enterrado en la iglesia de San Sebastián, en la calle de Atocha. Sus restos fueron removidos en una de las mondas del siglo XVIII o principios del XIX, y mezclados, en fosa común, con otros muchos. Fueron sacados antes del nicho donde se le enterró porque el duque de Sessa no quiso pagar los derechos parroquiales a que antes se había comprometido.

Lope gozó en vida de una enorme reputación. Montalbán llega a decir que hubo quien vino del extranjero aposta a comprobar si era hombre de carne y hueso, y que nobles y prelados se lo disputaban para entablar con él trato y sentarlo a su mesa. Ya sabemos cuánto hay de exageración en todo esto: no logró la protección real ni la de los ministros, gentes que con muy poco esfuerzo habrían podido tenderle una mano en sus apuros o en sus momentos de aflicción. La popularidad de Lope fue fundamentalmente popular y hay que buscarla, sobre todo, en la gente que asistía a los espectáculos. Fama

de la calle, de boca en boca, verso oportuno de Lope para cualquier circunstancia feliz o pesadosa del vivir cotidiano. Montalbán nos cuenta que el retrato del Fénix estaba en las casas de todos sus compatriotas, palabras suyas se perpetuaban en el diálogo corriente y en las obras de sus seguidores; —95→ hubo quien puso en circulación una parodia del Credo, (recogida por la Inquisición): «Creo en Lope todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra...». Tan firme era la creencia de que cuanto él hacía o a él se refería era bueno, que su nombre se empleaba para designar la bondad de cualquier cosa: «El oro, la plata, los manjares, las bebidas, cuanto sirve al uso humano, los elementos mismos, las cosas inanimadas, reciben el nombre de Lope cuando son excelentes», traducía Menéndez Pelayo de la *Expostulatio Spongiae*. El padre Peralta, en la Oración fúnebre que pronunció en loor de Lope, insistió sobre eso: «Proverbio hizo el lenguaje castellano del nombre de Lope para encarecimiento de lo mejor; la tela más rica y vistosa, para venderla por tal, de Lope llama el mercader; la más bien acabada pintura, no de Apeles, de Lope la llama el pintor». El mismo Lope decía:

Es adagio provincial
que todas las cosas son
de Lope: extraño caudal.

Quevedo, hombre crítico y agudo si los ha habido, dijo, en la aprobación de las *Rimas de Tomé de Burguillos*: «Lope, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro hombre»²⁹. En fin, la *Fama* —96→ *póstuma*, de Montalbán, donde colaboran los contemporáneos más famosos, o las *Essequie poetiche*, de Fabio Franchi, impresas en Venecia, o las numerosas necrologías, revelan esta universal aquiescencia a su genio y a sus dotes, la admiración por su fecundidad y su tarea, admiración a la que todavía hoy es imposible escapar. Un historiador de las letras españolas (Fitzmaurice-Kelly) ha dicho: «Lope fue testigo, por decirlo así, de su propia apoteosis. Era uno de los espectáculos de Madrid. Cuando regresaba del hospital, donde cuidaba a enfermos y moribundos, las gentes, en la calle, se volvían para contemplarle; niños y mujeres se apiñaban a su alrededor para besarle la mano y solicitar su bendición. Su paseo diario era como el de un rey, y su retrato pendía de los muros de los palacios y de las moradas humildes. Así nos lo describen contemporáneos suyos y así nos place imaginárnosle en su augusta vejez: como un símbolo viviente de toda la fuerza, la altivez, la gloria de la heroica España».

Lope y sus contemporáneos

Lope lo fue todo en la codiciada gloria terrena. La fama, el respeto, bien pronto le rodearon entre sus contemporáneos. Y, como es natural, surgieron las envidias, los celos, las malquerencias. Lope, por su parte, no era hombre que se caracterizara por la discreción en sus juicios. La envidia enredaba de aquí para allá, como —97→ ocurre siempre entre gentes del mismo oficio. A principios del siglo XX, en la vida de la corte,

debía de pasar lo mismo. Basta recordar las líneas que Azorín dedica, en *La voluntad*, al tema. En ellas se ve obligado a exclamar: «Es raro en Madrid el literato de corazón ancho». Pues este mal viejo de la vida nacional ya se cebó sobre Lope, incluso en ocasiones en que él intentó hasta recurrir a la adulación para conjurarlo. Hoy, todo este combate de dimes, diretes, peleas escritas, maledicencias, nos parece de interés tan sólo en cuanto puede servir para retratar las naturales estimaciones artísticas de los combatientes; pero añade muy poco al cabal conocimiento del hombre, como no sea el exagerar las flaquezas. Lope de Vega tuvo muchos enemigos, a los que trató de diverso modo.

Juan Ruiz de Alarcón, el excelente comediógrafo de origen mexicano, nunca gozó de una estimación por parte del Fénix. Su figura contrahecha servía de motivo a las burlas, de un modo que a nuestra sensibilidad actual repugna. En la dedicatoria de *Los españoles en Flandes*, comedia incluida en la *Parte XIII* (1620), dirigida a Cristóbal Ferreira de Sampayo, Lope se burla de Alarcón de una manera cruel, despectiva, en la que podemos reconocer incluso -siempre este Lope esclavo de verdades vulgares, populares- el temor instintivo de la plebe contra los contrahechos. De esa dedicatoria proceden las siguientes palabras: «Cuánto nos debemos guardar de los que señaló la Naturaleza, nos muestran varios ejemplos y la experiencia. Las partes por quien se conoce el ingenio están delineadas de la Naturaleza en el rostro, y así, la envidia y los demás vicios. Generalmente se ha de tener que los miembros que están en proporción natural cuanto a la figura, color, cantidad, sitio y movimiento, señalan buena complexión natural y buen juicio; y los que no tienen debida proporción y las demás referidas partes, que la —98→ tienen perversa y mala. Por eso decía Platón que cualquiera semejanza del animal que había en los hombres, tales eran las costumbres que imitaban». Y sigue, refiriéndose al poeta mexicano, por el hecho de ser corcovado, con palabras de muy poca caridad: «... creer que... hay poetas ranas en la figura y en el estrépito...; Aristóteles..., a los jibones, pinta con mal aliento. Es cosa ordinaria en tales hombres, si hombres se han de llamar, la soberbia y el despreciar». Es verdad que estas expresiones hoy nos asombran un poco, y, sin embargo, Lope era muy recatado. Aún más gravedad tenían los ataques que a Alarcón dirigieron Quevedo y algunos otros. El propio Alarcón atacó a Lope en alguna ocasión, especialmente con motivo de su relación con Marta de Nevares. (Véase más arriba, página 82.)

Cervantes figura también en la lista de las enemistades. No era Cervantes, sonrisa abierta y generosa, hombre de maledicencias ni murmuraciones porque sí. Sin embargo, algo debió de ocurrir cuando, en el prólogo a la segunda parte del *Quijote*, se lee esta clara referencia a Lope: «No tengo yo de perseguir a ningún sacerdote, y más si tiene, por añadidura, ser familiar del Santo Oficio, y si él [Avellaneda] lo dijo por quien parece que lo dijo, engañóse de todo en todo; que del tal adoro el ingenio, admiro las obras y la ocupación continua y virtuosa». Es verdad que no podía aludir a las relaciones con Marta de Nevares en 1615; pero en la vida de Lope no faltaban quiebros a los que entregarse mordazmente. Por otra parte, Lope, que había recibido elogios encendidos de Cervantes en el prólogo a las *Ocho comedias* («el gran

Lope de Vega..., el monstruo de la Naturaleza...», etc.), habló desdeñosamente del *Quijote* y de Cervantes en general. Una frialdad escueta y cortés se revela en ese «no le faltó gracia y estilo», —99→ con que Lope señala al novelista sin par, en *Las fortunas de Diana*, una de las novelas a Marcia Leonarda. Quizá Lope no pudo olvidar nunca las burlas que Cervantes, con otros muchos al lado, hizo del petulante escudo con numerosas torres que Lope pretendió usar como propio. En la enemistad con Cervantes destaca la serena postura, recatada y digna, del novelista. El breve trozo del prólogo del segundo *Quijote* es la única queja que Cervantes da, a pesar de que, en cierto modo, un frecuente recuerdo de Lope cruza por el falso *Quijote*, el de Avellaneda. Lope, en *Amar sin saber a quién*, decía:

LEANDRA *Después que das en leer,
Inés, en el romancero,
lo que a aquel pobre escudero
te podría suceder.*

INÉS Don Quijote de la Mancha
(perdone Dios a Cervantes)
*fue de los extravagantes
que la corónica ensancha.*

Muchos más escritores estaban frente a Lope. Destacan, por ejemplo, Micer Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Mesa, Cristóbal Suárez de Figueroa, Esteban Manuel de Villegas. En la enemiga de estos escritores es muy fácil entrever una razón para la enemistad. Rey de Artieda había sido compañero de Cervantes en Lepanto, y como él, representaba el teatro tradicional, vencido por las novedades de Lope; es, pues, natural que estuviera dolido, rencoroso. Villegas, poeta de muy destacada nota, era de una vanidad grotesca, que seguramente habrá divertido, teatralmente diría, a Lope; Cristóbal de Mesa era un recalcitrante autor de epopeyas cultas que nadie leía, y se jactaba de no escribir más que para italianos cultos. De Suárez de Figueroa, ese excelente escritor de *El Pasajero*, ya destacó Menéndez —100→ Pelayo su cualidad de envidioso patológico: «era una monstruosidad moral, de aquellas que ni el ingenio redime». Sin embargo, a Rey de Artieda, a Mesa y a Villegas, Lope los citó en *El laurel de Apolo*. No así a Figueroa.

Más importante, por su alcance y significación, fue la enemistad con Góngora. Lope de Vega parecía tener hacia el poeta cordobés una mezcla de respeto y temor, combinada con ráfagas de irritación. Habló de él con elogio muchas veces, y atacaba duramente a sus imitadores y seguidores. En diversos puntos, dentro de la obra de Lope, y ya quedan señalados algunos en su lugar oportuno, no es raro encontrar claros influjos de la nueva manera de hacer poesía. En el *Discurso sobre la nueva poesía*, Lope habló varias veces de su enemigo, en tonos claros, comedidos, a la vez que exponía sus ideas sobre la poesía. Así ocurre en las líneas siguientes: «El ingenio de este caballero [alude a Góngora] desde que le conocí, que ha más de veintiocho años, en mi opinión es el más raro y peregrino que he conocido en aquella provincia. De sus estudios me dijo

mucho Pedro Liñán, contemporáneo suyo en Salamanca... rindió mi voluntad a su inclinación, continuada con su vista y conversación pasando a la Andalucía, y me pareció siempre que me favorecía y amaba con alguna más estimación que mis ignorancias merecían... Escribió en todos estilos con elegancia, y en las cosas festivas, a que se inclinaba mucho, fueron sus sales no menos celebradas que las de Marcial, y mucho más honestas... Mas no contento con haber hallado en aquella blandura y suavidad el último grado de la fama, quiso -a lo que siempre he creído, con buena y sana intención, y no con arrogancia, como muchos que le son afectos han pensado- enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo vistas... Bien consiguió este —101→ caballero lo que intentó, a mi juicio, si aquello era la que intentaba. La dificultad está en el recibirlo, de que han nacido tantas, que dudo que cesen si la causa no cesa; pienso que la antigüedad y oscuridad de las palabras debe de darla a muchos... Todo el fundamento de este artificio es el trasponer, y lo que le hace más duro es el apartar tanto los adjuntos de los sustantivos... La poesía ha de costar grande trabajo al que la escribiese, y poco al que la leyese». Lope se declara admirador de Góngora, humildemente, pero afirma su enemiga eterna a los imitadores: «Mas sea lo que fuere, yo le he de estimar y amar, tomando de él lo que entendiere con humildad y admirando lo que no entendiere con veneración; pero a los demás que le imitan con alas de cera en plumas tan desiguales, jamás les seré afecto, porque comienzan ellos por donde él acaba». El elogio de Lope llega al extremo de escribir un soneto en alabanza de Góngora, pretextando hacer así el elogio de los grandes poemas gongorinos, no bien acogidos por la fama: «Y para que mejor vuestra excelencia entienda que hablo de la mala imitación, y que a su primero dueño reverencio, doy fin a este discurso con este soneto que hice en alabanza de este caballero, cuando a sus dos insignes poemas no respondió, igual, la fama de su patria:

Canta, cisne andaluz, que el verde coro

*del Tajo escucha tu divino acento,
si ingrato el Betis no responde atento
al aplauso que debe a tu decoro.*

Más de tu Soledad el eco adoro 5
*que el alma y voz del lírico portento,
pues tú solo pusiste al instrumento,
sobre trastes de plata, cuerdas de oro.*

Huya con pies de nieve Galatea, 10
*gigante del Parnaso, que en tu llama
sacra ninfa inmortal arder desea.*

—102→

*Que como sé la envidia te desama,
en ondas de cristal la lira Orfea,
en círculos de sol irá tu fama».*

Lope sentía miedo ante Góngora. Se sentía quizá vulnerable. El cordobés no escatimaba las palabras duras. En un ejemplar de *La Filomena*, ante una posible auto-alusión lopesca, elogiosa como es natural, parece que Góngora escribió: «Si lo dices por ti, Lopillo, eres un idiota sin arte ni juicio». En algunos poemas de Góngora, Lope sale muy mal librado. Para Góngora, el arte sencillo y claro de Lope era excesivamente llano, y su vida privada daba lugar a múltiples ataques. Ya citamos en su lugar algunos versos con motivo de la convivencia con Marta de Nevaes. Desde el lado estrictamente literario, los ataques de Góngora menudeaban. El soneto que acabamos de leer, está escrito poco después de que Góngora dijese con toda desenvoltura:

Patos del aguachirle castellana,
que de su rudo origen fácil riega,
y tal vez dulce, inunda vuestra Vega,
con razón Vega, por lo siempre llana;
pisad graznando la corriente cana 5
del antiguo idioma, y, turba lega,
las ondas acusad cuantas os niega
ático estilo, erudición romana.
Los cisnes venerad cultos, no aquellos
que esperan su canoro fin los ríos; 10
aquellos, sí, que de su docta espuma
vistió Aganipe. ¿Huís? ¿No queréis vello,
palustres aves? Vuestra vulgar pluma
no borre, no, más charcos. Zabullíos.

No cabe mayor desdén, dicho con más galanura de lenguaje nuevo. En el aguachirle castellana debió cundir el espanto ante lo casi ilegible, acostumbrados a la soltura expresiva de Lope, tan llano y fluyente. Las trasposiciones —103→ sacaban de quicio a Lope, los nuevos adjetivos, el hipérbaton duro y prolongado. Todo esto era para Lope «lastimoso ejemplo de poeta insigne que escribiendo en sus fuerzas naturales y lengua propia fue (leído) con general aplauso, y después que se pasó al culteranismo lo perdió todo».

La polémica duró ya hasta la muerte del cordobés. Era la natural discrepancia entre dos mundos en conflicto: el de la poesía efusiva y el de la creación meditada, con regusto de placer intelectual, exquisito, concentrado. Los dos, cada cual desde su ángulo propio tenían su verdad. De vez en cuando, había acercamientos, oscilaciones, en esta guerra desde la sombra y la murmuración. Así, en una ocasión, Lope dice al duque de Sessa en una carta: «Un soneto vide de Don Luis; agradóme: escribe ya en lengua castellana, que dicen que se le apareció una noche, vestida de remiendos de diversos colores, y le dijo: Hombre de Córdoba, mira cuál estoy por tu causa, los pies errantes, el rostro mentido, los ojos

brillantes, las manos ministrantes, ostentando remiendos y emulando jerigonzas. Vuélvete a tus exordios; restitúyeme a la llaneza de Herrera y Laso. Con la cual estupenda visión habla ya en nuestra lengua». Que a Lope le obsesionaba el hablar de los cultos, hasta hacerle perderse en parlas sobre él, lo revelan, por ejemplo, las numerosas alusiones que hace y, sobre todo, las imitaciones forzadas o irónicas. Del primer apartado, podemos recordar el curioso prólogo o dedicatoria al Príncipe de Esquilache, al dirigirle *La pobreza estimada*, en la *Parte XVIII* (1623). Allí se leen cosas como las siguientes: «... sobrevino en el Parnaso tan estupenda mudanza..., a los unos llaman *culteranos*, de este nombre *culto*, y a los otros *llanos*, eco de *castellanos*... Le certifico que no tiene todo su discurso catorce voces, con algunas figuras imposibles a la retórica... Es, finalmente, tan oscura que tiene por jeroglífico a la puerta —104→ la cábala». Las expresiones de Lope recuerdan la repulsión que ante el nuevo lenguaje de una nueva generación histórica sienten los de la generación caduca. Argumentos parecidos esgrimía Castillejo en el siglo XVI contra los petrarquistas.

Desde el lado de la broma, Lope también escribía, destacando eso. Muy famoso es el soneto siguiente, incluido en *El laurel de Apolo*:

-Boscán, tarde llegamos. ¿Hay posada?
-Llamad desde la posta, Garcilaso.
-¿Quién es? -Dos caballeros del Parnaso.
-No hay donde nocturnar palestra armada.
-No entiendo lo que dice la criada. 5
Madona, ¿qué decís? -Que afecten paso,
que ostenta limbos el mentido ocaso,
y el sol dipinge la porción rosada.
-¿Estás en ti, mujer? -Negóse al tino
el ambulante huésped. -¿Que en tan poco 10
tiempo tal lengua entre cristianos haya?
Boscán, perdido habemos el camino;
preguntad por Castilla, que estoy loco,
o no habemos salido de Vizcaya.

Actitudes y fraseología análogas no escasean a lo largo de las comedias de Lope. Todavía en *La Dorotea*, nos encontramos con un soneto de signo parecido:

Pululando de culto, Claudio amigo,
minotaurista soy desde mañana;
derelinquo la frasi castellana,
vayan las Solitúdes conmigo.
Por precursora, desde hoy más me obligo 5
al Aurora llamar Bautista o Juana,
chamelote la mar, la ronca rana

*mosca del agua, y sarna de oro al trigo.
 Mal afecto de mí, con tedio y murrio,
 cáligas diré ya, que no grigüescos,* 10
como en el tiempo del pastor Bandurrio.
 —105→
*Estos versos, ¿son turcos o tudescos?
 Tú, lector Garibay, si eres bamburrio,
 apláudelos, que son cultidiabescos.*

Por su parte, Góngora, apenas había salido *La Filomena*, donde ya hemos visto que el cordobés había puesto alguna apostilla al margen, arremetió contra el madrileño. Si la resabiada salida manuscrita en un ejemplar cualquiera, sólo podía llegar a Lope a través de alguna boca malintencionada, sí le tuvo, en cambio, que llegar un soneto de Don Luis, en el que no dejaba sana obra alguna del Fénix:

*«¡Aquí del Conde Claros!», dijo, y luego
 se agregaron a Lope sus secuaces:
 con La estrella de Venus, cien rapaces,
 y con mil Soliloquios solo un ciego;* 5
*con la Epopeya, un lanudazo lego;
 con La Arcadia, dos dueñas incapaces;
 tres monjas, con La Angélica, locuaces,
 y con El Peregrino, un fray borrego.
 Con El Isidro, un cura de una aldea;* 10
*con Los pastores de Belén, Burguillo,
 y con La Filomena, un idiota.
 Vinorre, Tifis de La Dragontea;
 Candil, farol de la estampada flota
 de las Comedias, siguen su caudillo.*

No cabe mayor desprecio, menos valoración a la obra ya densa y magnífica del Fénix. Góngora se ceba en la vertiente que pudiéramos llamar de poesía sencilla, espontánea, de Lope, conduciéndola a extremos de plebeyez, de ignorancia sumas. No debemos tomar estas peleas como algo trascendente. Sí en cambio ensalzar aquella parte de ellas que, generosamente, revele el ancho mirar de sus combatientes. Lo demás todo es anécdota, que no enseña más que la fragilidad de las pasiones humanas. No nos acordamos de ninguno de estos hombres por estas poesías, ni por estos ratos de enconado —106→ mal humor, sino precisamente por todo aquello que puede representar lo contrario.

Sí, es natural que a Lope le llegara el griterío de los segundones, de los que se creían arrinconados y no valorados lo suficiente, y de los

envidiosos, aparte de los puramente enemigos literarios. A todos ellos se refiere Lope en la *Epístola a Gaspar de Barrionuevo*, donde se ve que Lope sabía diferenciar entre unos y otros. De esta *Epístola* ha salido lo de «pobre y mísera caterva» tan traído y llevado:

*Piensa esta pobre y mísera caterva
que leo yo sus sátiras, ¡qué engaño!,
bien sé el aljaba sin tocar la yerba.
.....
Difícil es de ver la propia viga:
yo sé quien se pusiera colorado;
la paciencia ofendida, a mucho obliga.
Otros hay de blasón más levantado
que piensan que, burlándose de todo,
su ingenio ha de quedar calificado.
Y no imaginan que del propio modo
se burla dellos el mayor amigo,
cuando tuercen la boca y dan el codo.
Yo por lo menos desta gente digo
que malquistarse por hinchado un hombre
es de los hombres el mayor castigo.
.....
Tampoco es este mal que os cuento solo:
más plagas me persiguen de poetas
que tiene arena el Po y oro Pactolo.*

Quizá el episodio más interesante, por haber dado lugar a una auténtica guerra escrita, fue la polémica con los preceptistas aristotélicos, episodio que fue estudiando detenidamente por el Profesor Joaquín de Entrambasaguas. En 1617, apareció un libelo contra Lope, titulado *Spongia*, del que era autor (escondido en un —107→ seudónimo latinizado) Pedro Torres Rámila, lector de Latín en Alcalá de Henares; en algunos ejemplares aparecía firmada la tal *Spongia* por Pablo Mártir Rizo, escritor traductor de Aristóteles y hombre que se movió mucho en los revueltos medios literarios de la época. Detrás de éstos, estaba la mano de Suárez de Figueroa, hombre repleto de todas las malas intenciones por su natural envidioso. Toda la edición de la *Spongia* ha desaparecido, pues debió de ser destruida concienzudamente por los amigos y defensores de Lope. En ella aparecerían sistematizadas las ideas contrarias a toda la obra de Lope, a juzgar por los trozos que, en la contestación de los amigos del Fénix, fueron reproducidos. Principalmente, se sacaban a colación las dichosas reglas clásicas. Se atacaba a *La Arcadia*, *La Hermosura de Angélica*, *La Jerusalén*, las *Comedias* (por cierto no desde el punto de las unidades: se vio el autor en la imposibilidad de criticar lo que ya había sido universalmente aceptado, y se limitó a decir que las comedias *decían tonterías*) y *El Isidro*.

También había ataques personales a la familia de Lope, a su modo de vivir, a su pobreza. Naturalmente, las contestaciones no se hicieron esperar. Aparte de algunos escarceos, la respuesta llegó en la *Expostulatio Spongiae*, que, al año siguiente de la *Spongia*, fue repartida entre los literatos de Madrid, Alcalá y Toledo. Llevaba como pie de imprenta la ciudad de Troyes y figuraba como escrita por un Julio Columbario. Hay que pensar que, bajo este nombre, hay varios: Francisco López de Aguilar, gran amigo de Lope, el mismo Lope, Elisio de Medinilla y Tomás Tamayo de Vargas. El libro estaba impreso en Madrid, y solamente se pretendía con aquella ilusoria Francia de pie de imprenta, disimular. El Duque de Sessa ordenaría y quizá pagó los gastos de la impresión. A lo largo del libro aparecen numerosos elogios de Lope de Vega Carpio. Los hay de Tamayo de Vargas, del maestro Juan —108→ de Aguilar, de López de Aguilar, del Padre Paravicino, de Francisco Pacheco, de Diego de San José, de Jiménez Patón, del Príncipe de Esquilache, de Baltasar Porreño, de Quevedo, de Vicente Espinel, etc. Como al acaso, se reunían en aquellas breves páginas numerosas voces de muy variada significación, que se agrupaban, gozosamente, ante el calor de la obra de Lope. El resultado fue tal, que la *Expostulatio* fue mandada recoger.

En 1621, apareció *La Filomena*, una gran parte de la cual está destinada nuevamente a atacar al pobre Torres Rámila, ya arrinconado y asustado por la respuesta de la *Expostulatio*. En *La Filomena*, Lope viste de galanura y de serenidad sus sátiras. Llama el Tordo al empedernido gramático alcalaíno, y él se presenta bajo el nombre del Ruiseñor. Torres es puesto en ridículo de mil formas y por todos los procedimientos. Acabado el episodio, la fama que dejó pesó sobre el porvenir de Torres Rámila, que, al pretender luego ser Colegial de San Ildefonso, en Alcalá, se vio en dificultades por el anterior barullo. Para ser colegial de ese Colegio Mayor, era menester la obligada información de limpieza de sangre. Uno de los informantes fue el propio Lope: sus datos e informes revelan generosidad y honradez, y desdén total por las sátiras a la hora de la verdad. Torres consiguió su pretensión en el Colegio de San Ildefonso.

Al lado de estas pasajeras tormentas, queda el capítulo de sus amistades y seguidores. Lope estuvo unido estrechamente en amistad a Quevedo. Éste citó varias veces con encendido elogio la tarea literaria de Lope: en *El Buscón*, en la aprobación de las *Rimas de Burguillos*, en los preliminares de *El Peregrino*, en muchos sitios más. Sin embargo, Quevedo no figuró entre los nombres de la *Fama póstuma*, de Montalbán, pero bien pudo ser por enemistad con el colector, y no por enemistad con Lope. Este, a su vez, elogió repetidas veces —109→ a Don Francisco. En *El laurel de Apolo*, es particularmente efusivo:

Al docto don Francisco de Quevedo

*llama por luz de tu ribera hermosa,
Lipsio de España en prosa
y Juvenal en verso,
con quien las musas no tuvieron miedo
de cuanto ingenio ilustra el Universo,*

*ni en competencia a Píndaro y Petronio,
 como dan sus escritos testimonio.
 Espíritu agudísimo y suave,
 dulce en las burlas y en las veras grave, 10
 príncipe de los líricos, que él solo
 pudiera serlo, si faltara Apolo.
 Oh, musas, dadme versos, dadme flores,
 que a falta de conceptos y colores
 amar su ingenio, y no alabarle supe, 15
 y nazcan mundos que su fama ocupe.*

Otro gran amigo de Lope fue Vicente Espinel; Lope se llamó discípulo suyo con frecuencia, y Espinel, ya Lope en la cumbre de la fama, lo recoge con evidente orgullo. Especialmente significativo es el recuerdo del prólogo del *Marcos de Obregón*: «Con el divino ingenio de Lope de Vega, que, como se rindió a sujetar sus versos a mi corrección en su mocedad, yo en mi vejez me rendí a pasar por su censura y parecer». Testimonios así son muy frecuentes entre uno y otro. Lope aludió además muchas veces a la calidad de músico de Espinel. Otro gran amigo del Fénix fue Tomás Tamayo de Vargas, al que dedicó *El cuerdo loco*.

De entre los seguidores del sistema dramático de Lope, Tirso de Molina es el más importante. Aceptó con rendida admiración el movimiento escénico de Lope, llevándolo íntegro a su teatro, y elogiándole abiertamente en alguna ocasión. En *Los cigarrales de Toledo* se encuentra la más valiosa y consciente defensa del —110→ arte de Lope (1624): «La comedia presente ha guardado las leyes de lo que ahora se usa; y a mi parecer, el lugar que merecen las que ahora se representan en España, comparadas con las antiguas, les hace conocidas ventajas, aunque vayan contra el instituto primero de sus inventores. Porque si aquéllos establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente se puede suceder en veinticuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que, sin pasarse siquiera un día, la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche?», etc., etc.

En *La villana de Vallecas*, hay un claro elogio del Fénix: pues bien, Lope no correspondió con claridad a este afecto. En Tirso no hay reticencia ni trastienda alguna cuando elogia al Fénix, y éste le paga con una fría dedicatoria de *Lo fingido verdadero*, dedicatoria que ya pareció sospechosa a Menéndez Pelayo. Una carta descubierta después, dirigida, como tantas, al Duque de Sessa, habla de *Don Gil de las calzas verdes*, la deliciosa comedia de Tirso, llamándola *desatinada*. Sí, peleas, murmuraciones, afecciones y estimaciones personales, contradicción eterna del espíritu humano. Pero en este caso, creo ver el vaivén de una colectividad que tenía un hondo sentimiento de su quehacer histórico.

Cultura literaria de Lope de Vega

Al acercarse a la obra de Lope de Vega, la primera reacción es, naturalmente, de estupor. Estupor, incontenible asombro ante sus proporciones. Solamente en lo que al teatro se refiere, pasan de cuatrocientos los títulos que constituyen su repertorio actual, y, aparte, queda el copioso número de las obras no dramáticas. Con razón, pues, se le llamó monstruo de la Naturaleza. Es indudable que obra de tales proporciones no se hace sin un adiestramiento intelectual, como quiera que fuere, pero existente. Esto nos lleva al problema que ya sus contemporáneos se plantearon sobre la cultura literaria de Lope, y sus personales reacciones ante el hecho literario o cultural.

Como Vossler ha señalado, la formación de Lope se apoyaba más en el *cultismo* superficial que en el *humanismo* hondo. La permanente frecuentación de lo que en su tiempo era el acervo cultural más traído y llevado, acabó por darle un estrecho conocimiento de sus secretos, fomentado por una no muy exigente ni profunda lectura. No era Lope hombre de largas vigiliadas ante textos difíciles, ni de complicada exégesis. Como fue su vida, torbellino sin medida, así fue su postura ante el saber, *otro hecho vital* más. Pasó, como hemos señalado, por lo que la enseñanza de su tiempo pudo darle, y dentro de esas normas aprendidas en la Juventud siguió siempre la de los gramáticos, retóricos y teólogos de la Compañía de Jesús. Todo cuanto a él —112→ pudo llegar es asimilado y devuelto en su tarea, ya matizado y acorde con la sensibilidad colectiva de su pueblo. Todo lo más, lo devuelve envuelto en nueva entonación y ademán inédito, rebosante de empuje, de lozanía, realzado por una mayor calidad de belleza, pero sin puntos de vista personales o diferentes. Revelan sus lecturas amplias predilecciones, que son, en líneas generales, las de toda la colectividad coetánea: Espinel en música, Herrera o Garcilaso en poesía. Incluso en lo pictórico, muchas veces recordamos a Murillo al leer sus poemas de fácil y tierna contextura, y los elogios a Rubens nos lo colocan también en un plano no muy exigente. Por eso, ese no sentirse él mismo como poeta *culto* en el sentido en que lo fue Góngora o, más tarde, Calderón. No: Lope es, ante todo, el poeta más popular de toda la historia española, el hombre que supo identificarse sin reserva alguna con su pueblo. Escribía para las necesidades de éste, como escribía las cartas al noble señor de Sessa: era el secretario general de las necesidades espirituales de una colectividad a la que le tocó vivir la peripecia histórica más alucinante de los pueblos modernos: la del gran Imperio español. De la vertiente que se acerca al humanismo, a la meditación y observación cuidada de las cosas, pretendiendo tomar un ángulo personal de mira, solamente *La Dorotea* puede participar. La cultura fue para él un adorno más, una gala de quita y pon, que aparece y se la emplea en tanto que es útil y valiosa o agradable, pero de la que es muy fácil prescindir. «En Lope de Vega -dice Américo Castro- podemos distinguir muy a menudo la exornación erudita del cauce central por donde va lo típicamente lopesco»³⁰.

De todo esto resulta, nítidamente, el primer gran carácter de toda su producción: la improvisación, la —113→ falta de pulimento. Lope era tan espontáneo, tan entregado rápida y totalmente al empuje de su inspiración que cualquier suceso de su vida se convertía inmediatamente en literatura. Todos sus escritos van cobrando (y a medida

que se va conociendo mejor su vida, mucho más) corporeidad, parentesco cercano con sus aventuras. Traducen los estados de su veleidad, de sus sinsabores y de sus dudas, y los aciertos expresivos sobrenadan en estrecho correlato con los acaeceres que los provocan. No van separadas nunca las tareas del hombre y la del escritor, sino confusamente, entrañablemente enmarañadas. De ahí el aire perennemente juvenil de su producción, el clima de ingenua primera mano que tienen, a la vez, los romances a Filis, la hermosa Elena Osorio de los veinte años, los sonetos a Marta de Nevares, ya a los setenta. Obra gigantesca, quizá la más grande de la Humanidad, lograda como un jugueteo, sin que se le conozcan desmayos, acompañada de una increíble facultad de retentiva para todo lo exterior y de un portentoso don de olvido para lo interior. La vida entera, sin resquicios de posible fuga, pasa a su vivir poético, en alucinante desfile, sin olvidarse de los mínimos detalles que la condicionan o la hacen posible. La medicina, las creencias, las supersticiones, el folklore, todo ese difuso saber que forma las armas para andar por la tierra, todo está en él, por experiencia directa, que no por ciencia: «Ignoramos qué número de palabras empleó Lope, pero es probable que ningún escritor en el mundo tenga más abundante léxico³¹, ya que la impresión del lector es —114→ que todas las cosas de su tiempo figuran en su obra: no hay objeto, natural o humano, situación de cualquier orden que sea, pensamiento plebeyo o académico, obsceno o religioso, que no halle expresión en este «monstruo de la Naturaleza»; por esta vez no se excedió la retórica de la época en sus denominaciones. El día que se forme el diccionario de Lope de Vega causará maravilla ver adónde llegó la facultad receptora de un solo hombre. Y habrán de venir también especialistas a aclararnos más de una zona en su léxico»³².

Lope conocía o leía lenguas, de manera más o menos pasable: latín, como era natural en el aprendizaje escolar de sus años; italiano, como era de rigor en la formación literaria. Conocía el francés, el portugués y el catalán, y salpica sus obras con repetidas expresiones alemanas y flamencas. En medio de todo, un reflejo de lo que sería el cosmopolitismo de Madrid, la capital del Imperio y, a la vez, la ciudad que mandaba sus representantes a todas las cortes importantes del momento. Lope conocía bastante bien la mitología clásica, el gran caballo de batalla en la enseñanza de la tradición greco-latina, y la empleó constantemente, dándole, por otra parte, una proyección inusitada: detrás de su corteza, él supo ver perfectamente el papel que les tocaba a los mortales en las peripecias de los dioses y nos da toda la mitología resuelta en flor, en amor y en odio, en curiosidad y gozo vitales. Cita con facilidad a Petrarca, al Ariosto, al Tasso. Pero es muy difícil establecer la frontera entre el hondo conocimiento y la simple manía de asombrar, de pasmar, haciendo —115→ exhibición de conocimientos. Muchas de sus copiosas y sapientes citas proceden de la *Officina* de Ravisio Textor³³, enciclopedia del tiempo, que daba los conocimientos fácilmente desmenuzados y aclarados: es decir, no hay detrás de sus eruditas autoridades las largas horas de meditación del humanista, como venimos diciendo. Lope aconsejó a su hijo Lopito, en la dedicatoria de *El verdadero amante*, que tuviera pocos libros, pero escogidos, para extraer de ellos las sentencias y anotarlas. Seguramente, él empleó un procedimiento muy parecido.

Pero, a cambio de eso, Lope leía constantemente en el más hermoso y experimentado libro que podía tener al alcance: la vida de sus compatriotas, la suya misma. No hay rincón de la historia nacional ni de la tradición española que no conociese con un conocimiento a la vez exacto y fervoroso. Las glorias, las preocupaciones y las esperanzas de su pueblo, en el ámbito real de sus campañas y de sus ciudades, eran su continuo campo de experimentación. Y esto desde los viejos romances o antiguas

crónicas hasta la creación literaria contemporánea. Lo tiene tan hondamente aprendido, que no se le plantea jamás duda alguna sobre su valía o su vigencia, revitalizándola a cada pasa con sus personales situaciones, en animado movimiento. —116→ Lope se convierte así en un poeta *tradicional*, es decir, un poeta que reelabora las tradiciones nacionales, dotándolas de una nueva dimensión, que, a su vez, se incorpora a la tradición común. Esto era posible, en el Renacimiento, solamente en España, donde la Edad Media siguió viva en sus mejores voces, unificado fuertemente todo el país ante la identidad de fronteras de nación y fronteras de creencia. Entre los nobles, como entre los plebeyos, se colaboraba a esta dimensión *nacional* de la común herencia. «El carácter tradicional fue conservado por la literatura española hasta en épocas de extraordinario desarrollo cultural: en el llamado Siglo de Oro, cuando escribía Cervantes y pintaba Velázquez, vemos a los más famosos poetas redactar en colaboración una comedia; vemos a Lope de Vega repartirse con Montalbán el desarrollo de una obra, o a Calderón, Vélez de Guevara y Cáncer componer, cada uno, uno de los tres actos de otra... Indudablemente, el glorioso teatro español del siglo XVII tiene algo de arte colectivo, aunque en grado más rudimentario que la epopeya medieval»³⁴.

Sí, todo en Lope es una continuación de la mejor savia española, en problemática y en expresión. Las leyendas nacionales, tan manejadas que hacen de su teatro una prolongación del romancero, por un lado; y por otro su maravilloso sentido de la lírica popular, que le hacen vivificarla, sacarla de nuevo a una inédita resonancia e, incluso, extraer de ella ignorados valores dramáticos, a la vez que maravillosa poesía. Y las preocupaciones, y las creencias colectivas, y las tres o cuatro grandes verdades radicales que sostenían en pie sobre la tierra al español de 1600, seguro de su situación y de su coyuntura, tienen su manifestación alborozada —117→ e inesquivable en el mundo de Lope: a borbotones, alborozadamente, como un juego que no tolera las dudas. En ellas se mueve su poesía anchurosamente, con susurro de inagotable venero.

Claro está que se impone una selección, forzada por la facilidad de la ejecución y por la cercanía de los motivos. Lope no está plenamente representado en obra alguna de tantas como hizo. En todas ellas, sin excepción, se encuentran los detalles exquisitos, superiores al total, parcela de estremecida voz que sobrenada, con perfiles acusados, sobre la haz del conjunto. Lope ha legado a la posteridad lo que él fue incapaz de hacerla selección sobre la enorme masa de lo escrito, tarea por demás abrumadora, ya que los ángulos de mira han cambiado en proporciones gigantescas. Lope, poeta de universal fama y acatamiento en sus días, no, podía sospechar cuán difícil iba a ser la empresa de seguir admirándole, de espigar en sus caudalosas criaturas y en sus prodigiosos versos para explicarnos en qué consiste su hechizo. No debemos buscar en su obra el fruto de un pensador como Cervantes, portentoso buceador en el alma, sino el reflejo de emociones vivas y la proyección de todo un sentir colectivo, *nacional*, que vivía apretadamente su circunstancia. Lope no se levanta por encima del ideal colectivo contemporáneo, sino que se encuentra con los pies muy bien anclados en su circunstancia. «El fondo de construcción que hay en él descansa sobre las ideas vulgares de su siglo, sin que por un momento percibamos el consciente y sereno cernerse del hombre sobre la vida...», dice Américo Castro, y recuerda lo que Menéndez Pelayo dijo: Lope es un «heredero genial y maravilloso del arte de los tiempos medios»³⁵.

Pero incluso esa herencia, digámoslo aprisa, nos llega convertida en poesía, en delgado temblor. Quizá en eso esté el secreto de su inmarchitable lozanía. Lope no nos lleva casi nunca a reflexionar, sino de emoción en emoción.

La obra de Lope de Vega



—[120]→ —121→



Obras no dramáticas

El máximo valor lopesco está para nosotros, y para toda la circunstancia española, en el drama, Lope de Vega es el creador del teatro nacional, de uno de los dos teatros nacionales de la cultura moderna (el otro, sería el inglés, con Shakespeare al frente). Pero se impone hacer un orden en el acercamiento a la desmesurada creación del Fénix. Haremos primeramente un ligero recorrido por lo esencial de su obra no dramática, a fin de familiarizarnos lo más posible con la voz de su autor y con sus peculiares actitudes.

No haría falta decirlo: en la producción no dramática es donde Lope figura, o gusta de figurar, como poeta erudito, culto. Son esos poemas donde piensa vencer la fama del Ariosto o del Tasso. Ya adivinamos, pues, que no está en esas obras lo más representativo de Lope, del Lope que venimos destacando. Solamente en aquellas que tienen como trasfondo una emoción o una personal experiencia autobiográfica, Lope se encuentra como pez en el agua y nos da cimas de poesía o de interpretación. Pero, por lo general, predomina la obra de encargo o circunstancial, donde lo convencional es tan fuerte que no añade nada al proceso que perseguimos.

En cambio, en aquellas obras matizadas por la personal experiencia, Lope nos proporciona frutos de extraordinaria calidad. Son, principalmente, Epístolas, Églogas, algunos romances, y, sobre todo, *La Dorotea*. Haremos un breve repaso de todas ellas.

—122→



La obra en prosa

En toda la obra de Lope, como ya vengo diciendo, resulta muy difícil separar, con arreglo a las normas de una rígida preceptiva, los elementos que la componen. La lírica, la experiencia que motiva esa lírica, y los elementos culturales, se dan entremezclados en una franca alteración de la economía general del libro, lo que hace muy difícil mantener limpia y rigurosa la catalogación en que la obra se incluye. Así, por ejemplo, en *La Arcadia*, novela pastoril, lo más importante son, sin duda, los trozos líricos que encierra. En las *Epístolas* ocurre lo mismo: son importantes por las noticias de cualquier tipo que desprenden (autobiográficas, literarias) o por los trances de efusión que, a veces, las salpican. Hecha esta salvedad, iremos analizando, siquiera sea someramente, las obras de Lope.

△▽

La Arcadia

La Arcadia, novela pastoril, fue compuesta, aproximadamente, entre los años 1592 y 1594. Cuando Lope se decidió a hacer este libro, tenía ya a la vista numerosos modelos excelentes, desde Boccaccio y Sannazaro hasta la *Diana*, de Jorge de Montemayor; *La Galatea*, de Cervantes; la *Fílida*, de Gálvez de Montalvo, y otras varias. *La Arcadia* tiene como motivo fundamental el hacerse grato a su señor de entonces, el duque de Alba. Sus páginas están llenas, bajo el dulce disfraz de los —123→ pastores, del fluir de la vida cortesana en la villa ducal de Alba de Tormes. Fue la primera de las obras extensas de Lope que vio la luz (1598). En ella, Lope se declara partidario de una literatura de tipo erudito, bien distinta de la que le hizo alcanzar la fama.

La novela pastoril se había hecho muy popular después de la publicación de la *Diana* de Jorge de Montemayor, en 1559. Como en todas ellas, Lope pretendió dar escenas y sucesos actuales, bajo la fronda de las aventuras y los diálogos pastoriles. «La Arcadia es historia verdadera», dice en el prólogo. Así se continuaba la buena tradición que había hecho adivinar a los autores o a los personajes en su real condición detrás de los nombres pastoriles. Años después, Lope, en la *Égloga a Claudio*, decía:

*Sirviendo al generoso duque de Alba,
escribí del Arcadia los pastores,
bucólicos amores
ocultos siempre en vano,
cuya zampoña de mis patrios lares
los sauces animó de Manzanares.*

El joven duque de Alba, don Antonio de Toledo, aparece en la novela con el nombre de *Anfriso*. Lope es *Belardo*. Anfriso ama a *Belisarda*. Los padres le alejan de ella para que el olvido se haga lugar. Él cree que Belisarda le ha abandonado para casarse con Olimpo, y los celos y la desesperación, alimentados por las palabras de un hechicero, se apoderan de él. Anfriso cae en el inocente recurso de, por despecho, fingir amor a otra mujer, *Anarda*, y Belisarda, engañada, se casa con otro, *Salicio*, rudo amante despreciado. En el colmo de la desesperanza, una bruja, *Polinesta*, aconseja al pastor Anfriso que se entregue a heroicas hazañas, para así levantar su ánimo.

—124→

Es cierto que, para la sensibilidad actual, una novela como *La Arcadia* ofrece muy pocos atractivos. Nos encontramos enormemente separados de su sensiblería y de sus párrafos peinados y artificiosos. Pero esa literatura era la que gustaba entonces, la que podríamos llamar, para entendernos, *sentimental o romántica*, muy al uso de cualquier lector. Por otra parte, todo el mundo reconocía en seguida a los disimulados personajes, lo que proporcionaba una secreta alegría a cada persona que, de pronto, se encontraba dentro del secreto. Cualquiera persona, al acercarse a las ordenadas líneas de *La Arcadia*, sabía que *Bresinda* era la duquesa, y que *Brasildo* respondía al ilustre músico Juan Blas de Castro, que figuraba en la corte ducal, y quien hizo la tonada para algunos poemas de Lope. Incluso hoy, la diversidad de su contenido, magias, hechicerías, opiniones sobre la belleza femenina o los misterios de la naturaleza, y, sobre todo, los versos, dan a la novela un movimiento y una

gracia que no tienen sus análogas. Un aluvión incontenible de palabras y de preciosismo anega al lector³⁶.

Los aciertos del libro estriban fundamentalmente en la gracia expositiva de Lope. La visión pictórica de la naturaleza es excelente y está expuesta con verdadero —125→ paladeo. El Lope esclavo de lo que se ve, aparece en sus maneras especiales de adjetivar, de recordar a cada paso el lienzo necesario. Cuando describe los campos, asistimos a la descripción de un fondo de pintura renacentista. Igualmente destaca su personalidad cuando se entretiene en exhibir su amor por las flores. El mismo Lope habla, en el prólogo del libro, de que algo de sus propios sentimientos va infundido en los del héroe, para acabar reconociendo, al final, que había procurado eliminar de la novela; en cuanto pudo, sus vivencias personales.

Es a veces abrumador el alarde cultural de *La Arcadia*, la pesada erudición científica, astrológica, retórica. Una lista de los «nombres poéticos e históricos», agregada al libro, forma, en la edición de Amberes de 1605, unas sesenta páginas. Este pedantesco despilfarro de erudición y de citas, hizo que Cervantes se burlase, suave y maliciosamente, de Lope en el prólogo del *Quijote*. La burla debió dolerle mucho al Fénix, tanto más cuanto que Cervantes es citado en el libro V de *La Arcadia* como uno de los poetas famosos de España.

La Arcadia debió de terminarse hacia 1590, fecha en que el duque de Alba contrajo matrimonio, ya que, en la novela, Anfriso queda soltero. Sin embargo, una alusión a la muerte de doña Isabel de Urbina hace pensar que, el menos alguna parte del libro, sería añadida después de 1594, fecha de esa muerte.

Los pastores de Belén



En el otoño de 1611 terminaba Lope de Vega *Los pastores de Belén*, publicado en 1612, y dedicado a su hijo Carlos Félix, el niño, hijo de Juana de Guardo, que murió de siete años en la casa de la calle de Francos, aquél al

que Lope dedicó tan hermosa elegía, ya —126→ recordada. El amor de padre, caudaloso, vertido en plenitudes, que Lope sentía por su pequeño, está bien patente en las palabras de la dedicatoria: «Estas prosas y versos al Niño Dios, se dirigen bien a vuestros tiernos años: porque si él os concede los que yo os deseo, será bien que cuando halléis Arcadias de pastores humanos, sepáis que estos divinos escribieron mis desengaños, y aquéllos mis ignorancias. Leed estas niñeces, comenzad con este Christus, que él os enseñará cómo habéis de pasar las vuestras».

Ahí va explicado, a grandes líneas, el aire general de *Los pastores de Belén*: una Arcadia a lo divino. Pastores que van y vienen, traspasados de tierno y real sentido religioso, en torno al nacimiento del Salvador. Lope logró redondear un libro exquisito, saturado de poesía y de emoción, elementales, sí, pero aún operantes sobre el ánimo de cualquier lector. Podemos acercarnos a *Los pastores* seguros de que tropezaremos en seguida con bellezas abrumadoras. Una explicación simplista, para localizarla en la trayectoria de las letras españolas, sería la de pensar en la corriente que hace volver a lo divino multitud de libros ilustres. Tal, la vestidura devota que Sebastián de Córdoba hizo con los versos de Garcilaso de la Vega, o *La clara Diana* a lo divino, título del trueque de la *Diana* de Montemayor, llevado a cabo por Bartolomé Ponce. Pero, en todas estas trasmutaciones y nuevas vestiduras, hay siempre una parodia, o por lo menos una evidente irrespetuosidad con la criatura artística, no justificada siquiera con los fines piadosos. Y estos sentimientos no albergan en la obra de Lope: Lope es sincero, emocionado y rendidamente sincero cuando mueve a sus pastores. Pone en este danzar sus más altas dotes, introduciéndose en el mundo de la leyenda piadosa y bíblica, también común a todos sus contemporáneos -no perdamos de vista esta identidad nunca-, y haciéndola vivir, dotándola —127→ de carne y hueso. Estos pastores no tienen nada de profanación o de burla: recitan una y otra vez poemas admirables, con boca limpia y candorosa, dicen largos párrafos llenos de complicada casuística, y con su rústica andadura remueven todo el patrimonio cultural de Lope, al lado de sus más nobles remedos de la tradición popular.

Unos cuantos pastores se han reunido en los valles próximos a Belén, unas semanas antes del Nacimiento de Jesús. En su charla, repiten las historias de David y Betsabé, de Absalón y Tamar, de Susana y los jueces; se pierden en consideraciones sobre la familia de María, sobre las profecías que anuncian el advenimiento, y participan con ademán claro y voluntarioso en la Visitación, el Nacimiento, etc. En la realidad más cercana, estos pastores quieren bien poco. Como algo muy adjetivo, y en realidad como el recuerdo de la trama de cualquier novela pastoril, nos sale al encuentro en alguna ocasión la noticia de los amores entre ellos (Aminadab y Palmira; Ergasto y Niseyda). En el fondo, estos pastores se quedan extáticos, las manos juntas o arrodillados, embebidos del Prodigio que les toca presenciar, disimulados sus pecadores pies por una capa de oloroso musgo casi artificial: se ha comparado *Los pastores* con un Nacimiento³⁷, con el familiar Belén tradicional en las casas españolas, de figurillas de barro, movidas cada Navidad por manos infantiles, puras, temblorosas de emoción y milagro. Esta comparación es exacta. Lope toca, mimra, casi besuquea al Niño Jesús. Toda su ternura por la niñez aflora a borbotones, sin perder ni en un solo momento su calidad religiosa. Las creencias toman cuerpo concreto, descienden a nuestras manos. También en esto el Fénix comparte la —128→ firmeza de creencia de todos sus contemporáneos. En él, como en Murillo, la intimidad del Hogar Santo es la intimidad de un hogar cualquiera, modesto y artesano. El Niño al que se canta en *Los pastores* es de veras un niño, un niño que muy bien podía estar en la calle de Francos, para el que Lope escribió, cantándosela luego, la más hermosa canción de cuna de la literatura española:

Mas revelándole a el alma

*de la Virgen la respuesta,
cubrió de sueño en sus brazos
blandamente sus estrellas.*

*Ella entonces desatando
la voz regalada y tierna,
así tuvo a su armonía
la de los cielos suspensa:*

*Pues andáis en las palmas,
ángeles santos,
que se duerme mi niño,
tened los ramos.*

5

10

<i>Palmas de Belén, que mueven airados los furiosos vientos, que suenan tanto, no le hagáis ruido, corred más paso, que se duerme mi niño, tened los ramos.</i>	15
<i>El niño divino, que está cansado de llorar en la tierra por su descanso, sosegar quiere un poco del tierno llanto, que se duerme mi niño, tened los ramos.</i>	20
<i>Rigurosos hielos le están cercando, —129→ ya veis que no tengo con qué guardarlo. Angeles divinos que vais volando, que se duerme mi niño, tened los ramos.</i>	25
	30
	35

Toda la andadura erudita del libro (poesías con un pie forzado de rima muy difícil, los juegos de prendas y de colores y letras, los torneos literarios, la figura de un gracioso, llamado Rústico por broma, etc.) palidece ante esta llamarada de sinceridad popular. Lope supo presentar toda la materia religiosa como presentaba cualquier otro asunto histórico o pasional. No hay más respeto que el intocable al dogma; la irreverencia, por otra parte, no se habría tolerado tampoco en la colectividad. Fuera de eso, lo más sagrado y lejano aparece inmediato y familiar, vestido del color y del eco actuales y orlados de experiencia. He aquí cómo se cuenta el Nacimiento del Salvador:

«Conociendo, pues, la honestísima Virgen, la hora de su parto, José salió fuera, que no le pareció justo asistir personalmente a tan divino sacramento. María,

descalzándose las sandalias de los benditos pies, y quitándose un manto blanco que la cubría y el velo de su cabeza, quedándose con la túnica y los cabellos hermosísimos tendidos por las espaldas, sacó dos paños de lino y dos de lana, limpiísimos y sutiles, que para aquella ocasión traía, y otros dos pequeñitos para atar la divina cabeza de su Hijo... Pues como tuviese todas estas cosas prevenidas, hincándose de rodillas, hizo oración, las espaldas al pesebre y el rostro levantado al cielo, hacia la parte de oriente... Estando en esta oración sintió mover en sus virginales entrañas su Soberano Hijo, y en un instante lo parió y vio delante de sus castos ojos... Estaba —130→ el glorioso infante desnudo en la tierra, tan hermoso, limpio y blanco como los copos de la nieve sobre las alturas de los montes, o las cándidas azucenas en los cogollos de sus verdes hojas... El Niño entonces, llorando y como estremeciéndose por el rigor del frío y la dureza del suelo, extendía los pies y las manos buscando algún refrigerio y el favor y amparo de su madre, que, tomándole entonces en sus brazos, le llegó a su pecho, y poniendo su rostro en el suyo, le calentó y abrigó con indecible alegría y compasión materna. Púsole después de esto en su virginal regazo, y comencóle a envolver con alegre diligencia, primero en los dos paños de lino, después en los dos de lana, y con una faja le ligó dulcemente el pequeñito cuerpo, cogiéndole con ella los brazos poderosos a redimir el mundo; atóle también la soberana cabeza por más abrigo, y hechas tan piadosas muestras de su amor materno, entró el venerable José».

Trozos como el señalado se encuentran con frecuencia en el libro, que tuvo un éxito considerable, pues alcanzó por lo menos ocho ediciones en el siglo XVII. Sin embargo, la primera fue duramente expurgada por la Inquisición, sobre todo en episodios como el de Susana y los jueces, Absalón y Tamar, donde el prurito erótico de Lope se manifestaba de forma poco acorde con el tono general del libro³⁸.

—131→

Digamos, para terminar lo que a *Los pastores de Belén* se refiere, que su fecha anda muy cerca de otras en las que las apetencias religiosas de Lope dieron señales evidentes, y que ya hemos indicado antes (1609, ingresaba en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento; 1610, en el Oratorio del Olivar; 1611, en la Orden tercera franciscana; hacia fines de este año, terminaba *Los pastores*, quizá con la idea de que apareciesen en la Navidad). *Los pastores de Belén* serían, en esta sucesión de fechas, la vertiente literaria de su orientación a la vida religiosa.

El peregrino en su patria



En Sevilla, en 1604, y dedicado a don Pedro Fernández de Córdoba, marqués de Priego, apareció por vez primera *El peregrino en su patria*, complicada novela de aventuras, llena de incidentes dificultosos y enredados que llevan a un desenlace feliz a través de situaciones verdaderamente asombrosas. El libro alcanzó un éxito bastante importante: entre 1604 y 1618 se hicieron seis ediciones, y años después ya estaba traducido al inglés.

Se trata de una narración extremadamente artificiosa. Los protagonistas, Pánfilo de Luján y la hermosa Nise, enamorados, pasan por graves dificultades para lograr su amor. El modelo parece haber sido la *Selva de aventuras*, de Jerónimo de Contreras. En este libro, el héroe, Guzmán, sufre en tierras lejanas toda una larga serie de calamidades y azares, acabando por encontrar a su amada en un convento, y él mismo termina por hacerse cenobita. En

cambio, Lope, con su acierto y vitalidad de siempre, hace que las calamidades no salgan del territorio nacional, casi en una zona restringida: Valencia, Zaragoza, Barcelona y Toledo. Pánfilo es perseguido por su desdichada suerte, pasando por —132→ mil desgracias, visitando muchos santuarios famosos, sin que el sosiego le alcance. Hay naufragios, piratas, disfraces, equivocaciones, duelos, condenas a muerte y mil sucesos más. Y en medio de ese universal y alocado tejemaneje, los personajes están como ausentes, sorprendidos también, con el pasmo que sufre el lector. Sus reacciones no se dan claras, o si se dan no lo sabemos. Es decir, no están tratados como héroes de una narración, sino de una comedia de intriga, con todas las contradanzas típicas del teatro de Lope. Vossler, que ha mirado con mucho cariño esta obra, nos dice: «Burlas de la suerte y arrebatos del momento se acumulan como en sueños, en una perspectiva irreal, hasta que llega el fin dichoso. Una vez llegado se tiene -lo mismo que al principio- la impresión de que en definitiva nada esencial ha sucedido; es como si los amantes, en su constante relación, hubieran de ser concienzudamente baqueteados para ver qué tal lo aguantaban»³⁹.

Sí, es una comedia, escrita en prosa y con ritmo *lentísimo* en relación al de la escena. El héroe va de «cortesano a soldado, de soldado a cautivo, de cautivo a peregrino, de peregrino a preso, de preso a loco, de loco a pastor, y de pastor a mísero lacayo de la misma casa que fue la causa original de su desventura». Ya al final, cuando el desenlace se precipita, asomándose al feliz reencuentro al margen de la página, Lope acumula los personajes, que, en su alegría, atraen a los nobles de la ciudad, que acuden a *verlos y dar el parabién*: «De esta suerte, a un mismo tiempo y en un mismo día, entraron por su casa del anciano y noble Leonicio: Aurelia, madre de Finca; Pánfilo y Elisa; Jacinto y Tiberia, hermanos; y el más perdido de todos, Celio, de quien ya no se esperaban nuevas, antes se habían tenido de que era muerto, y otras de que estaba cautivo». —133→ En ese *dar el parabién* está el equivalente a la solicitud de aplauso, con que finalizan muchas comedias.

El peregrino, como ocurre siempre en Lope, nos da también eco de su real experiencia. Así pasa con la égloga *Serrana hermosa, que de nieve helada*,

contenida en la novela, que se refiere a sus relaciones con Micaela de Luján. El autor es Jacinto, nombre que Lope se da en la obra. La propia Camila Lucinda sale algunas veces a lo largo de la novela, para casarse al final con Jacinto. - ¡Siempre esa extraña y apasionante mezcla de la verdad y la fantasía!- Otros sucesos reales, que indudablemente están aludidos en *El peregrino*, son muy difíciles de identificar.

Otro de los atractivos de la novela es su color de anticipación romántica. Si el aspecto general del libro, en cuanto trama novelesca, resulta fatigoso y ha perdido visiblemente interés, no ocurre lo mismo con parcelas aisladas, que aún conservan una indudable frescura, una eficaz atracción. Un heraldo de lo que será después la nocturna llamada del romanticismo, con un hombre moribundo en los brazos, aparece ya patéticamente instalado en la novelita de Lope, que, con su creencia en supersticiones y hados, ayudaba muy bien a esta manera de interpretar las desgracias:

«Pánfilo caminó con aquel hidalgo al monasterio, que con remisas palabras, interrumpidas de la vecina muerte, le refería la ocasión de ella. Llegó el peregrino a la puerta, en cuyo frontispicio con los rayos de la luna se veía una imagen de la que sobre ella tiene sus hermosas plantas, dando claridad al retrato cuyo original había tenido nueve meses al sol en las entrañas. Mientras llamaba, le dijo Pánfilo que se encomendase a ella; oyó el portero los golpes, y llegando a la puerta se informó del caso, y respondiéndole que con otro —134→ engaño semejante ciertos bandoleros de Jaca habían una noche robado al monasterio, no quiso abrir sin licencia del superior. Rogóle Pánfilo que se diese prisa; pero como hasta su celda hubiese gran distancia y se pasase una huerta, entretanto el caballero expiró en sus brazos».

La subsiguiente acusación de asesinato al inocente, etcétera, colma el carácter romántico del episodio. El interés no decae en otras situaciones acotadas igualmente: por ejemplo, las escenas del manicomio de Valencia o los pequeños relatos milagrosos, intercalados (los aparecidos, con las figuraciones de la cama que llega al techo, etc.; la Virgen de un cuadro que saca el brazo para sostener al pintor que sufre un accidente, etcétera). Pero, además de estos intereses estrictamente literarios, *El peregrino* encierra otro mucho mayor: Lope nos da en este libro una lista de las comedias que hasta entonces había escrito: doscientos diecinueve títulos van citados en asombrosa lista, a la vez que Lope nos da uno de los primeros juicios que expresó sobre su teatro: «y adviertan los extranjeros, de camino, que las comedias en España no guardan el arte, y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor, de ninguna manera fueran oídas de los españoles».

En *El peregrino en su patria* van intercalados cuatro autos sacramentales: *El viaje del alma*, *Las bodas del alma y el amor divino*, *La maya* y *El hijo pródigo*. Los cuatro habían sido escritos mucho antes que *El peregrino*, con el que no tienen nada que ver, y figuran entre los primeros de la producción de Lope.

Novelas a Marcia Leonarda



Las *Novelas a Marcia Leonarda* son cuatro narraciones breves: *Las fortunas de Diana* (incluida por vez primera —135→ en *La Filomena*, 1621), *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo* (incluidas en *La Circe*, 1624). Como ya dije atrás, al tratar de los amores de Lope con Marta de Nevaes, fue ésta quien le aconsejó que intentase fortuna en ese género en el cual Cervantes había alcanzado tan visible maestría. (Lope habla de Cervantes en las primeras líneas de *Las fortunas de Diana*, diciendo que «no le faltó gracia y estilo».) El comienzo de esa misma novela revela el mandato de Marta

y la personal actitud de Lope ante el género: «No he dejado de obedecer a V. M. por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla, porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia y el Peregrino* hay alguna parte deste género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso es grande la diferencia, y más humilde el modo. En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de hombres más sabios, llamaban a las novelas *cuentos*. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos». Líneas adelante, añade que él nunca pensó ser novelista, pero que escribe por obediencia a Marta de Nevares.

Las cuatro novelas están tan estrechamente concebidas en torno al encargo de Marta de Nevares, que más bien podían llamarse *novelas epistolares*. Con gran frecuencia saltan en los renglones apostillas directamente dirigidas *a la lectora*: «*Atrévome a vuestra merced* con lo que se me viene a la pluma, porque sé que como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprenden las digresiones largas». «*A vuestra merced, ¿qué le va ni le viene en que hablen como quisieren de Garcilaso?*», dice en otra ocasión. En otro momento, al describir el vestido de la heroína, Laura, que corretea por un jardín, descuidada, dice: «*Caerá vuestra merced* fácilmente en este traje, que, si no me engaño, *la vi en* —136→ *él* un día tan descuidada como Laura, pero no menos hermosa». En el momento cumbre de la novela tercera, el diálogo se entabla directamente: «Realmente, señora *Marcia*, que cuando llego a esta carta y resolución de Laura, me falta aliento para proseguir lo que queda...». Algo muy parecido ocurre cuando, al llegar a poemas o versos intercalados, dice a Marcía que puede saltarlos sin leerlos, si así le parece. Sí, novelas epistolares, novelas que son, en realidad, como un diálogo mantenido en el papel, obnubilada la mente de Lope por el expreso deseo de Marta, anhelante de hacer de él un novelista. Las cuatro novelitas comienzan igual: con una alusión directa al mandato de Laura, que sirve de introducción al texto de la trama. ¿No equivalen esas palabras, saltando las distancias, al encabezamiento de una carta? Creemos que sí. Las novelitas terminan también de una manera análoga: con un vocativo a Marcia, trayéndola desde la

anonimia del lector al diálogo y a la consideración directa. Estas cuatro llamadas, ¿no equivalen a una despedida de carta, sobre todo si tenemos en cuenta que en ella se invita a la reflexión sobre lo dicho y a esperar la próxima? Sí, no hay duda. Las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda* son cartas desmesuradas, cartas también dentro de la increíble hipérbole en que la pasión le hacía vivir. Las constantes intervenciones de tú a tú, que esmaltan el texto, aumentan tal sensación. Las novelas a Marcia son una prueba más de aquella estrechísima identificación espiritual que señalé como aspecto especial de esta pasión lopesca, en la que Marta habría sido -¡tan rezagadamente encontrada!- la esposa ideal. Vossler ha señalado agudamente este valor de identidad de espíritu: «No se trata aquí, ciertamente, del valor artístico de sus novelas de manera inmediata; más pertenece esto, sin embargo, a la vida del poeta, en cuanto delata la mano fuerte y amable con que Lope introduce a su Marta en la literatura —137→ como un ámbito espiritual y acogedor, haciéndole partícipe de este elemento de su propia vida. La dedicatoria de la obra no es algo superficial y hecho desde las alturas, sino que supone un anhelo de comunión espiritual como no será frecuente entre hombres y mujeres en la España de entonces. No hay vanidad tan sólo, sino amorosa necesidad de comunicación y dádiva en el hecho de que Lope despliegue ante esta mujer su abigarrada sabiduría»⁴⁰.

Al final de la cuarta novela, Lope promete otra quinta, *El pastor de Galatea*, que anuncia para *El laurel de Apolo*, novela que no llegó a salir⁴¹.

La Dorotea



La Dorotea se publicó en 1632. Ya hemos citado muchas veces este libro excepcional con motivo de su contenido biográfico. Volveremos a hacer un análisis, siquiera sea somero, de su contenido y cualidades.

Lope llamó a *La Dorotea* «acción en prosa». Es decir, es para él, siempre dramaturgo, una obra de contenido dramático, pero no representable. Está dividida en cinco actos, y en ella, Lope, ya viejo y cargado de experiencia y desencanto, vuelve sobre el primer amor de su vida, el turbulento episodio de

Elena Osorio, visto ya con la distancia necesaria, matizado por el recuerdo de otros sucesos de su vida. El artificio, la trama en general, está basada en *La Celestina*, libro que Lope habría leído en varias ocasiones. Pero no se trata de una continuación, ni mucho menos. En *La Dorotea*, Lope ha puesto a contribución su tacto y su sabiduría literaria, y el —138→ calor de lo vivido da al libro unas cualidades señeras que hacen de él una de las más bellas obras de la prosa española.

Su argumento es el siguiente, en el cual el lector (ya familiarizado con la vida de Lope, por lo que venimos diciendo) podrá ir reconociendo situaciones y azares que fueron análogos fuera de la página impresa: Dorotea, hermosa mujer, fina, culta, coqueta (Elena Osorio), está casada, y el marido está en Lima. Decide romper las relaciones amorosas que sostiene con un joven poeta, impulsivo, flaco de bolsa, pero muy enamorado de Dorotea. Ese poeta se llama Fernando (Lope de Vega). La madre de Dorotea, Teodora (Inés Osorio), influye mucho en esta determinación, ansiosa de tener para su hija un amante más productivo. Este lo encuentra en el rico indiano Don Bela (Don Francisco Perrenot de Granvela, sobrino del Cardenal de dicho nombre). Gerarda (la reencarnación lopesca de Celestina) es la encargada de todo el tejemaneje que tales tercerías y oscuras intenciones suponen. Fernando, el brillante y pobre galán, quiere huir de Madrid para, poniendo tierra por medio, olvidar a Dorotea. Pero no tiene dinero: lo consigue engatusando a Marfisa, su antigua y engañada amante, que en el fondo aún le ama, y hasta querría volver a ser engañada por él. Marfisa le proporciona unas joyas. Fernando pasa una temporada en Sevilla, sin lograr el olvido que pensaba alcanzar así. Tampoco Dorotea logra olvidar a Fernando, y hasta intenta, sin éxito, suicidarse, al saber la fuga del joven. Don Fernando regresa a Madrid, ronda la casa de Dorotea, y en una pelea nocturna hiere a Don Bela. Una mañana, paseando por el Prado, Fernando se encuentra con Dorotea, embozada, y le cuenta su pasión amorosa. Dorotea se descubre, y los amantes, gozosos, reanudan sus relaciones. Marfisa censura a Fernando su conducta con ella, y Fernando, ya satisfecho porque Dorotea —139→ haya dejado sus tratos con el indiano Don Bela, se inclina de nuevo por Marfisa, aparte de recibir de manos de Dorotea

parte del dinero que ésta ha sacado a Don Bela con sus caprichos y favores. Por fin, abandona definitivamente a Dorotea. Don Bela muere de forma violenta, y Dorotea, arrepentida, decide retirarse a un convento. Gerarda, que iba a buscar un jarro de agua, cae por la escalera y se mata.

Éste es, en líneas muy esquemáticas, el argumento de este libro, donde Lope ha puesto un cariño pleno de emoción, línea a línea. Algunas de sus partes debieron de ser escritas en su juventud, estando aún muy próxima su relación con Elena Osorio, relación que se sigue paso a paso en el libro. El prólogo nos aclara esta génesis con muchos años por medio: «Escribí *La Dorotea* en mis primeros años, y habiendo trocado los estudios por las armas..., se perdió en mi ausencia, como sucede a muchas; pero restituida o despreciada (que así lo suelen ser después de haber gastado lo florido de su edad), la corregí de la lozanía con que se había criado en la tierna mía». Detrás de estas palabras hay, sí, una verdad, pero no la verdad esencial: *La Dorotea* es obra casi total de la vejez, o por lo menos fruto de su madurez y de su sapiente mirada, ya que abundan las alusiones a sucesos posteriores a 1585, y en especial, poemas dedicados a doña Marta de Nevares. Ya hemos señalado atrás incluso cómo el retrato de la heroína participa de rasgos que pertenecen por igual a las dos damas. Hay, además, una violenta sátira contra el gongorismo, que es de 1630. Por último, en el pronóstico que César, astrólogo, hace a Fernando, se alude hasta a la ordenación sacerdotal de Lope. Como vemos, la obra está hecha, y Vossler lo ha visto muy bien, teniendo su autor a la vez veinte años y setenta. El loco fluir de las situaciones cabalga sobre dos edades bien distintas. «Pocos son capaces de sentir con tal precocidad en la — 140→ juventud y con tanta lozanía en la vejez; pocos capaces de, al rendir la jornada, detenerse con tanta ingenuidad y gracia en los juegos matinales, y en el auge, presentir la caída por modo tan tranquilo y certero»⁴². En fin, todo nos está poniendo en guardia para acercarnos a unas páginas verdaderamente portentosas, donde el prodigio artístico ha sido, frecuentemente, empañado u olvidado por el alto interés autobiográfico de lo narrado.

José Manuel Blecua, en su excelente y asequible edición de *La Dorotea*⁴³, ha hecho ver cómo el libro es una culminación, en la senectud de Lope, de un

episodio amoroso. Siempre, de una u otra manera, el amor de los veinte años ha estado presente en la mente de Lope, gran enamorado, y habrá estado, además, enredándose en una sombra de remordimiento o de desengañada evocación. Las alusiones a Filis no faltan en ningún momento. Había ido creciendo Dorotea al lado de cada verso o cada poema o comedia, a lo largo del vivir de Lope, para llegar a ser extraordinaria verdad poética, no historia anecdótica o documental. Quizá ese clima de añoranza o de sentimiento soterrado, sobre el que se ha ido superponiendo la experiencia más válida y atormentada de su vivir, haya dado al episodio juvenil una dimensión poética poderosa, que no podía tener la rápida fluencia de otros azares.

¿Cómo son los personajes de esta «Acción en prosa»? Dorotea es una bella mujer que ha perdido el sentido de sí misma y aspira a verse inmortalizada literariamente. «Porque la hermosura se acaba y nadie que la —141→ mira sin ella cree que la tuvo, y los versos en su alabanza son eternos testigos que viven con su nombre». Dorotea se sueña intercalada en un catálogo de mujeres famosas: una Laura, una Beatriz. Esto le hace ser contradictoria, y verterse sin freno y sin orientación en sus largas charlas con Gerarda (que ironiza constantemente), con Marfisa (que está asaeteada por los celos), con todo y por todos. No es como Melibea: pura, virginal, que se vea obligada a saltar por encima de muchas normas y muchas circunstancias para lograr sus amores, sino que puede satisfacer su inclinación personal amando a Fernando y, a la vez, entregarse por interés al rico indiano. Vive *literariamente* (hace versos y canta), y revela un claro anhelo de espíritu, de permanencia. Por eso, también, será ella quien mejor dirá, en palabras certeras, todo el desengaño que la corroe después de sus múltiples azares: «Toda la vida es un día; ayer fuiste moza, y hoy no te atreves a tomar el espejo, por no ser la primera que te aborrezcas; más justo es agradecer los desengaños que la hermosura. Todo llega, todo cansa, todo se acaba».

Frente a ella, Marfisa conoce muy bien los trucos sentimentales del joven poeta, y sabe que literatiza todo, escapándose por esa vía, inasible. Sabe que no fue suyo nunca, ni siquiera en los momentos más rendidos. Marfisa representa el vivir desde las cosas, sin la exaltación retoricista de los demás.

Está llena de generosidad y desprendimiento, y nos deja en los labios el regusto de la desgracia y de la burla. De la burla por las que le hace su antiguo amante y de la desgracia porque el horóscopo no la trata nada bien. Predice que morirá asesinada por su tercer marido, a causa de los celos. No sabemos aún quién fue esta Marfisa, sombra de vida y de calor entre los personajes auténticos de *La Dorotea*.

—142→

Lope ha sabido verse sin muchos tapujos. Fernando posee los rasgos inequívocos del tumultuoso poeta, aún vestido de adolescencia. Sólo regala a su amante versos y más versos. Es a veces demasiado culto, al borde de la pedantería, fácil a las lágrimas, ingenioso, pueril y, sobre todo, con pocos escrúpulos. Es lo suficientemente tenaz y enamorado como para pasar noches enteras bajo la nieve, al pie de la reja de Dorotea, y, poco después, abofetearla duramente; pero es poseedor firme de un par de sostenes radicales y necesarios para andar por su circunstancia. Como en tantas ocasiones, Vossler lo ha visto muy bien: «Sería un abúlico sin freno si detrás de sus palabras no hubiera un hondo sentido y una íntima firmeza. Escucha esa intimidad cuando es necesario y llega la ocasión, dispuesto a dejarlo todo por el Rey y por la Iglesia. En lo menudo, puede desconfiarse de él lo, que se quiera hasta el momento que, sea por reflexión o por imposición de las circunstancias, llega la hora crítica, en donde se prueba la rígida rectitud de su fe y la férrea medula se evidencia. Ese carácter no evoluciona; mantiene su vitalidad, desilusionándonos continuamente, sorprendiéndonos y revelándose siempre de nuevo. En el fondo se mantiene idéntico desde el primer acto hasta el último... Al cabo, sigue siendo él mismo: recogido en soledad cenobítica o lanzándose a la guerra contra los ingleses»⁴⁴.

Este Fernando no ha sido realmente rival de don Bela. En el libro, como Montesinos señala acertadamente, Lope ha sido generoso a más no poder con su antiguo enemigo de amores, prestándole sus propios conceptos. El don Bela, indiano, enemigo victorioso del Lope juvenil en los años duros y reales del comienzo, es ahora nada menos que un trasunto del Lope encanecido y

locamente enamorado de Marta de Nevares, —143→ con toda la congoja que el amor, el dolor, la enfermedad y el sacrilegio podían dar al poeta genial y ya claudicante. La figura está pintada con enorme generosidad. (¡Qué lejos del enconado odio que Lope manifestó varias veces ante el marido de doña Marta, el desventurado Roque Hernández!) Los versos de don Bela reflejan ya (muerta Amarilis) todo el proceso depurador del sentimiento de Lope, de sus propios desengaños. Así ocurre que don Bela, «impuesto en el favor de la dama por la fuerza del oro, resulta mucho más merecedor de sus favores, que don Fernando, incapaz de amar», metido de hoz y coz en el revuelto mar de su literatura preciosista. De resultas de esta trasmutación, don Bela quiere con el alma, y Lope puede poner en sus labios los versos que él ya solamente podía escribir pensando en Marta de Nevares. Si Dorotea no puede comprender esto, qué más da. «... Lo que ha de entender Dorotea de mi pluma son las libranzas de los mercaderes para sus galas», dice don Bela⁴⁵. La poesía y su razón de existencia, basta con que sea entendida por él, por don Bela-Lope. Curioso por demás este cruzamiento de personalidades y de sentires.

Todo lo que vengo señalando nos despertará, pienso, una viva y extraña resonancia sobre este libro fundamental en la producción del Fénix y en la historia de la prosa española en general. Queda, para redondear esta mirada rápida que le dedicamos, examinar a Gerarda. Gerarda es la figura más cercana a la herencia celestinesca. Detrás de ella está todo el prestigio de las tercerías de la vieja creadora del tipa. Y, sin embargo, es también muy diferente. En primer lugar, digamos que no es el personaje fundamental, como lo era en la obra del siglo XV. Del libro ilustre (que, al decir de Cervantes, —144→ sería divino si ocultara un poco más lo humano), Lope conserva la estructura semidramática-seminovelesca⁴⁶, y, si se quiere, la preocupación moralizante que el prólogo refleja. Pero Gerarda no tiene la grandeza de su antecesora, la grandeza mítica, diríamos. Tiene de ella algunos rasgos comunes, comunes además a toda una casta social análoga, en la que no se deben buscar paradigmas: afición al vino, al robo, alcahueta, conocedora de mil trampas, especialmente amorosas, etcétera. Pero, y es muy importante, no tiene esa aureola de mal fatídico que rodea a la antecesora. Los personajes

lopescos habrían seguido haciendo lo que hacen sin ella, y lo habrían hecho también sin ella. En efecto, lo que hace Dorotea no es por su culpa, sino por la de Fernando o por sus ambiciones. Gerarda está allí al mismo nivel que cualquier otro personaje. Tiene sus ribetes de erudición y maneja diestramente los refranes. Lope se burla, en Gerarda, de todo el menester teatral que compete a las *Celestinas*, papel que él supo realizar fuera de las tablas, personal y concienzudamente. Incluso en la muerte de Gerarda, como en la —145→ dispersión final, preparada de lejos por sucesivos presagios, hay un estremecimiento de inquietud humana, lejos de los mitos. Un viento rápido deshace la complicada maraña de lujos y poemas, y situaciones exquisitas, y la complicada charlatanería amorosa, y las cartas yendo y viniendo. Se hace un silencio que lleva detrás algo más que el fin de una comedia. «... para que veas qué se puede fiar desto que llaman vida, pues ninguno (como dijo un sabio) la imaginó tan breve que pensase morir el día que lo estaba imaginando. No hay cosa más incierta que saber el lugar donde nos ha de hallar la muerte, ni más discreta que esperarla en todos».

En el borde del desenlace, la muerte, cerniéndose sobre todos los personajes, logra dar un tono de mesura y recogimiento excepcionales. «Los supervivientes parecen prepararse para un futuro de mayor mesura, de mejor quehacer, de más grave decoro. En la cercanía de la muerte todos se convierten a una moral que siempre han desoído y que es la verdadera... Moral enemiga de todo romanticismo que incida perturbadoramente en el limpio curso de la vida... No impone Lope a los demás limitaciones que no acató él mismo. Pero nos indica, sonriendo, la necesidad de vivir seriamente nuestra ley vital, lo que da sentido a nuestros actos. Conculcarla es ser don Fernando, Dorotea, Gerarda; serlo tal vez sin la simpatía que les ha prestado la pródiga generosidad poética de Lope. Vivir con autenticidad nuestra vida con los ojos en la muerte. Porque el sentido de la conducta trasciende sobre ella desde la Eternidad»⁴⁷.

El triunfo de la Fe en los reinos del Japón por los años de 1614 y 1615 apareció en 1618. Se trata de una obra de encargo, en la que el genio de Lope, privado de sus habituales alas de inspiración, desfallece un poco, —146→ pero

en la que no es difícil hallar datos para su agudeza o su curiosidad sin límites. Ya Vossler señaló que el hecho de tener que estilizar un material que le es proporcionado por manos ajenas le obliga a aguzar sus procedimientos de escritor. El relato, en prosa, versa sobre los numerosos martirios que en el Extremo Oriente acaecieron por las fechas del título. Lope quiso hacer un alarde de prosa cronística y logró contar con viva plasticidad los tormentos y martirios de los fieles que defendían su fe. Artísticamente, no hace falta decir que el libro no está a la altura de Lope. Éste se limitó a usar los materiales que los misioneros le enviaron. En una carta decía, hablando de su obra: «Mi estudio estos días ha sido una historia de unos mártires, o digamos relación, a que me ha obligado haberme escrito unos padres desde el Japón; serán cincuenta hojas, que voy ya en los fines; pienso que agradará, que también sé yo escribir prosa historial cuando quiero». A pesar de la lejanía material y espiritual de lo tratado, Lope demuestra el calor que puso en su información y el conocimiento que logró: «Incluye el nombre de Japón muchas islas, a quien divide el mar con tan pequeños brazos del continente, que parecen el ramo de las venas del cuerpo humano que pinta la Anatomía».

En el prólogo, dirigido al Padre Juan de Mariana, se encuentra una referencia al violento ataque de que había sido víctima Lope en la *Spongia*, de Pedro Torres Rámila, profesor de latín en Alcalá, ataque con el que comenzó una verdadera guerra literaria⁴⁸.

Para terminar el repaso de la obra en prosa de Lope, recordaremos los *Cuatro soliloquios*, aparecidos en Salamanca, 1612. Compuestos durante una crisis de misticismo o de vuelta sobre sí mismo, Lope toma su propia —147→ vida como motivo de reflexiones morales. Querría anularla, esclavo de un violento arrebató. El ánimo decidido e impetuoso de Lope actúa en esta vertiente religiosa -ya lo hemos señalado- con igual frenesí, con idéntica hondura que cuando se trata de resonancias bien humanas. En los *Soliloquios*, el tema del pecador arrepentido adquiere tonos de gran patetismo.

En 1612, Lope no era todavía sacerdote, y era muy fácil pensar que un acto de amor a Dios le borraría sus culpas. Pero las caídas no cesaron con el

transcurso de los años, y Lope, ya ordenado, volvió a reeditarlos, ampliados⁴⁹. El frenesí místico es nuevamente violento. Escribe a Sessa: «Aunque por más no debo estimar esas prosas, por haberlas escrito con tanta devoción y lágrimas, quería que aprovecharan a otros».

Desde el punto de vista literario, los *Soliloquios* adolecen de manifiesta monotonía, sobre todo para quien no comparta la personal lucha allí citada, y son, como otras tantas páginas de Lope, víctimas de la frescura y de la espontaneidad fértilmente creadoras del autor, que tiene acostumbrados a sus lectores a una rápida inmersión en el prodigio. Pero el grito del arrepentido está a veces admirablemente expuesto y con tonos de alta valía, de rendida humildad: «Con verme a la orilla, bien sabéis que aún ahora es más necesario vuestro —148→ favor, porque podría alguna mala ola de las mal sosegadas tempestades de mis costumbres volverme al mar furioso de donde he salido; y por eso os pido, dulce Señor, la mano». En muchas ocasiones nos devuelve la religiosidad emocionada que ya había aparecido en *Los pastores de Belén*, con suave ternura: «Acuérdome, dulcísimo Jesús, que cuando yo alguna vez, en mis tiernos años, me acordaba de Vos, me causaba notable alegría el veros niño en brazos de vuestra hermosa madre; deleitábame la historia de vuestro nacimiento; el veros, Señor, en un portalico de hielo, encogida vuestra grandeza... Mas después, Señor, que fui hombre, y hombre tan malo..., no os he buscado en los tiernos pasos de nuestras niñeces... sino sudando sangre en la oración de aquel huerto».

El Epistolario de Lope de Vega



No se trata ahora, al poner nuestra mirada sobre el *Epistolario* del Fénix, de analizar, como venimos haciendo, una obra literaria más, con su pie de imprenta y sus aprobaciones, hecha con el recato con que la trascendencia pública condiciona tales escritos. No. Pero si hemos visto cómo Lope trata todo por igual, acercándolo a su experiencia directa y vital, comprenderemos el inmenso valor de estas cartas que han llegado a nosotros, tan numerosas. El

repertorio más completo ha sido editado, con un brillante estudio previo, por don Agustín González de Amezúa, y publicado por la Real Academia Española. Figura en estos volúmenes (Madrid, 1935-1943) un grueso caudal de cartas escritas por Lope de Vega durante su servicio como secretario del Duque de Sessa, y son de muy diversa condición. En las puramente oficiales (cartas de recomendación, presentación, ofrecimientos, etc.), Lope es siempre fiel al sistema de preceptiva típico de su tiempo, —149→ como ha señalado su editor. En ellas, sin embargo, Lope sabe reproducir la postura del noble, según corresponde a cada uno de los casos tratados en la carta, siendo unas veces insolente, otras humilde, otras quejoso, etc. Todo dependerá de la personalidad a quien se dirige la carta. Amezúa ha señalado el esfuerzo notorio que Lope realiza en ocasiones para lograr dar variedad a la monotonía desesperante de las cartas oficiales y corrientes, cambiando palabras de sitio, enderezando conceptos, intentando vestir de su propio estilo y gracejo lo que no era más que pura palabra repetida.

Pero en esas cartas hay un número muy considerable dedicadas a la vida amorosa, tanto del señor como del secretario. Sessa cayó en la manía de coleccionar las cartas de Lope, especialmente las amorosas, e incluso las que a él iban dirigidas, con un placer verdaderamente morboso. A través de todo ese caudal, la especial psicología de enamorado permanente, de desenfreno erótico sin límites que hemos visto que fue la vida de Lope, se observa con enorme precisión. Allí nos encontramos expuesta al vivo la teoría amorosa de su autor, lo que piensa en general sobre la mujer y sobre las relaciones entre los dos sexos, dicho a veces con una crudeza que causa cierto asombro. De todos modos, sirven esas cartas para fechar, en monumental autobiografía, también desmesurada, el fluir de muchos sucesos lopescos, de sus obras, de sus calamidades caseras, de sus afanes, de su pobreza. Las cartas nos van dando un Lope día a día, palpitante, con sus caídas y sus esfuerzos por levantarse, con su hipérbole erótica y sus ratos de desengaño y de regreso al calor del propio arrepentimiento. Nombres, sucesos, una diaria fe de vida, eso son las cartas. Tantas veces como sale en sus comedias el inevitable billete amoroso, con todas sus cualidades respetadas, y he aquí que, una vez más, la

vida y la —150→ literatura se entrecruzan en este hombre excepcional. Quizá la gran sorpresa del lector de las cartas sea el ver el amor de Lope detenido siempre en este lado de la vida, es decir, la sorpresa de no encontrarnos su literatización definitiva, como nos tiene acostumbrados, sino quizá ver cuán ostensible es su preocupación por lo sensual. Las cartas son el escalón previo para el conocimiento de la evolución de muchos estados artísticos de Lope, a la vez que manifestación caudalosa y sin par de su vivir. A ellas habrá que recurrir constantemente cuando se trate de rebuscar cualquier aspecto del vivir y del crear de Lope de Vega.

Los poemas narrativos



En 1598, el mismo año que *La Arcadia*, apareció en Valencia (parece que hay otra edición del mismo año, en Madrid) *La Dragontea*, poema épico en octavas reales, dividido en diez cantos, destinado a cantar las correrías del pirata inglés Francisco Drake por Canarias, Puerto Rico, Panamá, Nombre de Dios y Portobelo. Se cuenta también la muerte del «Dragón», envenenado por los suyos en el último lugar citado.

Portavoz una vez más del ansia colectiva, Lope pretende en este poema exponer el rencor que el pueblo sentía contra Inglaterra y contra las expediciones piratas que alteraban la buena marcha de las flotas a Indias. Era, pues, un poema circunstancial, y, sin embargo, no tuvo la suerte que otros libros de Lope, a pesar de haber sido bien enjuiciado por los contemporáneos, incluso Cervantes, quien escribió un soneto para la introducción de la segunda edición, 1602.

Drake aparece presentado en el poema como un verdadero engendro del infierno, embrutecido, deseoso de botín. Las tres hijas de la Religión (España, Italia e Indias) se lamentan ante el trono divino de las fechorías del inglés. Aparece la Codicia, bajo la forma de una hermosa mujer, quien, en sueños, aconseja a Drake la expedición a las Indias. El pirata expone el plan a la reina Isabel, quien lo aprueba. Drake y John Hawkins atacan a los españoles en el

Atlántico, y Richard Hawkins, en el Pacífico. Se narran las aventuras de unos —152→ y otros, hasta la prisión de Richard y la muerte de los otros dos. Al final, los tres personajes alegóricos del principio dan las gracias al Todopoderoso.

Lo débil del poema está en la hinchazón retórica que le informa, muy alejada de nuestros gustos de hoy. Poema con enormes pretensiones; lo mejor de Lope, su capacidad para penetrar lo humano, y desde esa ladera, explicárselo todo, ahí no figura. Además, es muy posible, como ya se ha dicho, que no figure esa vertiente lopesca por razones de credo religioso. Lope, tan bondadoso, tan universal sonrisa y deseo de vida, hunde en el infierno con la mayor tranquilidad a los herejes del norte de Europa. Sin embargo, y como siempre, en su desmesurada producción, no faltan, ajenos al eje total del poema, episodios y detalles donde es muy fácil encontrarnos con esa especial mirada generosa por las cosas, típica de Lope. Así ocurre, por ejemplo, en las despedidas:

*Asida al cuello la llorosa dama
del atrevido mozo, en dulce enredo,
como el niño a los pechos de su ama,
cuando le espanta el recibido miedo,
¡ay!, dice, entre las perlas que derrama:
¿Cómo es posible que dejarme puedas?*

o cuando narra las maquinaciones de un clérigo de Nombre de Dios, afanado en esconder sus riquezas ante la llegada del invasor:

*El cura, por guardar su beneficio
porque entre los ingleses no perezca,
fuese a la iglesia, y a la pila santa
cavando el blanco pie, tal himno canta:
«Estas dos barras que de plata pura,
y de ochocientos pesos bien pesadas,
pila bendita, te encomienda el cura,
sean en ti del fiero inglés guardadas.*

*Guárdalas bien, ansí tus blancos bordes
pueblen hermosas manos y madrinas,
y de estos pueblos, juntos y concordés,
hagas las almas de los cielos dinas».*

El humorismo de Lope rebosa irrestañable al contar cómo los ingleses dan con el tesoro y se lo llevan:

*Pues si lo bien ganado luce y dura,
como era aquello en misas y sufragios,
¿qué espera quien lo lleva en aventura
entre tantas fortunas y naufragios?
Pila que tantas almas aseguras,
¿cómo perder pudistes el respeto
a sus conjuros...?*

A pesar de la inevitable sensación de pesadez, todavía quedan indudables bellezas en el poema. Una de ellas es la gracia y riqueza con que Lope maneja la parla marinera en el poema, necesitada de verdadera exégesis por parte de especialistas, en la que pueden verse no tanto un prurito de información como un buen recuerdo de sus propias expediciones. Rennert y Castro veían en el Poema, acertadamente, no tanto la furia contra el pirata inglés como una visión de los hombres de temple que, día a día, hicieron la increíble epopeya de la conquista y la colonización de América⁵⁰.

Muy diferente y aún cercano a nuestra asombrada sensibilidad, aunque fragmentariamente, es el largo poema en quintillas *El Isidro*, contemporáneo de *La Dragontea*. (Se escribió entre 1596-98 y se publicó en —154→ 1599.) Destinado a glorificar la vida del Santo Labrador, patrono de Madrid, Lope trabajó en dos facetas claramente contrapuestas. Una, la erudita, a base de los documentos y datos que le proporcionó Fray Domingo de Mendoza,

documentos destinados a la beatificación del Santo. Y la otra vertiente es la popular, en la que Lope, de acuerdo con la simplicísima historia del Santo al que bajaban a ayudar los ángeles en su tarea, ha conseguido trozos de inigualable lozanía. Lope habla desde su condición de madrileño y sintiéndose protegido por el santo, a la vez que exhibe puntualmente, generosamente, en una fluidez prodigiosa de rimas, la vida sencilla, inocente, de la pareja elegida. Valga como ejemplo este trozo, en la amanecida en que San Isidro sale camino del molino, a donde le envía su señor, Iván de Vargas:

<i>Pasa de un blanco cestillo</i>	
<i>al alforja el pan y el puerro;</i>	
<i>relincha la yegua en cerro,</i>	
<i>rozna el rudo jumentillo,</i>	
<i>canta el gallo y ladra el perro.</i>	5
<i>Ya en el corral bala el manso,</i>	
<i>deja el pastor el descanso</i>	
<i>que ha dado envidia a algún rey,</i>	
<i>gruñe el lechón, muge el buey,</i>	
<i>bate las alas el ganso.</i>	10
<i>Ya Isidro al jumento aplaca</i>	
<i>la sed, y él se ensancha y hincha;</i>	
<i>ya te apareja y le cincha,</i>	
<i>y ya de ver que le saca,</i>	
<i>la yegua sola relincha.</i>	15
<i>Cárgale, y, la boca abierta,</i>	
<i>de la pereza despierta</i>	
<i>y luego al campo le guía,</i>	
<i>saliendo a cerrar María,</i>	
<i>o a velle desde la puerta.</i>	20

—155→

Pasajes de este aire son numerosísimos en el *Isidro*. A cada paso, en cuanto Lope encuentra la ocasión, se despeña por este camino de emoción delgada. Pero hay que destacar que siempre está todo visto desde fuera, narrado. No entra él en los sucesos, como detenido con estupor ante la dulzura inigualable del portento. El Santo mismo vive en una ingenua alegría, muy propia de esta

religiosidad elemental y fácil. Véase el trozo en el que Isidro reparte la comida a los pobres:

*Cuál quiere de pan henchir
la escudilla, y caldo grueso...
.....
Cuál esconde mesurado
el pan en la manga rota;
cuál, bebiendo, el jarro agota...
.....
Los perros de fuera asoman,
ya de lo que arrojan toman;
y en medio de este rumor,
Isidro, como el pastor,
se alegra de ver que coman.*

Todo está impregnado de esa religiosidad, si se quiere vulgar, la que hizo posible *La cocina de los ángeles*, de Murillo, o los cuadros de tantas y tantas escenas de la vida íntima, casera, convertidos en asuntos divinos. En una clara promiscuidad, Dios anda entre los quehaceres caseros y cotidianos. Cuando Isidro se encuentra con los ángeles que bajan en su ayuda, les saluda de esta forma:

*¡Oh, mensajeros del cielo!,
¿a dónde bueno?, les dice.*

donde todos reconocemos aún un dejo de campo abierto, besana adelante. Nada más alejado de la visión de la gloria en *El Isidro* que la representada por un cuadro —156→ del Greco. Todo está en *El Isidro* de este lado del horizonte, desnudo en su absoluto candor. Nada de extraño, pues, puede tener que este libro se editara copiosamente (ocho veces en el siglo XVII). El lector estaría, como el de hoy, arrastrado por esa extraña potencia que adquieren las cosas

diminutas, la enérgica vida que logran las cosas inertes, tan vulgares en el fondo. Si Lope no es lírico, propiamente hablando, nunca en el Poema, sí nos da, en cambio, su visión personal de los objetos⁵¹.

En 1602 salió en Sevilla, dedicada a Juan de Jáuregui, *La hermosura de Angélica*, poema épico de veinte cantos en octavas. A pesar de la admiración total del tiempo por la épica culta italiana, que podría servir para explicar que Lope escribiera *La Angélica* por imitar al Ariosto, lo más seguro es que lo hiciera empujado por la *Primera parte de la Angélica*, de Luis Barahona de Soto, publicada en 1586. La obra de Lope de Vega es una reunión de muy diversos elementos, hecha con descansos notorios (lo que no excluye el apresuramiento).

La Angélica no tuvo mucho éxito en su tiempo. Seguramente se debió su fría acogida a su gran tamaño y a su complicado artificio. Si Lope pretendió hacer un libro al estilo del *Orlando*, le salió algo muy distinto: una verdadera novela bizantina, más cercana al *Persiles* que a las sonoras aventuras de los poemas italianos. Se notan varias etapas en su redacción. Una primeriza, hecha cuando todavía reinaba Felipe II, quizá la que él mismo dijo alguna vez haber terminado en el galeón *San Juan*, durante su expedición en la «Invencible»; otra parte que se habrá hecho en la temporada de Alba de Tormes, y una tercera, no bien delimitada, en la —157→ que ya aparece Micaela de Luján. Próxima, pues, a 1602, fecha de la publicación del poema, esta última condiciona las demás, ya que pudo haber arreglo, lima, pulimento, etc. Desde luego, el eco de la pasión por Camila Lucinda llena muchas octavas.

El asunto cuenta las aventuras de Angélica y Medoro, quienes, después de una feliz unión, sufren multitud de azares. Angélica es raptada por Cerdano, y Medoro la rescata. Angélica muere al ser besada por Medoro. En las numerosas digresiones puede encontrarse de todo: retazos de la historia de España, recuerdos de la novela morisca, etc. Lo principal son los recuerdos autobiográficos. Lope se incluye bajo el nombre de Lucindo en el canto XIX, donde cuenta sus amores con Camila Lucinda, con recuerdos del proceso por Elena Osorio. Una vez más, nos encontramos este Lope tumultuoso y

desbordado, que no sabe acallar sus recuerdos ni sus vivencias. Al lado de estas inspiraciones interiores, Lope no desdeña las sollicitaciones externas. Así, encierra vivo interés su visión artística del momento, también narrada en *La Angélica*, donde, al lado de contar las excelencias de la pintura -¡siempre esta preocupación pictórica en Lope!-, se habla de algunos pintores españoles (con una alusión al Escorial):

*No tiene España que envidiar, si llora
un Juanes, un Becerra, un Berruguete,
un Sánchez, un Filipe, pues ahora
tan iguales artífices promete:
Ribalta, donde el arte se mejora,
pincel octavo en los famosos siete;
Juan de la Cruz, que si criar no pudo,
dio casi vida y alma a un rostro mudo.*

En esta cita, Sánchez es Sánchez Coello; Felipe es Felipe de Liaño, otras veces recordado por Lope; Juan de la Cruz es Pantoja. Se ha señalado lo extraño que —158→ resulta que Lope no cite al Greco, al que debía de conocer por sus residencias en Toledo, precisamente por este tiempo o poco después. Pero después de lo que venimos señalando sobre la diferente concepción de la religiosidad, no es de extrañar que el mundo atormentado, intelectual, del Greco, no fuese quizá valorado por Lope. El Greco caía, por otras razones, del lado de Góngora o de Paravicino⁵².

La Angélica es, pues, un poema que está falto de una orientación básica. Aunque en los detalles brille, como es de rigor, la gracia de Lope, el conjunto vacila. El torrente de problemas y sucesidos que el poema va poniendo ante nosotros, equivale a un mal sueño hábilmente construido, que recuerda las grandes bóvedas al fresco, donde lo mítico y lo actual se entrelazan en un estruendoso movimiento: «El modo cómo la rubia Angélica y su moreno Medoro llegan a Sevilla y en el torneo por el premio de belleza obtienen la corona del país y cómo con la más alta belleza compite el ejercicio de la

humana monstruosidad: Nereida y Cerdano; y cómo éstos, precisamente, se enamoran de aquéllos y viceversa; y cómo el congreso de belleza degenera en horrible carnicería; como el rudo Rostubaldo de Toledo sale al paso del adorable Medoro y le hace víctima de sus maquinaciones; cómo se dispersan las amorosas parejas por países conocidos y regiones fabulosas, yendo a parar uno al monte Magneto y entre caníbales, donde son —159→ adorados como dioses, siendo arrebatados otros por fuerzas mágicas, atraídos dentro de cavernas proféticas, donde son iluminados, deslumbrados y metamorfoseados; cómo suceden a las imágenes más amables las más atroces; cómo es engañado el deseo, burlada la pasión; cómo acaban en rabia los celos; cómo las figuras principales son eclipsadas por figuras secundarias; cómo se equivocan los amantes; cómo la traición y la muerte cierta son sorteadas por repentino encantamiento; y cómo Angélica y Medoro vuelven a encontrarse en un derretido dueto, y la más hermosa mujer deja la vida en el beso de su amigo... Todo esto ha sido ingeniosamente concebido y sentido en una perspectiva de ensueño»⁵³.

En medio de esta auténtica locura, sobrenada el vivo interés autobiográfico y los aciertos parciales. De *La hermosura de Angélica* salió más tarde una obra teatral, con categoría de ópera, *El premio de la hermosura*, representada en 1614.

Así como *La Angélica* es un intento de acercarse al mundo brillante del Ariosto, *La Jerusalén conquistada* (Madrid, 1609) supone otro esfuerzo de aproximación a la épica italiana: la *Gerusalemme* de Torquato Tasso. Es un largo poema de veinte libros, en el que Lope, partiendo de una base falsa (la intervención de España en las Cruzadas orientales con Alfonso VIII), narra heroicidades y aventuras sin fin. El parecido de *La Jerusalén* con un libro de caballerías es muy estrecho, aunque mejor sería llamarla crónica poética de sucesos de la historia española. Su amor y conocimiento de las tradiciones locales, en íntima mezcla con las ideas imperialistas de la época, le hacen convertir a Ricardo Corazón de León, suegro de Alfonso VIII, y su cruzada en una tarea nacional.

No se puede establecer con exactitud la fecha en que Lope escribió *La Jerusalén*. La anunció alguna vez, por ejemplo en el prólogo de las *Rimas* (Sevilla, 1604), en ocasión en que, al parecer, Lope pensaba que le bastaría con dieciséis cantos. Luego llegó a veinte. En general, las diferencias entre el poema de Tasso y el de Lope son muy acusadas. Lope no pudo dar suelta a sus peculiares modos de hacer poesía, obstinado como estaba en la imitación de la obra italiana. Es cierto que, en este sentido, Lope, una vez más, pretendió ser el portavoz de las apetencias colectivas. En todas partes había ido surgiendo la necesidad de tener un poema épico que sirviera de manifestación a los sentimientos nacionales, en auge impresionante durante el Renacimiento; un poema que reuniera, en sus páginas, los caracteres de la *Iliada* o de la *Eneida*. Ese movimiento de signo clasicista no cuajó en las copiosas asomadas que hizo. Ni *La Franciada* de Ronsard, ni *La Austriada* de Juan Rufo, ni quizá *La Araucana* de Ercilla. Solamente Cambes logró elevar el tema renaciente a una categoría nacional, orgullo máximo y merecido de la literatura portuguesa: *Os Lusíadas*. En esa teoría de intentos, *La Jerusalén* de Lope ocupa un puesto no desmerecido, aunque hoy no nos guste, y no exento de interés⁵⁴.

Lope escribió *La Jerusalén* con verdadero mimo. La rapidez y la improvisación típicas de su tarea no sirvieron para este largo poema, que fue elaborado con evidente esmero, a pesar de lo cual asoma su personalidad con clara luz en algunas ocasiones. Por ejemplo, en el libro XIX, ya fatigado de heroísmos y aventuras, Lope dedica unas octavas a hablar de sus amigos, Arguijo, Juan Blas, Liñán. No faltan tampoco pruebas de la nueva actitud que, pasado el momento de más definido poderío español en el mundo, iban tomando los españoles y sus enemigos. Ya estamos lejos de la gravedad y la desenvoltura que toda Europa había admirado en los españoles, sino que estamos en el campo de las jactancias por pasadas glorias, en la bravata y en el gesto arrogante: la rodomontada. Los combatientes españoles son retratados de este modo en *La Jerusalén*, en algunas ocasiones con evidente gracia; así ocurre con Garcipacheco, que, enviado al sultán Saladino con un

mensaje, comete mil arrogancias, llegando a sentarse en presencia del sultán sin el permiso previo. En otra ocasión, admirado ante los tesoros increíbles de aquel palacio, el mismo Garcipacheco enumera las cualidades del palacio de su rey con grotescas exageraciones:

*Sala tiene mi rey donde sin daño
viven y caben treinta mil personas;
y un tinte al pie de un monte, cuyo paño,
renta a la suya veinte mil coronas...
Tiene una villa en fuego fabricada 5
y llena de agua saludable y fría,
adonde está una puerta que, cerrada,
por ella entran mil hombres cada día...
Y un río que en su mano el agua tiene,
porque a veces se va y a veces viene..., 10
y en los prados llamados de Guisando,
cosa tan digna que se escriba y cuente,
—162→
un ganado de toros tan extraños,
que hay alguno que tiene dos mil años.*

Adivinamos la sonrisa (como la de hoy, como la nuestra) de los lectores del tiempo al leer esta pintoresca alusión a Madrid y a los venerables toros de piedra donde, en los finales del siglo XV, empezó la nacionalidad.

La Jerusalén conquistada, como siempre, inevitablemente ya, en este trenzado de vida y poesía, encierra también alusiones biográficas. En los cantos XVI y XVII aparece Micaela de Luján, novelescamente recordada. Se alude a los cinco hijos que con ella tuvo Lope (*vio tres hermosas niñas divertidas... y a Lauro, ya rapaz, sobre un cayado... El más tierno desnudo le seguía*). Estas criaturas, disimuladas entre las inacabables octavas del poema, pueden ser muy bien Ángela, Jacinta y Mariana, Juan y Félix, ya recordados cuando nos detuvimos en este episodio de su vida. Félix, el más tierno, debió morir muy pronto, y Lope lo recuerda en el canto VIII, donde se cuenta una cruzada infantil hecha con niños toledanos:

*Félix, hermoso niño que tenía
divino ingenio...*

.....
*¡Ay, fiero tirador, que derribaste
el niño más hermoso, y la más linda
paloma con tu flecha ensangrentaste!
¿Qué vida habrá que tu furor no rinda?
¡Oh, niño que las niñas eclipsaste
de los piadosos ojos de Lucinda,
aunque ceñido de jazmines subes
pisando estrellas y dorando nubes!*

Pero todo esto son rápidas ráfagas que asaetean, aquí y allá, el largo y complicado poema. Su mayor interés —163→ hoy no está en la lectura, sino en su valor de testimonio, de anhelo, de voluntad de estilo. Lope, dramaturgo, gran mirador de la vida, rápida, fluctuante, en perpetua decisión atolondrada, no podía moverse a gusto dentro del noble ritmo pausado de las octavas. También los mejores hallazgos de la *Jerusalén* son dramáticos, siquiera sea potencialmente.

La corona trágica es el poema destinado a cantar la desgraciada vida de María Estuardo, reina de Escocia, decapitada por la reina de Inglaterra (Madrid, 1627). En el prólogo, Lope de Vega dice claramente cuál ha sido su fuente: «don Jorge Coneo, canónigo lateranense y conde palatino de Urbano VIII». Efectivamente, este canónigo había escrito una historia en latín sobre la vida de la reina escocesa, *Vita Mariae Stuartae Scotiae Reginae*, aparecida en Roma primero y en Würzburg después. El poema de Lope, dividido en cinco libros, con casi cinco mil versos, es una enorme diatriba contra la reina de Inglaterra. Sobre la *Corona* han pesado mucho los juicios dictados, no por la lectura, sino por el credo religioso de los críticos, lo que refleja una evidente miopía. Sería estúpido pedir que Isabel I de Inglaterra fuese bien tratada desde el ángulo de la rígida y sentida ortodoxia española, y más aún por las manos de un viejo veterano de la Invencible, como lo era Lope. Este poema le valió a su autor, de parte del Papa Urbano VIII, el título de doctor en Teología por el

Collegium Sapientiae y la Cruz de la Orden de San Juan. Desde ese momento, Lope se antepone el título de *Frey*⁵⁵.

Dentro de este repaso a los poemas descriptivos de Lope, debemos recordar aún *La mañana de San Juan —164→ en Madrid* (1624), descripción de la fiesta de San Juan en las orillas del Manzanares, uno de los lugares predilectos del teatro lopesco. Es abundante la pincelada de sabor popular y tradicional en las 112 octavas del poema. También citaremos *La descripción de la Tapada*, finca del Duque de Braganza (*Tapada* es una voz portuguesa que significa 'parque, cercado'). La descripción ofrece, ante todo, un interés léxico, por la gran cantidad de nombres de flores y frutas allí citados⁵⁶.

△▽

La Gatomaquia

Lope de Vega es autor de un gran poema burlesco, *La Gatomaquia*, publicado en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos* (Madrid, 1634). En este poema, escrito en silvas, Lope logró una parodia brillante de la épica italiana. Se trata de una formidable broma literaria, donde Lope se sonríe maliciosamente ante los extravíos y exageraciones de la épica heroico-patética del momento. Dedicado a su hijo Lope Félix (lo cual prueba que en el momento de la dedicatoria Lope no tenía noticias de su desgraciada muerte en el Caribe), narra los turbulentos amores de Zapaquilda y Micifuf, interferidos por Marramaquiz. Éste, siguiendo los consejos del gato hechicero Garfiñanto, procura seducir a la ingrata por procedimientos muy típicos del teatro lopesco (¡de nuevo esta asomada espontánea de lo dramático!): pretende darle celos y finge amar a otra: Micilda. Cuando van a llegar las bodas de Zapaquilda y Micifuf, Marramaquiz se lanza sobre los invitados, rapta a la novia y se encierra con ella en una fortaleza. Es verdaderamente abrumador el aparato —165→ con que el ultrajado pone asedio a la fortaleza. Por fin, los dioses olímpicos resuelven la situación, y Zapaquilda y Micifuf pueden vivir felices.

Tan pueril historia está contada con una pompa verbal extraordinaria y en permanente broma. No busquemos en vano la seriedad encantadora de una narración infantil. Lope escribe *La Gatomaquia* a los setenta años cumplidos, y es solamente la delgada burla lo que allí se nota. Es muy probable que, en esta anticipación esperpéntica esté su verdad, es decir, la forma en que, ya a la vuelta de todos los credos literarios, él veía el trajín desmesurado de la epopeya, el ir y venir de las espadas en avalancha heroica⁵⁷.

Lope escribió varios poemas de fondo mitológico. *La Filomena* y *La Andrómeda* (1621); *La Circe* y *La rosa blanca* (1624). La primera parte de *La Filomena* poetiza el mito de Progne y Filomena, con la subsiguiente conversión de ambas en golondrina y ruiseñor, a causa de la funesta intervención de Tereo. Se trata, sin más, de una actualización más del viejo y hermoso mito, contado en octavas reales. La segunda parte, en silvas, sirve para que el autor, convertido en ruiseñor, lance su defensa literaria contra el tordo, Torres Rámila, el gramático ortodoxo que le había atacado antes en la *Spongia*. *La Andrómeda*, publicada a continuación en el mismo volumen, narra la fábula de Andrómeda y Perseo, con, y esto es lo curioso, evidentes reminiscencias gongorinas:

*Por los campos del cielo desatado
paciendo estrellas...
Ella, mirando al joven semideo,
mayores de dolor extremos hace*⁵⁸.

—166→

La Circe es una versificación amplificada del episodio de *La Odisea*. Se cuenta el regreso de Ulises, los amores de Polifemo y Galatea, la bajada al infierno de Ulises y Palamedes, etc. En el poema, larga sucesión de octavas reales, le faltó a Lope su vena acostumbrada, oscurecido como estaba por la presencia del mito. Esto hace que hoy esté falto de interés. Detrás de *La Circe*, en el mismo volumen, se publicó *La rosa blanca*, otro centenar de octavas

reales en loor de la hija del Conde-Duque de Olivares. Se trata de una muy complicada historia mitológica, donde los Dioses del Olimpo van y vienen alocadamente, dando color a las rosas o quitándoselo, según los acaeceres, y todo porque la dama homenajeada tenía una rosa blanca en su blasón. Es muy probable que detrás de tanta peripecia haya una escondida simbología, un real suceso, hoy para nosotros desconocido. «El fugaz encanto de este poema, dice Vossler, residió en un social juego al escondite»⁵⁹.

Dentro de los poemas narrativos (o no líricos, para entendernos) de Lope hay una zona pedagógica, didáctica, referente a motivos literarios o culturales. Son, esencialmente, tres: *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Madrid, 1609); *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús* (Madrid, 1629), y *El Laurel de Apolo* (Madrid, 1630). Del *Arte nuevo*, obra excepcionalmente importante por lo que en ella Lope —167→ nos dice sobre su peculiar manera de escribir el teatro, nos ocuparemos al examinar los postulados de su producción dramática. Los restantes ofrecen muy desigual interés. Muy poco *La Isagoge* y mucho más *El Laurel de Apolo*.

En los primeros días de 1629 se inauguró un nuevo edificio para el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, en Madrid. Lope compuso con tal motivo, y es posible que lo leyera en el acto público, su poema *Isagoge* (isagoge equivale a 'introducción, preámbulo'). Se trata de unas silvas, obra muy característica de la erudición oficial. Se invoca a todas las musas, a las regiones y a los ríos españoles, glorificando a los maestros. El poemita acaba con una lisonja al Conde-Duque.

Si la *Isagoge* adolece de ser versos de circunstancias y tedioso a no poder más, *El Laurel de Apolo* encierra un vivo interés. En él, Lope, en la cumbre de su fama y de su creación, pasa una revista minuciosa, llena de ancho mirar, al panorama de los poetas contemporáneos. Inevitablemente, *El Laurel* refleja los gustos de Lope, sus debilidades, sus malquerencias, aparte de ser un excelente y valioso catálogo de nombres de desigual importancia, pero siempre interesantes.

Lo escribió lentamente. Por lo menos, ya en 1623 hay noticias de ese trabajo. En el prólogo, habla de su tarea y dice: «... El ánimo dirá su discurso: alabanzas son de todos; ninguna mayor mía que haberlos alabado. Lástima sería que por alguno que no conociese, o se me hubiese pasado de la memoria, en los de mi patria (que en las otras sólo celebro pocos por no dar fastidios), me sucediese ganar enemigos; donde la ignorancia no suele ser malicia, ni el defecto de la memoria culpa grave». Estas últimas palabras tienden, sin duda, a curarse en salud ante las omisiones de muchos nombres valiosos en la lista del *Laurel*, y la inclusión, por el contrario, de muchos mediocres, hoy sólo recordados —168→ por esa cita lopesca. De todos modos, quizá en esos mediocres, como ocurre siempre, podía haber un espejismo o valoración fundamentada en razones que hoy no percibimos.

Lope cita a más de doscientos ochenta poetas de España y Portugal, treinta y seis franceses e italianos, veinticuatro antiguos y diez pintores españoles. Está repartido tan largo repertorio en diez silvas, con casi siete mil versos. No le faltan precedentes a este tipo de literatura. Ya los hubo en la antigüedad, y, ya en lengua vulgar, los *Triunfos*, de Petrarca, son buen antecedente. (Vossler sospecha que Lope podía conocer de alguna manera la existencia del fresco de Rafael *El parnaso*, academia bien saturada de sentido renacentista.) Pero, sin duda alguna, su más cercano predecesor es Cervantes, quien, primero en *El canto de Calíope*, de *La Galatea*, ya había citado a Lope, y, después, en *El Viaje del Parnaso* había hecho (1614) lo mismo, aunque condicionado por modelos italianos y españoles (*Avvisi di Parnaso*, de Cesare Caporali, 1582; *Viaje de Sannio*, de Juan de la Cueva, 1585). Este afán por las exhibiciones de nombres y de méritos fue tomando cuerpo en todas partes a medida que creció el sentido nacional y la conciencia crítica y literaria anejas. Las Academias y reuniones poéticas lo fomentaron.

Lope había salido con todos los honores en las listas que se habían escrito en España: las dos cervantinas y la *República literaria* de Diego de Saavedra Fajardo (1620)⁶⁰. A la vuelta de sus muchos afanes se vio en la necesidad de corresponder: eso es *El laurel de Apolo*. Y lo hizo con muy buena voluntad, con cierta crítica, que da, a veces, sentido de imparcialidad, y otras deja entrever

las razones subjetivas, las reticencias. En algunas ocasiones, dentro del caudaloso charlar del poema, —169→ las estimaciones siguen estando vigentes: Fray Luis de León, Quevedo, Espinel, Jáuregui. Especialmente, Fray Luis y Quevedo son muy bien vistos. En cambio, el elogio de Cervantes es flojo, inexpresivo, lo mismo que el de Tirso y Calderón. No cita el *Quijote*, sino versos y las heridas de Lepanto. Góngora sale citado como al acaso, y luego atacado a través de sus comentaristas. Las ausencias, algunas graves (Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Malón de Chaide, Gil Polo, entre otros), y los elogios a segundones, hacen pensar que Lope no fue muy ordenado en sus apreciaciones, o por lo menos no trató con igual rasera a amigos y enemigos.

Se encuentran, además, en *El laurel de Apolo*, observaciones valiosas sobre métrica, sobre la historia de las innovaciones italianizantes, sobre el origen latino de los versos españoles, etc. Vuelve a aparecer el inevitable elemento autobiográfico: aquí recuerda Lope los versos que escribía su padre, Félix de Vega:

Versos eran a Dios, llenos de amores

y existe una referencia a Marta de Nevares:

*Tirano de su gusto y hermosura
un rústico pastor era su dueño,*

y la evocación posible de Antonia Clara:

*la imagen invisible, que dejaste
por alma en su lugar, hermosa y pura,
fue vida por quien vivo,*

*de cuya luz recibo
el movimiento que mi ser informa.*

La crítica que podríamos llamar literaria es la parte fundamental de la obra, pero tiene, además, digresiones —170→ ajenas a esta preocupación, a manera de ornamentos, de gran belleza algunos, como el viaje soñado de la enamorada sevillana la noche de San Juan, la fábula de Narciso o el baño de Diana.

La lírica de Lope de Vega

¿Dónde no se encuentra un rasgo lírico en la obra de Lope? Venimos siguiéndole a él paso a paso, viendo cómo, a la menor fisura posible, se le desliza, íntegra, en un delicioso y lozano impudor, su intimidad. Vemos cómo, en las situaciones más inesperadas, nos invade con una emoción viva, limpia, tersa, siempre nueva y siempre sorpresiva. Y esto, en todos sus libros, más o menos pensados y medidos, más o menos circunstanciales. Lope es un inmenso torrente de lirismo, sin barreras, también en tumulto. Su fecundidad, la fecundidad que causó -y aún causa- el estupor, el asombro más entero, es la culpable de que hoy, al ser poco menos que imposible ir poniendo orden en tal mar de sentimientos, no sea su lírica tan leída y buscada como lo fue.

La gran revolución en la lírica española, en los primeros años del siglo XVI, es la garcilasiana, con la adaptación al verso español de los metros italianos. A esa aclimatación surgieron voces denodadamente opuestas: Castillejo es el mejor ejemplo, poeta conservador, arcaizante, aferrado angustiosamente a las viejas formas poéticas del siglo XV. En la juventud, Lope vuelve por las formas tradicionales con marcada predilección, con inigualable soltura. Esto ha hecho pensar a algunos críticos (Menéndez Pelayo incluso) que Lope no valoraba lo suficiente la innovación italianizante, lo que no es verdad más que a medias. Sí, es evidente que Lope —172→ se encuentra respirando a verso pleno

cuando cae en los metros tradicionales, pero también es verdad que siempre estuvo muy ufano de los metros italianos. Para Lope, y es muy importante recordarlo, su obra *no vuelve atrás*. La poesía de los *Cancioneros* es para él algo muerto y lejano, superado. Cuando Lope vuelve a las formas antiguas, lo hace para dignificarlas, para reencontrarlas después de la fecundación sufrida por las nuevas corrientes. Su postura de vuelta a la tradición, no es, en manera alguna, la de Cristóbal de Castillejo, vana y tercamente aferrado a lo viejo, sino que, instalado en la conjunción de lo viejo y lo recién llegado, se lanza por una tradición nueva, que participa de ambas y de ambas se beneficia. Lope es, ante todo, hombre de su tiempo.

A Lope le interesaba de los antiguos el contenido, lo que, en la jerga literaria de la época, se llamaba el *concepto*. Montesinos ha visto muy bien que en la poesía de los *Cancioneros*, que Lope conocía bien y amaba, lo que Lope echaba de menos era precisamente el endecasílabo. Los viejos hablaban una lengua bárbara, dice Lope: «Cuestión ha sido muchas veces controvertida entre hombres doctos, si los antiguos poetas españoles fueron más excelentes que los modernos, porque de las sentencias, conceptos y agudezas arguyen que si alcanzaran este género de versos largos que Garcilaso y Boscán trasladaron de Italia, no fueran menos hábiles en escribirle que los que ahora lo ejercitan, pues nacen en edad que le hallan tan cultivado que primero comienzan por él que por el propio. Cuando vuelvo los ojos a las agudezas de los poetas españoles antiguos, considero que en este tiempo fueran aquellos ingenios maravillosos y en razón de la bárbara lengua que usaban, me acuerdo de lo que dijo Lipsio de nuestro toledano historiador el arzobispo don Rodrigo..., —173→ que había escrito bien *quantum potuit in tali aevo*»⁶¹. Así, después de estas palabras, nadie puede llamarse a engaño cuando encontremos en Lope juegos de palabras o de conceptos, empleados ya en la poesía de finales del XV, expuestos en maravillosos versos de once sílabas. La frecuencia y el orgullo con que Lope recurre a los viejos mitos, con todo su noble prestigio de antigüedad greco-latina, y su total inoperancia, nos confirman en este supuesto. Tanta cita clásica, ya es para Lope un adagio, y debe tolerarse porque todos nos entendemos con ellas. Lo que Lope no puede ya soportar es

que se rompa el equilibrio entre esas dos corrientes que le llegan de su ayer y su anteayer, a beneficio de una de ellas: esa ruptura fue el mundo de la poesía culterana y gongorista en general, exageradora de la vertiente erudita. De ahí su enemiga y el no entender la nueva manera de hacer arte.

Nos encontramos, pues, ante un caudal poético que, sí, está lleno de frescura popular, y tendremos que repetirlo hasta la machaconería, Lope expone en él aciertos no superados. Pero también nos vamos a enfrentar con otra manifestación de ese caudal que está muy de acuerdo con la renovación extranjera. Quizá el fruto más logrado de la conjunción de esas dos manifestaciones sea esta poesía de Lope: en ninguna de sus poesías de traza popular o tradicional faltará el elemento renacentista. Y en las puramente renacentistas, se asomará con frecuencia, burlón, insidioso, el opuesto.

¿Dónde ir a buscar la concreta producción lírica de Lope? Aparece dispersa por todas partes, empleada generosamente a lo largo y a lo ancho de todo su teatro y de las obras en prosa, *La Arcadia*, *La Dorotea*, etc. —174→ Aparte, dedicó varios libros especiales a reunir su producción poética. Los poemas de Lope plantean problemas eruditos complicados, en especial en lo que a la fecha se refiere, ya que muchos fueron empleados en diversas ocasiones y con respetable distancia entre cada una de ellas⁶². Y siempre, por los temas, podemos encontrar una relación con algo vivido, que, por su capacidad de olvido o de literatización, puede aplicarse, en situación diferente. Con razón ha dicho Montesinos: «Si la biografía de Lope constituye el más atrayente capítulo de nuestra historia literaria clásica es justamente porque en todos sus momentos refleja una existencia de artista -conversión del dato real en creación-. No hay otro gran poeta español cuya biografía nos revele de modo tan instructivo este proceso de transformación de las flores de la vida -ardientemente gozadas- en mieles de arte eterno»⁶³.

Para analizar la producción estrictamente lírica de Lope, mejor que seguir, como consecuencia de este uso y abuso de sí mismo, la marcha de los libros, es clasificar, siquiera sea primariamente, la caudalosa masa de su producción, y mirarla en escorzo, conjuntamente. Esa clasificación responderá a los tipos

más notorios de su obra, a la vez que permite ver cierta homogeneidad en ella. Son: a) los romances; b) sonetos; c) lírica popular o letras para cantar; d) epístolas, églogas, canciones, etc.

△▽

Romances

La primicia lírica de cierta importancia dentro de la colosal obra lopesca que podemos mirar en conjunto, —175→ es la serie espléndida de romances que comenzó a ser recogida por los florilegios y colecciones aparecidos en los últimos años del siglo XVI, reunidos después en el *Romancero general* de 1600. En este Romancero está lo que podríamos llamar la primera manera de Lope. La cohesión, la unidad a este cuerpo de lírica se lo dan las pasiones de que surgieron. Bajo un disfraz morisco o pastoril (las dos grandes veladuras del romancero artístico), Lope, con ímpetu desenfrenado y con el brío juvenil con que le hemos visto vivir, trasmuta los amores con Elena Osorio, el destierro, el matrimonio con Isabel de Urbina. Todos estos romances lograron una popularidad enorme y se divulgaron copiosamente, hasta el punto de que Lope se quejó de que le atribuyeran muchos que no le pertenecían. Esta divulgación es la que recuerda en una canción, andando el tiempo:

*Ya pues que todo el mundo mis pasiones
de mis versos presume,
culpa de mis hipérboles cansada,
quiero mudar de estilo y de razones.*

En este primer episodio de su vida literaria están determinados los caminos de Lope, que ya en estos primeros intentos comienza a desempeñar el papel que va a tener siempre. En él cristaliza definitivamente la contextura del renacimiento español. El romance, en manos de la música que se le adaptaba, corría rápidamente, alcanzando una difusión extraordinaria; y al dar los contenidos de la poesía culta sin sus formas solemnes o grandiosas hizo que

ésta llegase a todas partes, popularizándola, haciéndola viva entre toda la colectividad. En el período de la literatura de imitación de lo clásico, la novela pastoril era lo más corriente: los romances pastoriles fueron la divulgación popular y —176→ musical del género que tan noble prosapia exhibía. Y al lado del romance pastoril, el morisco representaba recuerdos de la novela caballeresca y de la épica culta renaciente, perdiéndose gratamente el poeta en colores de ropas lujosas, en torneos, etc. Este sistema se prolongó desmesuradamente y, al poco, provocó las burlas. Pero de la universal burla se salvaba Lope (y también Góngora). A través de sus octosílabos, brillantes, la época se reconocía y se sentía instalada a gusto en la historia. Lope era ya su portavoz.

Pero, aparte de esto que encuadra el romancero lopesco en el azar histórico que le tocó vivir, queda el íntimo valor de esos versos. Todo ese romancero, hoy que sabemos cuál fue la circunstancia en que brotaron sus versos, se nos presenta con una estrecha unidad: «Son una *Dorotea* sentimental. Ternezas, juramentos, pasión, celos, reproches, desdenes, mordacidades, arrepentimiento, olvido... El monólogo apasionado de Belardo nos ofrece una realidad transfigurada, transustanciada. La vileza de sus años juveniles se justifica gracias a la pasión que los caldea; lo único que podía justificarlos. Si no conociéramos el proceso, los romances serían un tierno idilio, revestido de formas perfectas. El proceso les da sentido profundo. Son la superación de una vida mezquina. En algunos nos parece oír a Lope debatirse angustiosamente con su conciencia»⁶⁴.

Los romances se pueden agrupar, una vez hecho tema el suceso que les dio caudal, en torno a ese suceso o sus aledaños. Así ocurre con Filis (aunque hay romances a Filis que ya están hechos cuando los sentimientos habían variado mucho), Belisa (destierro, partida a la Invencible, vida en Valencia), etc. Los romances más brillantes y, sin embargo, menos valiosos hoy, son los moriscos. Tienen más lujo externo que voz interior. —177→ Belardo, el héroe del anterior grupo, tiene, al hablar, categoría de íntimo monólogo, de soliloquio. En cambio, Zaide se dirige un poco a miles de espectadores, luciéndose⁶⁵.

Hay una segunda época en el romancero de Lope, formada por las piezas tardías, cuando ya todo este torbellino pasional de la juventud solamente es voz, y de los que pueden ser ejemplo los contenidos en *La Dorotea*. Todo en el primer momento (en el *Romancero general*) está hecho como decía el verso de Góngora, alusivo a Lope:

Potro es gallardo, pero va sin freno.

La vitalidad, el ímpetu juvenil desborda por todas partes, hasta el punto de salvarse del inmenso naufragio anónimo que el *Romancero* supone. Pero, al correr de la experiencia, ese brío se convierte en una mirada interior, llena de suave melancolía: son los romances dedicados en su mayoría a Marta de Nevaes. Ya no hay fríos brillos, ni fáciles virtuosismos, sino extremada delgadez, temblor puro y meditado; es el caso de las famosas *barquillas*. La muy larga experiencia había dado a Lope una maestría envidiable. Que Lope se daba cuenta de la honda diferencia lo prueba el que, al reconstruir el viejo episodio de Elena Osorio, no incluye romances a Filis, que recordaría, cómo no, o que podría haber encontrado impresos, y los sustituye por los últimos, los estremecidos a Marta de Nevaes:

—178→

*¡Ay soledades tristes
de mi querida prenda,
donde se escuchan solas
las ondas y las fieras!
.....
O, ¿pediré llorando
la noche de su ausencia...
.....
Ya es muerta, decid todos,
ya cubre poca tierra
la divina Amarilis,
honor y gloria vuestra;
aquella cuyos ojos
verdes, de amor centellas,*

*músicos celestiales,
Orfeos de almas eran,
cuyas hermosas niñas
tenían, como reinas,
dóseles de su frente
con armas de sus cejas.*

La otra barquilla («¡Pobre Barquilla mía, / entre peñascos rota...»), que figura en todas las antologías de poesía española, es también de extraordinaria hermosura. Más armónica que la anterior, no alcanza la emoción de ella, donde Lope nos ha dado el retrato más duradero de Marta de Nevaes, el que él se hace en su memoria, la Marta de los días felices, ya separados definitivamente. La soledad suena y resuena armónicamente en el famoso e incomparable poema, tan conocido, también procedente de *La Dorotea*:

*A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos.
No sé qué tiene el aldea
donde vivo y donde muero,
que con venir de mí mismo
no puedo venir más lejos.*

—179→

Las *Rimas sacras* (1614) encierran unos romances dedicados a cantar la pasión del Señor; son también de cierto interés. Nos llevan a esa zona de la religiosidad popular, sangrienta, detenida en lo externo y llamativo, donde Lope se encuentra a veces tan inspirado. De todos modos, lo esencial en el Romancero lopesco es el doble grupo señalado arriba.

Lope nos ha legado una extraordinaria cantidad de sonetos admirables, de acabada arquitectura y de fina emoción. También repartidos a lo largo de sus comedias o entre las páginas de otros libros, hacen de Lope el primer sonetista de la literatura española.

Cuando Lope tenía cuarenta años, y estaba alcanzando la madurez y la plenitud, publicó las *Rimas humanas* (1602), libro en el que ya figuran doscientos sonetos. Bastantes de ellos proceden de comedias, y algunos deben de haber sido arreglados al prepararlos para la publicación. Estos sonetos de las *Rimas humanas* forman la colección poética más característica: están aún llenos de todo el aliento petrarquista, refinado, pulcro, pero hay, por otra parte, una porción de sonetos que constituyen un apartado de originalidad: los dedicados a Micaela de Luján y los destinados a temas bíblicos o de la antigüedad. El petrarquismo aparece como queriendo definitivamente desaparecer. (Llamaremos petrarquismo en este caso, como Montesinos ha hecho ver, no a rasgos del propio Petrarca, del que apenas hay ecos, sino al recuerdo y a las maneras de los petrarquistas españoles.) Lope pensó, quizá, hacer una especie de *Canzoniere* con los sonetos a Camila Lucinda. En todos ellos rebosa una manera de meditación lírica sobre cualidades, sucesos, emociones o proyectos relacionados con la casuística amorosa, quizá —180→ aburrida a la larga, a fuerza de oírla repetida, ya que aflora en todos los líricos del XVI (entero) y del XVII (primera mitad), pero que, en el caso de Lope, venía primorosamente adecuada a los soliloquios de un alma en conflicto dramático. De ahí la afirmación contenida en un verso del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, muy llena de sentido después de lo que acabamos de decir:

El soneto está bien en los que aguardan.

Efectivamente, en cuanto se produce una soledad de alguien en escena, esperando, es natural que esa persona medite, reflexione sobre su situación o sobre las causas y concausas que han determinado su aparición en ese instante. Y eso lo hace en alta voz, con un soneto. La comedia *El villano en su rincón* posee dos ejemplos exquisitos de esta situación y de tal escapada poética. De situaciones parecidas proceden muchos sonetos notables. La transitoria vida de la comedia habría llevado a la desaparición de muchos sonetos, o a su olvido, ya que están puestos en situaciones en que no es lo más apropiado repetirlos, en escenas de absoluta quietud. Y Lope los salvó incluyéndolos en las *Rimas*.

Lope tenía especial cariño por el soneto, porque era el molde apropiado para un *concepto*, para una idea fija, breve y compendiosamente expuesta, con brillante final. De ahí la arquitectura de sus sonetos, repartida en dos zonas de diferente movimiento, una ascendente y otra descendente, entre las que suele haber un instante de reposo o de precipitación. (Esto no es, naturalmente, riguroso. A veces, la parte ascendente está en los versos finales y, a veces, la transición está en el último verso.) Un ejemplo claro de este caso está en el soneto en el que Lope quiere definir qué es el amor. (Lope, en las postrimerías de su carrera literaria, —181→ podía vanagloriarse de ser el escritor que más definiciones del amor y de los celos había hecho):

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;
no hallar fuera del bien centro y reposo, 5
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;
huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor suave, 10
olvidar el provecho, amar el daño;
creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño,
esto es amor, quien lo probó lo sabe.

La sutileza del proceso amoroso, tan cara a toda la lírica de tradición petrarquista, abunda en los sonetos de Lope. Uno de los sonetos más bellos dedicados a Camila Lucinda, figura en las *Rimas*, a pesar de haber estado en la comedia *Los comendadores de Córdoba*, nueve años antes:

*Ya no quiero más bien que sólo amaros
ni más vida, Lucinda, que ofreceres
la que me dais, cuando merezco veros,
ni ver más luz que vuestros ojos claros.
Para vivir me basta desearos, 5
para ser venturoso conoceros,
para admirar el mundo engrandeceros
y para ser Eróstrato abrasaros.
La pluma y lengua respondiendo a coros 10
quieren al cielo espléndido subiros
donde están los espíritus más puros.
Que entre tales riquezas y tesoros
mis lágrimas, mis versos, mis suspiros
de olvido y tiempo vivirán seguros.*

—182→

Los mitos antiguos habían sido utilizados muchas veces en la lírica culta dentro de un soneto, como un cuadro, férreamente enlazados por los rígidos endecasílabos, a manera de un marco. Así, basta recordar, como ejemplos excepcionales por su belleza, el mito de Apolo y Dafne, o el de Hero y Leandro, cantados por Garcilaso. Y tantísimos más. En Lope, lo original en este caso es la forma verdaderamente suntuosa en que están envueltos, el alarde de exposición de los elementos sensuales, bajo los que se puede reconocer una viva presencia de las artes plásticas. Así ocurre con el hermoso soneto *Judith y Holofernes*, que recuerda muy de cerca el famoso cuadro de Tintoretto, hoy en el Museo del Prado:

Cuelga sangriento de la cama al suelo

*el hombre diestro del feroz tirano
 que opuesto al muro de Betulia en vano
 despidió contra sí rayos al cielo.*

Revuelto con el ansia el rojo velo 5
*del pabellón a la siniestra mano,
 descubre el espectáculo inhumano
 del tronco horrible convertido en hielo.*

Vestido Baco, el fuerte arnés afea
los vasos y la mesa derribada, 10
*duermen los guardas que tan mal emplea
 y sobre la muralla coronada
 del pueblo de Israel, la casta hebrea
 con la cabeza resplandece armada.*

Prolongaría desmesuradamente el tamaño de estas páginas el recordar aciertos admirables contenidos en sonetos de las *Rimas humanas*. Para terminar con este apartado, citaré solamente el soneto *Suelta mi manso, mayoral extraño*, que hoy figura en todos los florilegios de Lope, merecidamente, y cuya primera aparición se puede rastrear en la comedia *Belardo el furioso*, escrita alrededor de 1588.

—183→

En 1614, doce años después de las *Rimas humanas*, publica Lope las *Rimas sacras*, en las que aparecen un centenar de sonetos religiosos. Unos de ellos son expresión de sentimientos íntimos, buenos testimonios poéticos de la aflicción del poeta en aquellos años en que la vida privada del Fénix comenzó a conocer amarguras y penas infinitas: la muerte de Carlos Félix, la de Juana de Guardo, las primeras necesidades de volver los ojos a la religión, etc. Otros sonetos son ocasionales, por lo general elogios a los santos. Como era de esperar, es en aquellos de su intimidad donde el genio de Lope brilla espléndidamente, en piezas que son de lo mejor de nuestra lírica, aunque no sean obras de religiosidad profundísima. La religiosidad de Lope es de ese tipo emocional y efusivo, bordeando lo vulgar, la materialización casera de los grandes misterios, como ya he señalado en otras ocasiones. No busquemos en su poesía el desazonador mundo de San Juan de la Cruz. Pero sí

encontramos, desde una ladera muy humana, el temblor angustioso del pecador arrepentido, ahogado por la compasión de sí mismo y por el propósito de enmienda; recuérdense los tan conocidos *Pastor, que con tus silbos amorosos, ¿Qué ceguera me trujo a tantos daños...* o el garcilasiano en la forma *Cuando me paro a contemplar mi estado*. Repetiré una vez más el tan conocido:

*¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
que a mi puerta, cubierto de rocío,
pasas las noches del invierno oscuras?
¡Oh, cuánto fueron mis entrañas duras* 5
*pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío
si de mi ingratitud el yelo frío
secó las llagas de tus plantas puras!
Cuántas veces el ángel me decía:
¡Alma, asómate agora a la ventana,* 10
*—184→
verás con cuánto amor llamar porfía!
¡y cuántas, hermosura soberana:
Mañana le abriremos -respondía-
para lo mismo responder mañana!*

Así como nos habíamos tropezado con una preocupación distinta en el último romancero, donde aparecía Amarilis, volvemos a notar algo semejante con los sonetos. En *La Circe* hay varios donde se trata ya platónicamente el amor con Marta de Nevaes. Son sonetos de muy acicalada forma, más perfectos y acabados, y es muy corriente encontrar en ellos huellas gongorinas:

*mozo infeliz a quien el verde coro
vio sol, rayo tembló, difunto llora.
Centellas, perlas no, vertió el aurora...*

Las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*, de las que ya hemos dicho se publicaron a los setenta y dos años de Lope, encierran gran interés. En ellas, Lope recuerda cosas de su juventud, y abundan en él poesías burlescas, o de sátira anticulterana. Dentro de un libro tan misceláneo como las *Rimas de Burguillos*, lo interesante es ver la lozanía, la frescura que Lope refleja todavía en su gloriosa vejez, ya la muerte llamando a su puerta.

Letras para cantar



Llegamos a un terreno donde Lope de Vega se mueve en una atmósfera de ajustada adecuación a sus propias cualidades, y en la que logro imponerse, partiendo de la tradición más viva, a la misma tradición: las letras para cantar. El romance era quizá el más típico de los metros destinados a la música, pero no era el único. A su lado, los villancicos tradicionales alcanzaron una gran difusión, y, al hacerse artísticos, ya se —185→ habían alejado mucho de los populares. También por este tiempo comienza la propagación de las seguidillas. Lope, que encarnaba como nadie esta voz de la calle y del campo, dio a esta poesía un brillo no superado por ningún otro poeta español. En lo hondo de Lope, de sus creaciones, de su recuerdo, está siempre una cancioncilla popular, tradicional, auténtica o falazmente imitada, arrancado al misterio el secreto de hacerla popular inmediatamente. A veces, y ya insistiremos sobre ello, en un par de versos de una copla tradicional está una comedia, todo un drama. Y es muy rara la comedia que no deja oír entre bastidores, o arreglada para los salones, un eco de la lírica tradicional, breve, enjundiosa. Montesinos ha decidido llamar a esta poesía *lírica musical*, huyendo del término *popular*, para diferenciarla de la que, tradicional solamente, corriera por entonces. Esta lírica era ante todo una lírica ciudadana, que corrió «como el cuplé de nuestros días. Y como el del cuplé de nuestros días, su medio más eficaz de difusión en la época... fue el teatro»⁶⁶.

Todo este repertorio anda también disperso por las comedias, y debe ser recogido con cautela, ya que Lope (participando en esto de la tradicionalidad)

puede usar algunas ajenas. (También puede darse el caso contrario, el ajeno que emplea la canción de Lope.) Las formas más empleadas son los villancicos, las letrillas, las seguidillas, cantares populares de diferentes regiones de España, cantares de boda, de vendimia, de bienvenida, de bautizo, etc. Un hermoso cantar de siega se reconoce en *Blanca me era yo*, contenido en *El gran duque de Moscovia*, relacionado con el tipo tradicional de las serranas. Los *tréboles*, usados por ejemplo en *Peribáñez*, aún quedan vivos en cierto modo en la lírica popular de Asturias. Un trozo de romance está —186→ en el trasfondo de *Peribáñez*, informando la comedia toda («Más quiero yo a Peribáñez / con su capa la pardilla, / que al Comendador de Ocaña / con la suya guarnecida»). Lo mismo ocurre con *El caballero de Olmedo*:

*Que de noche le mataron
al caballero;
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.*

La *Gran Comedia del abanico* tiene un origen análogo:

*La del abanillo,
calor tiene, madre.
¡Aire! ¡Dios y aire,
si podrá sufrillo!*

Otras veces es simplemente un refrán el causante de toda la comedia. Así, *Más mal hay en el aldehuela / del que se suena*, está en el origen de *El aldehuela*. Exploraciones de este tipo serían inacabables y no harían más que confirmar lo que sabemos: el enorme, el amoroso conocimiento que Lope poseía de la lírica tradicional.

Las seguidillas forman un apartado en el que hay numerosas subvariedades. Merecen destacarse las del Guadalquivir (*Ay, río de Sevilla, / cuán bien pareces*), las de forzados a galeras, las de la Noche de San Juan, las de tantas fiestas populares, como Santiago el Verde (*Manzanares claro, / río pequeño*)⁶⁷. Se ha destacado —187→ siempre esta cualidad de Lope de Vega, entrañablemente unido a lo tradicional, tan de manifiesto en estas cancioncillas. Pero es conveniente hacer una importante salvedad que puede olvidarse, a fuerza de la comodidad de repetir lo de «poeta popular». Como todos los grandes creadores, Lope, instalado en ese pueblo, para el que escribe y al que representa, le da mucho más que aquello que ha recibido. Es decir, se le recuerda no por repetidor de un estado poético, sino por ser un creador de ese estado poético. En este sentido, —188→ toda la tradición española está en deuda con Lope, impagable deuda.

Epístolas, églogas, canciones



Las numerosas composiciones en forma de *Epístola* que Lope incluyó en *La Filomena* o en *La Circe* están hoy minadas por un interés más erudito o historiográfico que puramente literario. Están llenas de noticias importantes sobre su vida, sus ideas literarias, sus intereses, sus malquerencias. Pero no están ya a nuestro alcance como lírica. En realidad, no son ellas las que han envejecido, sino el género entero, que hoy nos resulta extremadamente caduco, artificioso. Estas epístolas eran, ante todo, eso, cartas. En una epístola ha expuesto el propio Lope el concepto que él tenía del género:

*Las cartas ya sabéis que son centones,
capítulos de cosas diferentes
donde apenas se engarzan las razones.
Las varias opiniones de las gentes
me dieron ocasión para escribiros
y la pluma siguió los accidentes.*

A fragmentos, las epístolas encierran encantadoras visiones de su vida familiar (ya han quedado recogidos algunos atrás), y, en especial, su actitud ante los enemigos literarios. En muchas ocasiones, en privado o en libros, Lope había hablado de sus rencillas literarias, pero siempre desde un punto de vista estrictamente objetivo. En las epístolas, lo hace, además, con la carga de su furia personal. De ahí la irritación, más o menos contenida, que vemos a veces en algunas de estas epístolas, como en la dirigida a Arguijo.

La epístola ya tenía también sus antecedentes en la lírica de tradición petrarquista. Epístolas escribieron —189→ Garcilaso, Boscán, Herrera, Hurtado de Mendoza. Largas filas de ordenados tercetos, donde el poeta habla y habla, como Lope dice en una ocasión, forzado por los consonantes. Lope se dirigió de esta forma a sus amigos: a Barrionuevo, Solís, Bonet, Juan de Piña, Porras, etc. Todas tienen detalles autobiográficos. En la dirigida al contador Gaspar de Barrionuevo, abundan las manifestaciones antigongorinas; en la dirigida a Matías de Porras hemos recordado la efusión familiar con que se citan los chapurreos infantiles de Carlos Félix. La entrada en religión de Marcela puede encontrarse en la dirigida a Francisco de Herrera Maldonado. Y en la escrita a la poetisa peruana Amarilis (citada en *El Laurel de Apolo*), Lope cuenta su vida. Notable es la dirigida al poeta Medinilla, donde se encuentra una bellísima sensación de paisaje, que se destaca opulentamente sobre el pesado total. Excepcional entre las epístolas es la que empieza *Serrana hermosa...*, escrita probablemente en 1602, en Toledo, destinada a Camila Lucinda. En ella, Lope se adelanta, como otras tantas veces, al mundo romántico. Dejando al margen los tópicos poéticos del tiempo, Lope evoca instantes luminosos de su amor con Micaela de Luján, y se desparrama en evocaciones de la naturaleza, en el agobio de los recuerdos que se agolpan a la memoria, indisciplinados. Se trata de una epístola donde Lope dejó hablar sueltamente a su propia experiencia.

A la ciudad famosa que dejaba

la cabeza volví, que desde lejos
sus muros con sus fuegos me enseñaba,
y dándome en los ojos los reflejos
gran tiempo hacia la parte en que vivías
los tuvo amor suspensos y perplejos

.....
*Ya, pues, que el alma y la ciudad dejaba
y no se oía al famoso río
el claro son con que sus muros lava*

—190→

De entre las églogas destaca *Amarilis*, escrita ya en los últimos años, después de muerta Marta de Nevares, poema que cuenta sus amores con esta última. Toda la égloga es autobiográfica, hábilmente sorteados los detalles, pero perfecta en su forma, y de una contenida gravedad. El dolor le hace, como ya hemos visto en otras ocasiones, alcanzar un tono de sosegada melancolía, de noble queja amarga. La égloga *Elisio*, en realidad una canción, es una hermosa recreación de temas ya muy manidos, lograda plenamente, en versos admirables. En ella, Lope no cansa ni fatiga, sino que mantiene viva la frescura de lo que cuenta, e incluso despierta la representación de lo que está describiendo. La *Égloga a Claudio* también la hemos recordado por necesidades biográficas. La luz de una suave melancolía, de un triste y reposado desengaño baña todo el poema, en realidad una epístola. En ella cuenta los amores con Elena Osorio, el primer matrimonio, su esfuerzo creador de comedias, etc. No sólo es un poemita de grata lectura, sino que es uno de los documentos más valiosos para ver cuál era su actitud ante el hecho literario.

Todavía en 1635, después del rapto de Antonia Clara, Lope, igual que había hecho en su plena juventud, convierte en creación literaria su disgusto. Eso es la égloga *Filis*, en la que cuenta todo el episodio del abandono por la muchacha y el desconsuelo que esto le acarrea.

Entre las *Canciones*, hay que recordar las incluidas en *La Arcadia*, tan conocidas: *¡Oh, libertad preciosa!* y *Hermosas alamedas*, con claras influencias clásicas. La primera es, sin duda, una de las más hermosas imitaciones del *Beatus ille* horaciano, y que nos sirve para atestiguar el hondo sentimiento de la naturaleza que Lope poseía. Dentro de las *Rimas sacras* se incluyó la elegía

a la muerte de Carlos Félix, prodigioso poema ya citado atrás, prueba definitiva de cómo Lope necesitaba —191→ sus propios sentimientos para crear altísima poesía⁶⁸.

Hemos hecho una rapidísima carrera a través de la lírica de Lope, admirable labor que aún resuena en nuestros oídos con una cercanía estrecha y cordial. En su producción poética, Lope, como en el teatro, se instaló en una tradición, desde la que dio el salto para crear otra, perfeccionándola y dejando terminadas las posibilidades de la anterior. Una vez más encontramos adecuada la frasecilla ya citada: Lope de Vega, poeta del cielo y de la tierra. Viendo su poesía en un escorzo de formas, Lope se nos presenta entre las dos grandes mareas cultas que conoció: la tradición petrarquista y el mundo gongorino, y él, en medio, solo, con su vitalidad y su desenfreno dentro de su propio hallazgo: la pasión. Dámaso Alonso ha destacado, en acertadas palabras, esta trayectoria de Lope en la lírica: «Enorme desasosiego entre dos extremos, como esta España nuestra, siempre en generosa búsqueda de expresión. Sí, Lope vínculo de España, nudo de España, símbolo de España»⁶⁹.

La obra dramática



La escena española en tiempo de Lope

Después de este rápido examen de la producción no dramática de Lope de Vega, hemos llegado al punto en que tenemos que enfrentarnos con aquella parte de su obra, la más copiosa y representativa, por la que se le recuerda más. Lope es el *creador de un teatro nacional*, con todas las implicaciones que semejante denominación encierra, con su grandeza y sus limitaciones. El máximo valor hoy de Lope, aun considerando los exquisitos de su lírica, es el haber proyectado la vida española, colectivamente, en una criatura de arte de proporciones y de aristas sin comparación en ningún otro pueblo moderno.

Lope exaltó dramáticamente todas las tradiciones posibles, todas las convicciones y supuestos del español de su tiempo, con una galanura y riqueza excepcionales.

En líneas generales, podemos hablar de varias clases de teatro, al acercarnos al siglo XVII. Un teatro cortesano, representado con notoria pompa y esplendor, en las fiestas y ceremonias cortesanas; otro, de idéntica riqueza externa, el religioso, o más bien eclesiástico, destinado a fines de los fácilmente deducibles de su nombre. Y un tercero, el que nos interesa, un teatro urbano, popular, público, que vive o se desvive con arreglo a su trabajo, su gracia, sus merecimientos y lo que puede —193→ sacar de la venta de las entradas. Lope escribió para los tres tipos de teatro. (¿De qué no escribió Lope? ¿No hemos dicho ya que se tiene la sensación de que todo lo que en la vida tiene un lugar se halla en su obra?) pero es al tercero al que hemos de asociarle, pues en él se encontró su talento a gusto y el teatro a gusto con él. ¿Cómo eran esos teatros?

En 1580, Lope, con dieciocho años, es decir, cuando él pudiera ir viendo representaciones, o familiarizándose con las gentes de teatro, y comenzando a escribir, la escena española era, a la verdad, muy rudimentaria. Recordemos que Madrid era capital de un gigantesco imperio hacía relativamente poco: 1561-1562. Con el traslado, la capital flamante comenzó a crecer rápidamente en población, en riquezas, en apetencias. Y entre estas últimas no sería la menor el afán de espectáculos y diversiones. Y con esta razón, tan natural y evidente, surgió la necesidad de que las viejas farándulas, errantes y desmedradas, se redondearan en personajes y repertorio, y dispusieran de locales a propósito para las representaciones.

Un hecho sin relación aparente con las diversiones públicas vino a condicionar el teatro. En 1565 (Lope tiene tres años de edad, parece que el mundo se dispone a recibirle), unos madrileños entregados a las obras de caridad fundaron una de tantas innumerables cofradías como pulularon por la España de los Austrias: Cofradía de la Sagrada Pasión. Los cofrades se ejercitaban en ejercer la misericordia: dar de comer al hambriento y vestir al

desnudo. En la peculiar estructura hispánica, sin barreras concretas entre el cielo y la tierra, esta cofradía estaba llamada a prosperar, o a contar con numerosos apoyos. Cuando llegó la ayuda del Rey y la del Consejo de Castilla, la cofradía pudo hacer un hospital para mujeres pobres. (La ayuda oficial, por otra parte, era muy explicable: Madrid se vio, —194→ súbitamente, en la urgencia perentoria de tener de todo, ya que no bastaban sus instituciones a su crecer.) Este hospital necesitó dineros. «*Dineros son calidad*», dirá la letrilla. El Cardenal Espinosa, presidente del Consejo de Castilla, dio a la Cofradía de la Pasión un extraño privilegio: que pudiera disponer de un lugar donde se representaran comedias y, cobrando, se quedara con ese dinero para sus fines caritativos. En 1567 (parece que el porvenir se le va afianzando a Lope, que ya habrá cumplido cinco años), se creó otra Hermandad análoga: Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad. Esta tenía los mismos propósitos caritativos que la anterior, pero en mayor escala: fundó otro hospital en las proximidades de la Puerta del Sol. En 1574 (Lope ya irá haciendo sus pinos literarios adolescentes: tiene doce años), esta Hermandad solicitó el mismo derecho sobre las comedias que ya se había concedido a la anterior.

Varios locales tuvieron las cofradías para las representaciones. La de la Pasión tuvo tres: uno en la calle del Sol, otro en la calle del Príncipe, propiedad de doña Isabel de Pacheco (el *Corral de la Pacheca*) y un tercero en la misma calle. Las dos cofradías llegaron a un acuerdo sobre el reparto de los locales y de las ganancias. Estos teatros eran estrictamente, los patios traseros de las casas; apenas tenían comodidades, sin toldos, sin asientos; solamente los que se podían aprovechar de las ventanas de las casas circundantes. En 1574, la compañía italiana de Ganassa logró que se le permitiera construir un teatro en el *Corral de la Pacheca*. Estamos en 1574. Madrid comienza a sentirse a gusto como capital: le han nacido teatros, crece su población de una manera alarmante, surgen grandes monumentos por todas partes. Y a la vez, le va creciendo el poeta que llenará todas sus exigencias, paralelamente, concienzudamente, sin dejar fuera de su mirada entera —195→ nada de lo que la gran ciudad de los Austrias, capital del mundo, le brinda.

Este teatro, construido en el *Corral de la Pacheca*, tenía cubierto solamente el escenario y los lados del patio con un tejadillo. Sobre el patio, un toldo resguardaba a los espectadores de los rigores del tiempo; en realidad, solamente del sol, ya que, si llovía, solía suspenderse el espectáculo. En el patio, a pie, contemplaba la representación un compacto público masculino, los *mosqueteros*, que, con frecuencia, provocaban enormes alborotos, de los que dependía la suerte de la comedia. Los balcones y ventanas de los muros de las casas servían, a manera de palcos, para espectadores de más calidad. Andando el tiempo, se alquilaron muy cumplidamente esos huecos, y hasta se hicieron aposta algunos nuevos: todo se traducía en dinero⁷⁰. Las mujeres tenían reservado un lugar al final del patio, la *cazuela*, que era una galería independiente. Cuando las cosas fueron mejorando, se construyeron unas graderías de madera, en forma de anfiteatro, colocadas a lo largo de los muros: eran las *gradas o bancos*. Aún quedaba otro tipo de localidad: los *desvanes*, encima de las ventanas o aposentos. Las funciones, que duraban dos horas, o a veces tres, eran siempre por la tarde. Sufrieron distintas reglamentaciones, pero, en general, no las había —196→ todos los días, sino solamente los festivos, y entre semana, un par de veces o tres. El Miércoles de Ceniza se terminaban las funciones, que se reanudaban como aun hasta muy recientemente en el estreno forzoso del Sábado de Gloria, en la Pascua de Resurrección. Lo más temible para el autor y para los cómicos eran las furias de los *mosqueteros*. Estos asistían armados de carracas, pitos, cascabeles, etc., para manifestar su desaprobación ruidosamente, e incluso, cuando se pretendía combatir al autor, con objetos malolientes, que, arrojados en el patio en el momento oportuno, acababan con la representación. También era temible el escándalo al manifestar su aprobación a la comedia. Abundan los testimonios del verdadero pavor que el comportamiento del patio provocaba en algunos escritores: «¡Dios nos libre de la furia mosqueteril!», dice Suárez de Figueroa en *El pasajero* Ruiz de Alarcón, acostumbrado a numerosas desventuras acaecidas contra él desde el patio, en el prólogo de sus comedias se encara así con esa masa, puntual asistente a las representaciones:

«Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no

es menester, que ella se dicta más que yo sabría. Allá van esas comedias, trátalas como sueles, no como es justo, sino como es gusto, que ellas te miran con desprecio y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos y ahora pueden sólo pasar el de tus rincones. Si te desagradaren, me holgaré de saber que son buenas, y si no, me vengará de sabor que no lo son el dinero que te han de costar».

Pero quizá con este ejemplo que revela la irritación que Ruiz de Alarcón sentía contra el público en ese momento, no tengamos una visión certera de ese público. Sí, se podría pensar que era la masa inculta, siempre —197→ ostentosa, y en primer lugar en las aglomeraciones de las grandes ciudades. Se trataba de una multitud que, sin lecturas amplias, sin conocimientos, si se quiere, exquisitos en ciencia o literatura, tenía un horizonte mental de una enorme precisión, claridad y, sobre todo, cohesión. Todos ellos podrían diferenciarse y sentirse encontrados en opiniones sobre aspectos secundarios o circunstanciales; pero en los supuestos básicos necesarios sobre los que se asentaba el vivir de la gran máquina imperial española no les cabía a ninguno la menor duda, y todos reaccionaban por igual ante determinados hechos. Toda esa masa había recibido una educación férrea, idéntica, dentro de las normas de la ortodoxia católica y de la monarquía. Estaban acordes sobre el honor, la hidalguía, las conveniencias, la palabra empeñada, el amor. Para todos ellos la leyenda tradicional de la historia o de los sucesos patrios era la voz de la más intocable verdad. Sabían y estaban convencidos del papel divino que desempeñaban en la política europea y en la conquista de América. En los labios de todos podía afluir para cada situación un verso de romance, viejo de siglos y de experiencia, en que apoyar, unánimes, sus decisiones. Era el pueblo, y no el populacho; el pueblo, unión del noble y del villano ante la circunstancia histórica, del seglar y del clérigo ante la preocupación por la otra vida. En una palabra: todos los supuestos sobre los que se va a asentar el teatro del madrileño Lope.

Pero volvamos a la disposición del teatro. La afluencia de público a las representaciones hizo que las Cofradías decidieran construirse ellas unos locales. En 1579 (Lope tenía diecisiete años) se construyó el Teatro de la Cruz, en la calle de ese nombre, teatro que alcanzó un gran éxito, compartido con el *Corral de la Pacheca*. El fruto animó a hacer otro más, el del Príncipe, en 1582 (Lope estará ya estrenando su trato con —198→ Filis). Este teatro seguía el modelo del de la Cruz, y he aquí una descripción de él: «Hicieron tablado o teatro para representar, vestuario, gradas para los hombres, bancos portátiles, que llegaron al número de 95; corredor para las mujeres, aposentos o ventanas con balcones de hierro, ventanas con rejas y celosías, canales maestras y tejados que cubrían las gradas. Y finalmente, Francisco Ciruela, empedrador, empedró el patio, sobre el cual se tendía una vela o toldo que defendía del sol, pero no de las aguas. Andrés de Aguado, albañil, se obligó a hacer cuatro escaleras: una para subir al corredor de las mujeres, con sus pasamanos de ladrillo y yeso, y sus peldaños de madera labrados, y sus cerramientos alrededor de yeso por la parte de abajo, y por la de arriba, ni más ni menos; de manera que las mujeres que subiesen por la dicha escalera y estuviesen en el mismo corredor no se puedan comunicar con los hombres, y de la misma manera otras tres por donde se sube a los asientos de los hombres y al vestuario, y así mesmo un aposento en el corral por donde entran las mujeres para una ventana que cae al dicho teatro..., y un tejado a dos aguas encima de la dicha ventana hasta el caballete del tejado del aposento de la calle»⁷¹.

Toda esta complicada maraña de escaleras y pasillos, ¡qué bien la conocería el joven Lope, ya escritor de comedias! Ese teatro del que queda señalada tan enrevesada descripción, hubo de inaugurarse sin estar terminado, tal era el afán del público. Lope lo iría viendo terminarse, adaptarse a los caprichos y a la gritería del público. En un teatro como ése, el de la —199→ Cruz, el que había servido de modelo, fue detenido durante una representación, en diciembre de 1587, como ya hemos recordado atrás⁷².

El teatro, pues, se había ido convirtiendo en un negocio estimable. Tanto, que el Consejo de Castilla mandó que también el Hospital General de Madrid entrase a partir en las ganancias. Pero no faltaban remedios. Las Cofradías se

arreglaron el privilegio de vender, en sus locales y durante la representación, agua, frutas, aloja, dulces. Ahí hemos de ver el lejano precedente de la costumbre, aún viva en nuestras salas de espectáculos⁷³.

—200→

La representación era de lo más simplista. No había decorado alguno. La mayor parte de las escenas se dividían con una simple cortina de un solo color, cortina que poseía el trascendente don de convertirse en todo lo posible y aún más: una huerta, una sala un templo, una encrucijada nocturna. La fantasía del espectador participaba así de la trama con evidente derroche. Los actores se limitaban a salir por un sitio y entrar por otro. Y en esa escapada cabían mares, montañas, siglos. Cuando el autor estaba muy preocupado con la presentación, los vestidos, etc., la obra se llamaba *comedia de teatro*⁷⁴. En un principio no trabajaban mujeres, y sus papeles los hacían muchachuelos. Ya en 1581 aparecen mujeres en escena. Sobre si debían trabajar o no, como asimismo sobre si debía haber o no comedias (con frecuencia se suprimían), hubo un largo tejemaneje, de muy vario resultado⁷⁵. La función comenzaba —201→ con una introducción o *loa*, en ocasiones cantada. Seguía la comedia. Entre los dos primeros actos se hacía un *entremés*; entre el segundo y el tercero, se cantaba una *jácara*. Hubo a veces un fin de fiesta burlesco. A partir de 1620, la loa se suprimió en las funciones ordinarias, poniendo en su lugar la *jácara*, y en el lugar de la *jácara* se colocaba un *baile*, corto entremés o pieza análoga, cantada y bailada. Las *tonadillas* aparecieron mucho más tarde. La comedia central, si era de indudable calidad, se mantenía en cartel unas ocho representaciones. Las otras, mucho menos.

Los primeros actores que representaron en las ciudades españolas debieron de ser italianos. Compañías profesionales españolas no aparecen hasta 1575. Esos actores italianos serían, como es de esperar, muy dados a la *Commedia dell'Arte*, y de ellos Lope debió recibir el afán de la improvisación, del gesto rápido y oportuno. En sus primeras comedias abundan los nombres de personajes italianizantes, que hacen pensar en recuerdos muy cercanos: Flavio, Fortunio, Silvana, Lelio, Curcio. Esas compañías italianas habían dejado

su lugar a españolas, que ya a fines del XVI eran por lo menos ocho. En 1615 había doce.

El empresario o director de tales compañías se llamaba *autor*. Además de estas compañías, que ya trabajaban en escenarios que hemos de llamar los mejores que había, quedaban por el campo de la vida española cómicos de menor importancia como organización, pero de sin iguales trabajos, que, errantes, representaban la supervivencia de los medievales farsantes. Ha llegado hasta nosotros la deliciosa descripción que de estos tipos de cómicos hizo Agustín de Rojas Villandrando, en su *Viaje entretenido*, publicado en 1602: «Habéis de saber que hay *bulutú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, — 202→ bojiganga, farándula y compañía*». Agustín de Rojas describe cada uno de estos tipos con sin igual gracia: «El *bululú* es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo y habla al cura, y dícele que sabe una comedia y alguna loa, que junte al barbero y sacristán y se la dirá porque le den alguna cosa para pasar adelante. *Ñaque* es dos hombres... hacen un entremés... tocan el tamborino, cobran a ochavo... duermen vestidos, caminan desnudos... espúlganse el verano entre los trigos... *Gangarilla* ya es más gruesa... tres o cuatro hombres... un muchacho que hace de dama... duermen en el suelo... representan en cualquier cortijo... *Cambaleo* es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; estos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses... llevan a ratos a la mujer a cuestras... representan en los cortijos por hogaza de pan, racimo de uvas y, olla de berzas... *Garnacha* son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda... llevan cuatro comedias, tres autos, y otros tantos entremeses... el arca en un pollino, la mujer a las ancas gruñendo y todos los compañeros detrás arreando... Están ocho días en un pueblo, duermen en una cama cuatro... En la *bojiganga* van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros, y aún suelen ganar muy buenos disgustos... *Farándula* es víspera de compañía... tres mujeres, diez y ocho comedias... entran en buenos pueblos... En las *compañías* hay todo género de gusarapas y baratijas... y hay gente muy discreta... y aun mujeres muy honradas (que donde hay mucho es fuerza que haya de todo)... diez y seis

personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta...». Abundan los testimonios literarios que aluden a estos cómicos que, bajo el sol implacable de Castilla, iban de pueblo en pueblo, con su repertorio de heroísmos y de palabras enamoradas —203→ por todo alimento. Recordaré solamente el encuentro de Don Quijote con la carreta de *Las cortes de la muerte* (*Quijote*, II, cap. XI).

La escenografía se fue complicando y llegó a ocupar un lugar importante en los últimos años de la vida de Lope (y es fundamental en el teatro del ciclo calderoniano), con gran disgusto por parte del Fénix que estaba acostumbrado a conjurar todo lo que hiciera falta con sus palabras. En 1626, bajo Felipe IV, se encargó de la escenografía al florentino Cosimo Lotti, pintor y escenógrafo de poderosa inventiva. Este artista arregló los teatros de los Sitios Reales, especialmente el del Buen Retiro, con enorme suntuosidad. Lope siempre fue enemigo de las tramoyas complicadas. Cuando en una ocasión una pieza suya, *La selva sin amor*, fue representada con cuidada escenografía, Lope no deja de decir su parecer, aunque se sintiese halagado, y no son raras frases de este tipo: «...aunque lo menos que en ella hubo fueron mis versos...». Narra los artificiosos decorados, «un mar en perspectiva, que descubría a los ojos (tanto puede el arte) muchas leguas de agua hasta la ribera opuesta... peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas... El bajar los dioses y las demás transformaciones requería más discurso que la égloga, que, aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos».

Toda esta limitación del escenario es una franca supervivencia medieval. Vossler ha señalado muy certeramente el sentido de trascendencia hacia un más allá que todo tenía para el español medio del tiempo: el sentido de lo simbólico era muy claro y operante. La herencia de la escena medieval, «no sólo se conservó en España como espacioso tablado con su parte destinada al cielo y al infierno y las necesarias mansiones terrenales, sino, sobre todo, como forma de visión, como —204→ sentido para lo simbólico, como costumbre de no tomar al pie de la letra los fenómenos y el orden de la representación en el tiempo y en el espacio, sino refiriéndolos a un más allá, interpretándolos

espiritualmente. Los espectadores, adiestrados por las doctrinas de la Iglesia y las santas imágenes en esta clase de interpretaciones, se contentan con cualquier decoración escénica y se adaptan de buena voluntad a todo artificio escénico, ya sea rígido y primitivo o fastuoso y animado»⁷⁶.

Al lado de estos escenarios elementales y pobres, donde un par de árboles de cartón representaban el bosque, y una o dos fachadas mal pintadas eran la ciudad (y esto sólo en casos excepcionales) había la complicada disposición y realización de los autos sacramentales, con sus carretas móviles, trasladables, que permitían la representación de varias cosas a la vez, y dar una muy notoria flexibilidad a las mutaciones. El típico auto español surgió en los años de la Contrarreforma, y encierra una exposición del misterio de la Eucaristía, por esos años tan debatido. Esto se hacía con lujo de medios, especialmente en las grandes ciudades. Varios carros se agrupaban en torno a un tablado principal, con lo que aumentaba prodigiosamente la posibilidad de entradas y salidas, etc., de movimiento, en una palabra. Los carros es muy posible que estuviesen influidos por los de triunfo y procesión muy corrientes en Italia, a los que ahora, al vestirlos de religiosidad y de milagrería ultraterrena, se les dotó de mayor pompa, más honda calidad de magia y de misterio. La festividad del Corpus Christi se llenaba así de significación y de vida. La Corona, a partir de Felipe III, protegió visiblemente la realización de la fiesta, aumentándola en brillo, y los municipios se encargaron —205→ de la preparación y ejecución de los Autos. Una Junta se encargaba de todo lo relacionado con las representaciones, con lo cual el escritor estaba mucho más despreocupado que en las comedias normales, pues no se le planteaban problemas de orden técnico.

Las Comedias, con su visión y dramatización de las leyendas nacionales, vinieron, en cierta forma, a sustituir al Romancero. El propio Romancero pasó a la escena: Juan de la Cueva fue el primero que recurrió a él, con la tragedia sobre los *Infantes de Lara*. La primera comedia que conocemos de Lope (la única en cuatro actos), *Los hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe*, que debió de escribirse antes de 1585, emplea el romancero en su trama. También lo hizo en otras varias posteriores. El Cid creado por Guillén de Castro es, en el

fondo, un hábil zurcido de romances. Sí, el teatro volvió decidido por los temas nacionales. La antigüedad se retiró del campo de lucha, refugiándose en los libros de los sabios, o tuvo que resignarse a ser interpretada de un modo bien distinto a su empaque nativo. El mundo pastoril, en sus novelas, églogas, etcétera, también encontró un refugio. Pero del teatro desapareció muy pronto. Los temas sagrados, que habían sido cultivados durante la primera mitad del siglo XVI, en loas, autos, etc. (la herencia de Juan del Encina, de Lucas Fernández, de Gil Vicente), se fueron materializando en otros tipos de religiosidad, predominando el sistema de actualizar, desde un ángulo de sencillez terrena, el misterio religioso, la voz de la gracia. Todo se fue relegando a una zona de erudición o de inactualidad, para dejar paso a la brillante verdad del teatro, que hizo de todo una visión de la vida.

También fracasó el intento de acomodar las tragedias humanísticas. Juan del Encina, y en cierta forma Torres Naharro, lo habían intentado. Hoy los nombres fieles a ese sistema quedan relegados a la erudición o a —206→ las curiosidades de los historiadores. Pero no concebimos de manera alguna su mensaje. Juan de la Cueva, que empezó con tragedias de temas antiguos, recayó en lo popular. Y en su *Ejemplar poético* expone ideas que andan muy cerca, en lo esencial, de las de Lope.

Cervantes había escrito comedias. Su afán habría sido el de ser un trágico, no un novelista. Resulta interesante por demás la actitud de Cervantes, renunciando a la tarea de dramaturgo por reconocimiento de las excelsas calidades de Lope⁷⁷. Sin embargo, en *La Numancia*, Cervantes había logrado la fusión del sentido de la tragedia antigua, de corte clásico, con el colectivo mensaje de la realidad española. En fin, por numerosas vías, que vemos venir, desde dentro y desde fuera, se va dando extrañamente, como un prodigio más, la conjunción de caminos y de actitudes que lleva —207→ a una confluencia: Lope de Vega. El tiempo, las modas, las necesidades materiales, las curiosidades literarias, todo se va disponiendo para dejarle paso, milagrosamente casi, en la escena. Una vez llegado a ella, la va a llenar durante medio siglo gloriosamente. *Las bizzarrías de Belisa*, su última comedia,

tiene el frescor y la verdad que puede tener cualquiera otra escrita diez, veinte o treinta años antes.

La polémica entre los seguidores de las unidades clásicas de la retórica aristotélica y sus contraventores ha levantado una polvareda que quizá ha imposibilitado la visión clara de muchas cosas. Lope no decidió, realmente, su manera de hacer teatro, sino que se la encontró ya presentida. El problema de las unidades es secundario: lo importante era mirar el mundo, la circunstancia, y sacar de ella los conflictos permanentes. Y esto ya lo había hecho Lope de Rueda, a quien Lope recuerda con elogio, al que Cervantes cita con amor y nostalgia, al que celebran como padre del teatro multitud de escritores agudos de su tiempo. En Lope de Rueda se daba junta la doble circunstancia de ser autor y representante él mismo, y haber recorrido ciudades y ciudades de España representando, mirando. Nadie antes de Lope ha vivido y trabajado en tan cercana comunión con la colectividad⁷⁸. Tenía Lope de —208→ Vega este ejemplo vivo y fructífero de cómo es menester entregarse al público, cómo la escena impone también sus condiciones. En lo que a teatro se refiere, eso era lo más inmediato y deslumbrante que la especial naturaleza del Fénix había conocido, ya que *La Celestina* era un libro de pura lectura, venero de experiencias interiores, como lo prueban las huellas que deja en Lope, pero no algo que entre por los ojos, con el timbre de voz de cada día.

En Lope de Rueda logró la escena española, gracias a la conjunción en una sola persona del autor y el representante, improvisador y empresario, un estrecho contacto con la realidad. Y a la vez, dado el origen italianizante de sus tramas y de su ademán teatral, no perdía de vista muchas cosas que el Renacimiento había puesto en circulación. Se juntaban ya en el batihaja andaluz las corrientes que veremos plenas de sentido y resueltas en frutos en la obra de Lope de Vega. De esa vertiente renacentista, de unión del autor y el representante (como Shakespeare y Jonson en Inglaterra; Fiorillo en Italia; Hardy y Molière en Francia), —209→ Lope de Rueda fue en España la experiencia con más valiosos resultados. La comedia humanista iba reduciéndose a un quehacer de salón, erudito, libresco, falta del calor que daba el diario trajín de las representaciones.

Pero queda una identificación aún más fructífera para el lado español de la comedia: la del autor teatral con el hombre de religión. Más vieja, más remota unión que la del autor y el actor. Con el Renacimiento esa unión se quebranta en muchos sitios o cambia de signo. En España sigue fluyendo, viva, recreadora, y hasta podríamos decir que se anuda con nuevas dimensiones: «La lista de religiosos, curas y frailes, que en los siglos XVI y XVII escribieron para el teatro español, es magnífica y brillante sin par: Encina, Naharro, Castillejo, Palau, Cueva, Bermúdez, Argensola, Amescua, Valdivielso, Tárrega, Montalbán, Arteaga, Diamante, Villaviciosa y muchos más, eclipsados todos por los tres astros: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Desde que la Compañía de Jesús cultivó el teatro en sus escuelas de latín, puede decirse que la participación de la gente de hábito en la producción escénica se generalizó. Por muy impetuosamente que afluyesen desde el mundo antiguo y desde Italia, antiguos y profanos temas y formas eran impulsados al viejo lecho que la corriente eclesiástica y popular abriera. Los reparos opuestos reiteradamente por gentes poseídas de celo religioso a la admisibilidad o a los abusos de las representaciones dramáticas (sobre todo entre 1586 y 1600) fueron arrollados o pudieron ser sorteados. Una vez que nuestro Lope hubo alcanzado sus primeros éxitos, los defensores de las categorías aristotélicas de tiempo y espacio fueron desoídos o se rió de ellos la gente»⁷⁹.

Caracteres del teatro de Lope

La inmensa producción dramática de Lope de Vega fue publicada en 25 tomos o partes, en la siguiente forma: los ocho primeros salieron a la luz sin la intervención de Lope, según se deduce del prólogo que encabeza la *Parte IX*, donde Lope se queja de las intervenciones de libreros, etc., y de que sus obras no fueran en realidad suyas: «Viendo imprimir cada día mis comedias de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos de esta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he

resuelto a imprimirlas por mis originales; que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentados, ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses. Éste será el primer tomo, que comienza por esta novena parte, y así irán prosiguiendo los demás». Lope imprimió por sí mismo las partes IX a XX; su yerno, Luis de Usátegui, imprimió hasta la XXV. Otros tomos se llaman *extravagantes*, fuera de la serie impuesta. Además, muchas comedias han llegado a nosotros en ediciones sueltas, donde abunda la irrespetuosidad para con el texto original, mediante adiciones, retoques, supresiones de trozos enteros por razones de la adaptación a escena, etc. Se conservan además manuscritos de comedias de Lope en las bibliotecas Nacional y Real de Madrid, en la de [—211→](#) Parma, en Londres, Estados Unidos y Viena. Entre estos manuscritos hay algunos autógrafos.

En ese teatro está *todo*, lo antiguo y lo moderno, lo nacional y lo extranjero; Lope supo fundir en una unidad admirable todos los elementos, formas o procedimientos que en las letras españolas corrían antes de él, ya maduros, ya embrionarios. Esquilmo al servicio de su comedia lo mismo lo sagrado (narraciones bíblicas, leyendas hagiográficas) que lo profano, culto y artificioso (lo pastoril, lo caballeresco). Supo vestir todo ese mundo libresco con elementos extraídos de la realidad inmediata, especialmente con los de tradición popular (cantarcillos, refranes, supersticiones); conoció todo el arsenal *literario* que su época tenía en circulación: historias antiguas (Herodoto, Ovidio, Horacio) y renacentistas italianas (Boccaccio, Bandello, Giraldi Cintio). Utilizó de manera asombrosa las Crónicas españolas y el Romancero épico. Manejó y adaptó los hallazgos dramáticos y cómicos de *La Celestina* y supo apreciar su trascendencia humana y artística; llegan a su voz, transformados en aliento nuevo, los recuerdos de Juan del Encina, de Torres Naharro, de Lope de Rueda. Aprovecha y encamina definitivamente los atisbos de Juan de la Cueva en lo que suponía acercarse a la tradición oral. Todo ello fue seleccionado, meditado e incorporado a su más honda vena y recreado en el inmenso caudal de sus comedias.

Lope fijó en una fórmula, seguida con extraordinarios frutos por sus discípulos y continuadores, el teatro nacional. Él supo entrever cuál era, en lo esencial, el medio dramático que llegaría más hondamente a sus contemporáneos. Volviendo a la historia nacional, se adentraba en un trasfondo confuso, donde vivían, adormecidas, las justificaciones de un proceder y de una actitud histórica. Sería ingenuo pensar que el espectador de Lope, como el de Shakespeare, siguieran minuciosamente, —212→ como el selecto público actual de los teatros, el complicado desarrollo del ánimo en los personajes, en Hamlet, en el Rey Don Pedro. El público se divertía con las procacidades, las bromas, los cantos, la pompa de la declamación, las venganzas, los crímenes: la acción, en una palabra. El teatro español y el inglés han hablado directamente a un público que ya *estaba enterado* de muchas de las cosas que en la escena iban a suceder, a diferencia de lo que pasó con el teatro francés⁸⁰, que siguió otros rumbos. Pero tanto Lope como Shakespeare supieron bordear en sus dramas las dos vertientes, la culta y la popular, y así, sin perder pie en la tierra sobre la que realmente vivieron y padecieron, el Cid, el Rey Don Pedro, Enrique V o Ricardo III eran, a la vez, nueva creación. Un romance, una canción, un episodio o aventura conocidos bastaban para realizar el portento.

Lope buceó en lo hondo de todas las tradiciones de matiz heroico. Planteó problemas de los que al final del siglo XV surgieron a cada paso, con la liquidación de las formas feudales; en ellas el pueblo veía cómo se asentaban sus derechos y sus formas de vida (las que aún estaban vigentes, las que causaban su gloria imperial, ya en declive) y se imponían gracias a la ayuda de la Corona. *El sentimiento monárquico* es clave para la intelección de toda esta ladera del teatro lopesco. El villano se siente identificado con su rey, por encima —213→ de intereses privados o momentáneos, y unido con él en la común lucha contra el noble levantisco o cruel y contra los enemigos externos. *Peribáñez, Fuenteovejuna, El mejor alcalde el Rey*, etc., son las pruebas de esta maravillosa identidad.

Todo esto está, además, respaldado por otra identificación. La unidad nacional, el acorde de la colectividad en la historia ha tenido un evidente rasgo: *la ortodoxia religiosa*. Todo español se sabía heredero de una casta que luchó

durante siglos por imponerse a otras de distinta, aunque cercana, religión. Después de las meditaciones de Américo Castro sobre la forma de vida hispánica, vemos claramente lo que suponía para el español, ya instalado en la monarquía de derecho divino, su condición de católico. Sobre este signo, la comedia de Lope es *nacional*, dando a la palabra una resonancia que difícilmente ha tenido en las hasta ahora frías elucubraciones históricas. Representa cumplidamente a esas «almas de creencias translúcidas y sin tacha, como signo de la dimensión hispanocristiana del español imperativo y triunfante sobre los no cristianos dentro de su tierra, sobre los protestantes en Europa y contra toda forma de religiosa discrepancia, en un sueño delirante de dominación universal». Lope de Vega supo integrar así, en personajes de una sola pieza, las dimensiones sociales e individuales del español.

Por esto nos aclaramos que los personajes de Lope sean intolerantes en materia de fe y en todo lo que a extirpación de herejías o a luchas con otras castas se refiera. Que después acuda a esa religiosidad elemental y sencilla, materializada, que venimos destacando largamente, es cosa secundaria. Lo importante es que, en materia fundamental, el dogma y el orgullo que acarrea ser su guardador y propagador está intocable. Los moros que salen en el teatro loopesco, aparte de los casos —214→ de burla ingenua, están tratados como un episodio más del tradicional heroísmo, de los valores inmanentes del castellano. Están tratados a la española. Así ocurre con la historia de Abindarráez y Jarifa, en *El remedio en la desdicha*.

Ya hemos destacado atrás, por otras causas, la presencia en el ánimo de Lope de la *tradición oral*.

De esas minúsculas letras para cantar, Lope saca una comedia entera, un drama estrechamente vivido. La canción andaría de boca en boca. Cuando sonaba en el escenario, el espectador se sentía, súbitamente, dueño del misterio, del desenlace, de la escondida razón que había producido aquello. Una estrecha corriente de simpatía y de agradecimiento debía establecerse de inmediato. De esa aquiescencia, de esa complicidad han salido los momentos más llenos de temblorosa poesía en el teatro de Lope. Todo *El Caballero de*

Olmedo, por ejemplo, ya citado. Todos saben que Don Alonso va a morir, que terminará por morir. El gran personaje de la comedia es la muerte, con su secuela natural de tristezas y desencantos. Personaje que anda a nuestro lado a las primeras palabras, y que no se ve. Los pinares, la nocturnidad, la terquedad y nobleza innatas en el hidalgo, todo son caminos para morir. La canción suena y resuena en los momentos de mayor desasosiego y patetismo. Si a esto añadimos que la canción la hemos cantado en la escuela y que los pinares donde Don Alonso muere existen todavía, vemos cómo Lope es todavía nuestro, nacional, popular, voz entera de cada circunstancia.

Y todo el mundo de lo popular hay que vestirlo, al dramatizarlo, con armónicos de igual sentido. De ahí la excelente maquinaria de estas comedias en lo que se refiere a tradiciones locales, refranero, apariciones, agüeros, milagrería, etc. El presagio está a la vuelta de cada escena. No se obra por razón, sino por corazonadas. —215→ *El Caballero de Olmedo* es ejemplo siempre excepcional; lo mismo ocurre con *El rey don Pedro en Madrid*.

El tema del honor es otra gran cuerda de la comedia clásica. Se ha venido diciendo mucho tiempo que el teatro de Calderón era el que verdaderamente estaba preocupado con los temas del honor en la comedia española. Pero, en esto como en todo, el tema y el desenvolvimiento ya estaban en Lope de Vega. La diferencia está simplemente en que Lope, siempre mirando al hombre concreto, dramatiza las complicadas o dolorosas situaciones que puedan producirse en un conflicto de este tipo, en tanto que Calderón, intelectual, dramatiza el tema mismo. Por eso Calderón da forma dramática a muchos casos que en Lope estaban solamente insinuados, entrevistos. O vistos y no totalmente desarrollados. Todas las ideas sobre la honra, la fama, etcétera, ya están expresas en el teatro de Lope. Y llevadas hasta el villano, al que se hace depositario de este noble caudal porque en su ignorancia o su no ocuparse en tareas que antes habían sido exclusivas de las castas vencidas (judíos, moriscos, etc.) se le veía exento de mácula, es decir, cristiano viejo, de lo que alardeaba tantas veces y tan seriamente Sancho Panza, o lo que es Peribáñez, o el alcalde de Zalamea⁸¹.

Este aliento popular que llena el mundo de la dramaturgia lopesca hace que sea muy difícil, en multitud de ocasiones, hallar un personaje fundamental que tenga los acusados perfiles del prototipo, destacado de la página al mito. El teatro de Lope, generalmente, no es teatro de un protagonista, sino que a veces es de varios, y en ocasiones es difícil establecer una jerarquía, dado el papel preponderante, o muy importante al menos, que varios personajes desempeñan. En *El Caballero —216→ de Olmedo*, por ejemplo, de los personajes visibles (ya he dicho que el verdadero personaje es la muerte, amenazante desde el principio, colgada de cada presagio), Don Alonso es, sí, el primero. Pero no podemos negar igual validez a Fabia, reencarnación de Celestina, o a Doña Inés, la amada del caballero. En *Peribáñez* vemos cómo van adquiriendo modos, estilos de vida y de pensamiento los labriegos que en torno a Peribáñez se mueven. Y Casilda o el Comendador tienen también derecho a ser considerados eminentes. Cuando el valor colectivo desborda, por así decir, el marco de la comedia, es cuando podemos apreciar mejor el problema del personaje en Lope: *Fuenteovejuna* es el ejemplo insigne. El protagonista es la colectividad, sin nombre destacado, anónimo conjunto del mediano y el bajo, del artesano y el labriego, del clérigo y del laico. Pueblo. Esta dispersión de un valor dramático existente en otras zonas de teatro es lo que lo ha hecho tachar, equivocadamente (el teatro de Lope es así, y no hay por qué aplicarle criterios válidos para otros), de rápido, de improvisado, de desdibujado, etc. Lope ve sus héroes como en la vida están, haciéndose día a día, en lucha continuada con otros personajes que a su lado pululan. No es mal hallazgo haber visto los conflictos. Destacarlos entre esquemas o héroes concretos lo hará luego Calderón. Buen punto de referencia es *El alcalde de Zalamea*. Lope ha hecho un alcalde que es un buen hombre, sin el acusado rasgo del calderoniano: como seguramente es un alcalde. Y le dio dos hijas, seducidas las dos. Calderón, *teatralmente* ya, supo condensar la acción, y poner el acento sobre las situaciones de más congojoso patetismo.

También pasa de Lope a sus seguidores, además de la estructura externa de la comedia, la distribución de ciertos personajes. Así ocurre con el gracioso, contrafigura del héroe, al que Lope da límites definidos y sistemáticos, —217→

incorporándole a la comedia para siempre. Es la dignificación, o la dotación de categoría estética, literaria, del antiguo *bobo*, *parvo*, o pastor del teatro primitivo, que se había ido desarrollando durante el siglo XVI. Como contrafigura que es del héroe, representa lo contrario de lo que sublima constantemente el personaje central. El héroe es la nobleza, el gracioso no tiene sentido del honor, ni le preocupa; el señor es animoso y decidido, valiente: por cualquier menudencia sacará su espada y estará dispuesto a límites heroicos de abnegación y de sacrificio: el gracioso está siempre en la puerta del miedo, y con la puerta bien abierta. El señor amará con encendidos conceptos, con palabrería enamorada y jugosa, presenta unos caracteres que el plebeyo no comprenderá jamás; aparte del gozo de la amada, el caballero se enreda en celos, en apasionamientos, en venganzas y despechos, en delicados tormentos espirituales. Para el gracioso, el amor es su faceta más baja y elemental. Mientras el señor ve en su amor ideales, el lacayo recuerda solamente sus frecuentes relaciones con mujeres asequibles y nada dadas a la literatización. En fin, la glotonería, etc., son rasgos suyos. Esto no impide que, en alguna ocasión, el gracioso desempeñe algún cometido importante.

Las criadas suelen andar en correlato con el gracioso, si bien no tengan tan acusados sus rasgos paródicos o de contrafigura. Lope sabe presentar estas parejas secundarias, que acaban en boda casi forzosamente, ya que sus señores se casan. Casi es una obligación para la criada el casarse con el criado, sin que hayan mediado los largos parlamentos amorosos que los señores han tenido. Andando el tiempo, ya en los finales del ciclo calderoniano, los escritores sacarán al primer plano de la acción al criado, convirtiéndole en el personaje central, y desplazando al héroe a una nublada segunda fila. Es en los casos en que ya el héroe —218→ no tiene esa nobleza y arranque típicos del personaje lopesco. Ocurre esta transmutación en el teatro de Moreto, por ejemplo (*El desdén con el desdén*, *El lindo don Diego*, etc.). De todos modos, no conviene confundir al gracioso con los bobos tradicionales, cuyo camino, es cierto, sigue, pero está matizado de un indudable papel dramático que no suele tener el antiguo *parvo*. Éste hace solamente reír. El gracioso, a veces, puede hacer reír, pero quizá no es ése su papel fundamental. Está incluido en la obra

enteramente, haciendo un acorde de voz entre todas las voces. Resulta, pues, complementario. Los parvos, etc., aparecen algunas veces en el teatro de Lope como tales bobos, y nadie se acuerda de ellos como algo nuevo y diferente, con personalidad plena, que es lo que ya tiene el gracioso. En cambio, el gracioso, o figura del *donaire*, no es exclusivamente divertido.

Montesinos ha visto agudamente en qué consiste la personalidad del donaire. Lope no se propuso, como es natural, borrar los rasgos todos de sus héroes con las bromas o chocarrerías del criado. Si ése hubiese sido el propósito que le informó, resultaría trocada la jerarquía de la comedia: el galán sería el gracioso, y el gracioso el héroe. Lope se propuso, con el gracioso, una ejemplaridad moral, un procedimiento para extraer de la bajeza y de los sentimientos groseros una ejemplaridad o un escarmiento. «Las gracias del gracioso son de naturaleza ética; pero el mismo personaje interviene en otros momentos y según su índole, en que no hay graciosidad aparente. Bajo todas sus formas es de la esencia misma de la concepción lopesca del mundo. Por eso se destaca tan acusadamente en la comedia: por sus cambiantes, por sus múltiples significaciones -por su frecuencia también-, mientras que los Pelayos, —219→ los Batos, etc., apenas merecen ser tenidos en cuenta»⁸².

Se dice en algunos sitios, y no sin razón a veces, que en lo que se relaciona con la economía total de la comedia, Lope suele desmerecer en el tercer acto. En algunos casos, es cierto. En tan copiosa producción, asaeteada de mil diversas circunstancias, podemos encontrar otras tantas irregularidades o impremeditaciones. Pero, aparte de que esta afirmación supone una falsa manera de hacer crítica, hay que destacar los aciertos enormes de esas mismas comedias en las que «desmerece» un acto. Ejemplos pueden ser *Los Comendadores de Córdoba* o *El marqués de Las Navas*. En esta última, el amontonar los materiales que han dado origen a la comedia en el final, es lo que provoca una sensación de hallarnos en un mundo diferente al exquisito tacto y sin igual finura de los dos primeros, en los que Lope ha hecho una delicada pintura del ambiente y de personajes extraordinarios. Solamente el pie forzado del tema, que esta vez no se mezcla en la creación total, es lo que desmaya: es decir, lo que no es Lope. Cuando ese material se incorpora

plenamente a la vivencia creadora, entonces la comedia alcanza un dramatismo poderoso: es el caso de *El Caballero de Olmedo*. De todos modos, siempre, incluso en las comedias menos consideradas, nos encontramos con Lope en algún rinconcillo (busquémosle, que de seguro aparece), donde en escenas de encendido lirismo o de cordial vida dialogada se supera lo que de borroso o lejano pudiera haber en la trama.

—220→

△▽

El «arte nuevo de hacer comedias»

Todo el teatro de Lope supuso una rebeldía frente a las normas cultas, eruditas, de la escena hasta entonces literaria, es decir, contra las normas que él aprendería en los tratados de retórica y poética que manejase, ya niño, en el Estudio Imperial de los Jesuitas, y más tarde en la Universidad de Alcalá. Una codificación que sometía al *Arte* riguroso de las unidades de lugar, tiempo y acción todo el desenvolvimiento de la comedia. Lope de Vega era consciente de este problema y sabedor de la superioridad de sus procedimientos. En *Lo fingido verdadero*, oímos el siguiente diálogo:

CARINO *Representa como sueles,
que yo no gusto de andar
con el arte y sus preceos.*

GINÉS *Cánsanse algunos discretos.*

CARINO *Pues déjalos tú cansar;
deleita el oído y basta,
como no haya error que sea
disparate que se vea.*

En 1620, en la dedicatoria de *La mal casada*, dirigida a un jurista ilustre, don Francisco de la Cueva, dice el Fénix: «Atrevimiento es grande dar a luz en nombre de vuestra merced esta comedia, pues siéndole tan notorios los preceptos, no le ha de parecer disculpa haberse escrito al uso de España, donde

fueron culpados de su mala observancia los primeros por quien fue introducido... En ellos tuvo principio; no ha sido posible corregirle en tantos años, así en los que las oyen como en los que las escriben, pues aunque se ha intentado, sale con infelice aplauso las más veces, dando mayor lugar a los espectáculos y invenciones bárbaras que a la verdad del arte, tan lamentada de los críticos inútilmente». —221→ Cuatro años más tarde, en la dedicatoria de *Virtud, pobreza y mujer*, hecha al poeta italiano Juan Bautista Marino, expresa con toda precisión: «En España no se guarda el arte, ya no por ignorancia, pues sus primeros inventores, Rueda y Navarro, le guardaban, que apenas ha ochenta años que pasaron, sino por seguir el estilo mal introducido de los que les sucedieron».

Sin duda alguna, y la crítica de Torres Rámila⁸³ es prueba más que suficiente, en los medios cultos, la comedia de Lope tenía que ser atacada. Abundan testimonios de Lope que así lo reflejan. El teatro de Lope estaba en franca rebeldía frente a las minorías frustradas, partidarias de la rígida retórica y del respeto a la tradición grecolatina. La polimetría abrumadora, la repartición de las escenas en lugares muy alejados y el salir los personajes en diferentes épocas de su vida era una larga serie de herejías contra la norma aristotélica. Lope se creyó en la necesidad de escribir una especie de justificación o de disculpa de su teatro. En 1609, a los cuarenta y siete años, Lope publicó el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, poema en endecasílabos sueltos, inestimable para ver lo que él pensaba, en la cumbre de su madurez y de su facilidad creadora, sobre su teatro.

Para Marcelino Menéndez Pelayo, gran conocedor y admirador del Fénix, es necesario acudir a ver el doble hombre que es Lope de Vega: uno, el gran poeta popular de la escena; otro, el artístico de las *Rimas*, las églogas, los poemas cultos. Este último está bien empapado de los poemas latinos e italianos. Y es este último el que habla con enorme desdén de su producción popular,

especialmente del teatro. «Con su alma —222→ de poeta nacional, Lope tiene conciencia más o menos clara de la grandeza de su obra, y la lleva a término sin desfallecer un solo día. Pero al mismo tiempo se acuerda de lo que le enseñaron, cuando muchacho, ciertos libros llamados *Poéticas*, en los cuales, con autoridades mejor o peor entendidas del Estagirita y del Venusino, se reprobaban la mezcla de lo trágico y lo cómico y el abandono de las unidades. De aquí, contradicción y aflicción en su espíritu». Menéndez Pelayo insiste en ver en el *Arte nuevo* una palinodia lamentable⁸⁴.

El propio Lope, quizá, con sus frecuentes declaraciones sobre su teatro ha ayudado a esta superficial explicación. Muchas veces, en prólogos y cartas alude a que escribe por dinero, y no le importa lo que digan los críticos; que sus versos son mercantiles, etc. Desprecia siempre que puede al auditorio, y, en fina mezcla de socarronería y verdad, le llama *bárbaro* e ignorante. Del mismo *Arte nuevo* son los versos que se han convertido ya en muletilla de cualquier aficionado a la literatura española:

*y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como los paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.*

Sin embargo, no es tan ligera broma el *Arte nuevo*. Si tiene alguna concesión a las circunstancias, tiene también muchas afirmaciones útiles, necesarias de todo punto para la comprensión de la comedia lopesca, hechas, por añadidura, por la persona más capaz para hacerlas: nada menos que por el fundador de todo un sistema de dramaturgia que alcanzó el más alto nivel: el de ser expresión total de una colectividad.

Se debe a Menéndez Pidal, el gran maestro de la crítica y de la investigación literaria española, un delicado estudio sobre el *Arte nuevo*⁸⁵. A él hemos de referirnos constantemente, porque aclara multitud de extremos de inexcusable atención. El *Arte nuevo* debe ser considerado con cuidado y generosamente, ya que es la justificación hecha por el hombre que llevó a cabo una de las aventuras artísticas más importantes de los tiempos modernos, como es la creación de un teatro nacional. Habrá que insistir muchas veces, hasta la machaconería o la tozudez, en ciertos extremos que parecen olvidados. Pero la historia española presenta, como ninguna otra, tal memoria de prodigios artísticos que es necesario no descuidar lo que siendo fundamental, corre el riesgo de ser menos valorado o desdeñado ante nuevos modos de pensar o de hacer la historia. Y Lope de Vega es una personalidad señera. No lo descuidemos, pues. Y el *Arte nuevo* fue escrito por Lope con toda lucidez y responsabilidad. Veamos cómo.

En primer lugar, conviene no hacer mucho caso de ese constante vituperio de las propias dotes y de la propia obra, pequeña coquetería que, común a los espíritus románticos, no encierra más que palabras. Lope estaba muy orgulloso de su tarea y de su producción, y hay pruebas más que suficientes. Baste recordar la preocupación que le asalta ante la idea de sus comedias mal editadas. Hay que mirar más a otras declaraciones menos frecuentes, pero quizá dichas con más hondura y mayor verdad por lo tanto.

Cuando Lope nace a la producción poética, el romancero era la expresión más clara de una poesía *natural*, que brotaba lozana y espontánea, sin necesidad —224→ de primores ni de cultivos extraños. Muchos de sus romances fueron recogidos por el *Romancero general*. Cuando este romancero se reeditó en 1604, el prólogo encarecía la calidad de la poesía *natural*, la romancística, que no se preocupaba de las imitaciones y adorno

de los antiguos. Por el contrario, son manifestación de un ímpetu altísimo, que no excluye las preocupaciones del *Arte*, sino que las vence, «pues lo que la naturaleza acierta sin el arte es lo perfecto». Ideas parecidas se encuentran fácilmente por Europa, como consecuencia de la valoración renacentista y neoplatónica de la naturaleza, de donde había salido exaltada. Lope estaba lleno de estas ideas, ya desparramadas y diluidas en la cultura general de mediados del siglo XVI. Lope conocía el dicho ciceroniano de que «eran mejores las [cosas] que la naturaleza hacía que las que el arte perficionaba». Por eso justifica la aparición de unos romances entre otras poesías en verso largo (aparte de decir que él juzga análogo y aun superior ese verso a los italianos), de esta manera: «y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma *natural* este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación». Si ahora recordamos en qué honda y misteriosa profundidad del teatro y de la obra de Lope está infiltrado el *Romancero*, no nos extrañará que también el teatro sea una poesía *natural*, alejado de los tratadistas y retóricos. Y, sin embargo, esa vía de lo natural es también renacentista, como lo era la erudita y libresca de las unidades. Lope escoge una de ellas, la que mejor iba con su índole propia, y abandona la otra, que acaba por extinguirse, vacía de sentido, o reaparecerá solamente en períodos de erudita exacerbación. Lope no se cansó en toda su vida de predicar, con elogio, este camino de lo *natural*, valorándolo como inspiración innata, comparándolo con la fertilidad de la Naturaleza: «la abundancia, que algunos desestiman, —225→ a mí me persuade con el ejemplo de los campos; que el concierto breve de los cultivados jardines es inferior a la inmensa copia de la naturaleza, que en su variedad ha puesto hermosura».

Frente a *natural*, en tiempo de Lope, *arte* significaba el artificio con que el poeta podía perfeccionar lo que la naturaleza daba; para Lope, además, significaba *arte* los preceptos tradicionales

para guiar al escritor, encauzarle, preceptos inútiles en su mayoría. Que Lope lo sabía muy bien lo revelan testimonios de sus comedias. En *Del mal, lo menos*, se lee:

*hay preceptos en los cuentos,
hay arte también o artesa,
que hay personas que sin arte
no escribirán a su abuela,
porque lo manda Platón
y Aristóteles lo enseña.*

Y en otro pasaje de la ya recordada *Lo fingido verdadero*, lo leemos sin que nos quede reserva alguna:

*-¿Quieres el Andria de Terencio? -Es vieja.
-¿Quieres de Plauto el Mílite glorioso?
-Dame una nueva fábula que tenga
más invención, aunque carezca de arte,
que tengo gusto de español en esto,
y como me lo dé lo verosímil,
nunca reparo tanto en los preceptos,
antes me cansa su rigor, y he visto
que los que miran en guardar el arte
nunca del natural alcanzan parte.*

(Advirtamos que esta apología de lo natural se refiere solamente al romance y a la comedia, no a otros tipos de poesía.)

Después de estas consideraciones, lo que se impone es buscar dónde Lope ha sido más consecuente con lo [—226→](#) que de él conocemos, tanto vivido como escrito. Menéndez Pidal se ha fijado en el lema que encabezaba las *Rimas* de 1602: *Virtud y nobleza, arte y naturaleza*. (Del tal emblema, Góngora se burló despiadadamente.) Pero ahora ya sabemos que para Lope, *Naturaleza* es más que *Arte*. Y si procuramos entender igual la otra mitad, la *nobleza*, lo generoso del espíritu, más valioso que la

simple *virtud*, normativa o hueca. Y efectivamente: en esas estimaciones totales, con una sola parcelación, Lope destaca que el delito de amores es siempre perdonable, siempre justificado. También el amor es *natural*. El Lope que tantas y tantas encontradas opiniones hallaría por su *natural* apasionado lo sabe: «Ya estos delitos míos corren con mi nombre; gracias *a mi fortuna, que no me han hallado otra pasión viciosa*, fuera del *natural* amor». Y estos yerros, como tantísimas veces a lo largo de sus comedias, eran yerros muy dignos de alcanzar el perdón. Si tantas veces estamos viendo cómo en Lope de Vega vida y literatura andan aunadas, estrechamente entrelazadas, no nos puede extrañar nada este estrecho correlato entre lo *natural* de su mejor creación y lo *natural* de sus yerros. Menéndez Pidal ha destacado en admirables palabras, cómo el perdón le alcanza también, a él, Lope: «cuando por esos delitos de amor parece que va a naufragar en erotismo fisiológico, lanza siempre feliz su nave... por altos mares de poesía; cuando nos parece arrastrado por el rebelde egoísmo del Don Juan, del hedonista, le vemos promover con igual efusión poética el paso del amor al cariño compasivo, en el tiempo en que la raptada Belisa o la adúltera Amarilis no le ofrecen ya sino la calamitosa compañía de una tísica o una demente. Yo quisiera que en la futura biografía de Lope, los versos a estas dos penosas enfermas pesasen tanto o más —227→ (más años, más alma, más poesía) que las sacudidas contra los preceptos morales, en exceso famosas»⁸⁶.

En consecuencia: después de estas observaciones, queda claro que Lope ve la relación entre lo vital y lo literario. La virtud se puede atropellar, especialmente por el amor, y entonces la nobleza es un gran refugio. El arte puede, y aún debe, ser violado o menospreciado, para conseguir esa poesía alta, sin trabas, que proyecta, caudalosa, la naturaleza.

Con todos estos supuestos, el *Arte nuevo* se perfila agudamente. No es una palinodia, ni una exculpación, como

quería Menéndez Pelayo, sino una consciente afirmación. Lope dudó siempre de los preceptos, ya desde que empezó a conocerlos. Los cánones no podían servirle más que para coartar lo mejor de su prodigiosa fluencia, y para desfigurar la vida que él veía a su alrededor, contradictoria, entremezclada y siempre natural y portentosa. El verso recordado, en el que se dice que los que miran de guardar el arte nunca alcanzan parte del natural, es definitivo y clarividente. El *Arte nuevo* se declara no *guardador del respeto a la poética aristotélica*, para mejor reflejar lo natural y así dar cabida en el teatro, a la vez, a lo cómico y a lo trágico, lo noble y lo plebeyo. Este tipo de comedia era anatematizado por todos los tratadistas renacentistas, que llamaban a su fruto *monstruo hermafrodito*. Lope, bromeando, se hace dueño de ese calificativo y desvía el cauce con eficacia hacia su creación:

[...] *es forzoso*
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera deste monstruo cómico.

Lessing, en su *Dramaturgia*, ya en la puerta del siglo romántico, valoró y destacó este trozo del *Arte nuevo*, —228→ viendo que Lope probaba la superioridad de la imitación de la naturaleza. El *Arte nuevo*, entre broma o no broma, arrincona toda la preceptiva neoaristotélica, reverencialmente acatada en todas partes, y descubre que la mezcla de lo trágico y lo cómico es del agrado del hombre moderno. En esos versos se está estrenando una fuente nueva de belleza o de placer estético hasta entonces desconocida.

Después de declarar esta falta de respeto a los preceptos,

([...] *pues contra el Arte*
me atrevo a dar preceptos y me dejo
llevar de la vulgar corriente, adonde

me llamen ignorante Italia y Francia)

os encontramos con la segunda afirmación importante del *Arte nuevo*: el *gusto* o placer motivado por la obra literaria ha de ser norma superior a cualquiera otra. Así es como Lope impone en el teatro leyes hasta entonces desusadas, que colmarían de indignación a los buenos observadores de la tradición cultural grecolatina: el ordenar el interés de la trama con arreglo a determinadas condiciones⁸⁷; la polimetría del verso, cosa —229→ verdaderamente inaudita⁸⁸; el no hacer caso de las unidades⁸⁹, etc. En lo que a las unidades se refiere, Lope declara su acatamiento a la unidad de acción. Las otras dos son consideradas inútiles y molestas. Se declara partidario de poner en la comedia todo cuanto interese y divierta al espectador; recordemos la identificación de Lope con su público, y esto es lo que hay que leer en los versos famosos, ya citados atrás:

[...] *es justo*
hablarle en necio para darle gusto.

Interpretarlos desde el lado totalmente ramplón y vulgar es olvidarnos de quién los escribió, con su conciencia plena de transformador, de rebelde. No podía pensar solamente lo negativo quien, versos después, añade, orgulloso de su trabajo:

—230→

Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas
con una que he acabado esta semana
cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
Porque fuera de seis, las demás todas
pecaron contra el arte gravemente.
Sustento en fin lo que escribí, y conozco
que, aunque fuera mejor de otra manera,

*no tuvieran el gusto que han tenido:
porque a veces lo que es contra lo justo,
por la misma razón deleita el gusto.*

Por otra parte, no se debe pedir al *Arte nuevo* una erudición impropia. Lo que en ella se dice está respaldado por los tratadistas más en circulación de su tiempo. Las comparaciones con otras circunstancias parecidas son huecas palabras. Lope no se empeñaba en desentrañar a Aristóteles, como hará después Corneille, porque no lo necesitaba. Corneille es un súbdito de la retórica antigua; Lope, como dice Menéndez Pidal, crea un estado nuevo y libre. Pasión de ataque, tampoco tenía por qué tenerla. Es inútil comparar el *Arte nuevo* con el manifiesto del *Cromwell*, de Victor Hugo, al que acostumbramos a juntar la victoria romántica. No: «Victor Hugo reñía una batalla triunfal, pues la victoria romántica estaba obtenida ya en Alemania y en Inglaterra, mientras que Lope no era posible soñase con derribar de un primer golpe las aras del clasicismo, que no podrán caer sino dos siglos después». Y digamos que Victor Hugo recordaba, en ocasión memorable (el Prefacio del *Cromwell*), los versos del *Arte nuevo*:

*y cuando he de escribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves.*

En consecuencia, el *Arte nuevo* es el acto por el cual Lope saca la comedia de las páginas envejecidas de los —231→ retóricos para llevarla, con todo mimo, en medio de la vida. Y esto desde sus principios hasta la última comedia escrita, sin desmayos, sin dudas que alterasen su decidido caminar⁹⁰.

... Hacer versos y amar,

naturalmente ha de ser,

dice en *El remedio en la desdicha*. Tampoco la duda ha perturbado el fluir de sus versos y de su vida misma⁹¹.

Los temas en el teatro de Lope de Vega



La extensa producción dramática de Lope requiere, ante todo, un orden previo. En las líneas que sigue voy a hacer un rápido paseo por esa selva gigantesca, a fin de poder dar siquiera una leve imagen de las cimas más destacadas. El orden a seguir no será otro que el tradicional desde que Menéndez Pelayo se encaró con el teatro de Lope, a fin de realizar la monumental edición que la Academia Española dispuso se hiciera, en 1890. Una clasificación de las obras de Lope, desde un punto de vista estrictamente científico, es muy difícil hacerla. Por un orden cronológico de su elaboración, sólo podríamos hacer una escala aproximada, nada rigurosa y siempre susceptible de sorpresas. Conocemos solamente la fecha de elaboración de un centenar de comedias. Quedan fuera demasiadas, pero sí se podría hacer, con esos datos, un análisis de la evolución o transformación, si es que la hay, de sus procedimientos⁹². En cambio, es notoriamente insuficiente para hacer un orden cronológico⁹³. Agruparlas —233→ por detalles de ellas (estilo, acción, calidad de los personajes, favor por lo épico, lo lírico, etc.) tampoco se puede. Lope precisamente se caracteriza por esa eterna fusión y agolpado torbellino, sin transición ni frontera delimitada. La característica, el gesto fundamental de muchos de sus dramas suele ser la lírica. Tampoco podríamos hacer, grosso modo, una división religioso profano-social o nacional. Porque por esa misma cualidad que acabamos de señalar, Lope resuelve una situación religiosa con un aire de escena callejera y de intriga bien logrado, y al contrario: una escena bélica, heroica, puede interpretarse con un recogimiento devoto.

Se impone, pues, una tradicional y primaria clasificación por los temas o motivos de inspiración. Tratándose de un poeta como Lope, eslabón directo entre la creación artística y los temas colectivos de su pueblo, que vibraba siempre acorde con Lope, es quizá lo más sensato. Sabremos así, de paso, cuál fue la particular apetencia de una colectividad, que se vio en ese mundo como en un espejo. La mirada hacia los temas es necesaria.

Considerándolo así, Menéndez Pelayo esbozó esta clasificación:

I. PIEZAS CORTAS:

- Autos sacramentales.
- Autos del Nacimiento.
- Coloquios, loas y entremeses.

II. COMEDIAS:

- a) Asuntos del Antiguo Testamento.
- b) Asuntos del Nuevo Testamento.
- c) De vidas de santos.
- d) Leyendas y tradiciones devotas. —234→
- e) Comedias mitológicas.
- f) Comedias sobre historia clásica.
- g) Comedias sobre historia extranjera.
- h) Crónicas y leyendas dramáticas de España.

Este apartado se ha agrupado por épocas cronológicas:

1. Desde el período visigótico hasta Sancho el Mayor.
2. De Alfonso V de León hasta Jaime el Conquistador.
3. De San Fernando a la muerte del Rey Don Pedro.
4. De Enrique II a los Reyes Católicos.
5. Época de los Reyes Católicos.
6. Tiempo de Carlos V y Felipe II.
7. Época contemporánea de Lope (Felipe III y Felipe IV)

- i) Comedias pastoriles.
- j) Comedias caballerescas.

k) Comedias de argumento extraído de novelas:

Orientales.

Italianas: -De Boccaccio.

-De Bandello.

-De Giraldi Cintio.

Españolas.

l) Comedias de enredo

ll) De malas costumbres.

m) De costumbres urbanas o palatinas.

n) De costumbres rurales.

En general, toda esta clasificación es un mero desbrozamiento. Está hecha apriorísticamente, sin tener en cuenta muy bien lo intrínseco de las comedias, como decía atrás. Especialmente en las comedias de Santos, la confusión es enorme, ya que Lope emplea, a veces, solamente lo religioso como motivo. De todos modos, esta clasificación orienta de una manera en medio de la atroz maraña del teatro de Lope.

Veamos ahora, siquiera sea muy someramente, algo de cada uno de estos grupos.

—235→

△▽

Autos y piezas cortas

En el auto no consiguió Lope el mismo papel preponderante que en la comedia. La técnica que emplea no implica el prodigioso adelanto que supuso lo que hizo en la obra dramática en general. Los autos están como deslavazados; ni hizo tampoco intento de someterlos a una nueva estructura. Por otra parte, la no preocupación intelectualista, típica de Lope, no logró la adecuada y rotunda transformación que se plantea, años más tarde, Calderón de la Barca. Las mejores obras de este tipo de Lope se caracterizan principalmente por una ternura delicada, un sentimiento de dulzura religiosa y amable que logra, en ocasiones, grandes alturas poéticas. Es un poco aquella vena religiosa que recordábamos con motivo de las *Rimas sacras*, donde lo

trascendente se hace familiar y pintoresco. No nos debe de extrañar nada de esto. Lope era un poeta efusivo, sencillo, que pensaba cada vez más en lo *natural* de la poesía. Y la complicación simbólica del auto era más bien cosa apropiada para poetas de tipo conceptista y didáctico; Lope se inclinaba por la tierna y pronta efusión. De ahí el cariz fundamentalmente lírico de estas pequeñas obritas, que, al no participar tampoco de una nueva forma, sino escudarse en lo tradicional, están algunas veces muy cerca de las moralidades medievales.

Los autos en que Lope se decide a hacer algo de nuevo desde el punto de vista dramático, son precisamente los más alejados de la devoción exigida. Así ocurre con *La Araucana*, donde Cristo sale a escena con los ropajes de un jefe indio, o *La fuente del mundo*, donde, convertido en heroico caballero a lo Amadís, lucha denodadamente. En cambio, los autos de menor importancia, revestidos de total ternura, son verdaderamente deliciosos, y la poesía desborda en ellos a —236→ raudales: eso ocurre con *La siega o La adúltera perdonada*. *La siega* reúne esos dos planos típicos de la religiosidad contemporánea, y Lope se vuelca en motivos de lírica tradicional: es decir, nos encontramos con uno de sus caracteres más firmes y valiosos, lo que prueba hasta qué punto Lope es esclavo de sus propias dotes:

*A la esposa divina
cantan la gala
pajarillos al alborada;
que de ramas en flores
y de flores en ramas
vuelan y saltan.*

O la canción que logra imitar lo popular con vivos tonos:

*Corderita nueva
de color de aurora,
no sois, vida mía,*

para labradora.

El diablo de los autos de Lope, que es usado frecuentemente y, como es de rigor, para ser vencido por la bondad innata de las gentes, es todavía el pobre diablo de muchos juegos medievales. Así le vemos en *El tirano castigado*, o en *El nombre de Jesús*. Uno de los más bellos autos de Lope, sin duda, es *El heredero del cielo*. En él se cuenta la parábola de la viña, poetizada con un acierto extraordinario. El Labrador celestial plantó su viña, y puso por guardas de ella a dos personajes alegóricos, el Amor divino y el Prójimo, y, a continuación, la arrendó al Sacerdocio y al Pueblo hebreo. En seguida estos arrendatarios se entregan a la disipación y a la francachela. El Labrador celestial envía sucesivamente tres pastores a recoger el fruto de la viña: Isaías, Jeremías y el Bautista. Todos mueren: aserrado el primero, apedreado el segundo, degollado el tercero. —237→ La orgía de los arrendatarios prosigue, bajo un canto de extraordinaria hermosura, también popular:

*A la viña, viñadores,
que sus frutos amores son.
A la viña tan galana
que sus frutos amores son;
de color de oro y de grana,
que sus frutos amores son.*

Llega entonces el Heredero, y también es desoída su voz y crucificado. Lope describe con tonos admirables las señales de la muerte de Jesús, mientras la voz del padre truena desde lo alto.

Siempre que Lope ha caído sobre estos motivos populares, sus autos se liberan en gran parte de la tiranía del pie forzado. *La adúltera perdonada* es otro buen ejemplo, con sus recuerdos de letras para cantar («Despertad,

ojuelos verdes, / que a la mañanita lo dormiredes») o las glosas de cantares, como el de *La bella malmaridada*. Otros autos de Lope dignos de ser recordados son *El villano despojado*, *La margarita preciosa*, *El tusón del Rey del cielo*, *Del pan y del palo*, etc.

En *El peregrino en su patria*, Lope intercaló cuatro autos de gran valor: *El viaje del alma*, *Las bodas del alma y el amor divino*, *La maya* y *El hijo pródigo*. Los cuatro están escritos mucho antes que la novela donde van insertados, con la que no tienen relación alguna. Los cuatro son de enorme interés. En realidad, solamente *La maya* es un auto. En los otros tres domina todavía el sentido de las viejas moralidades (en *El viaje del alma* con evidentes recuerdos de la trilogía de las *Barcas*, de Gil Vicente). En las cuatro obritas, los recuerdos de la lírica popular o sus adaptaciones son de excepcional belleza. Véase, por ejemplo, este trozo de *La maya* (además de las glosas a la tradicional «Esta Maya se lleva la flor, / que las otras no»):

—238→

Dad para la Maya,
gentil mi señora;
más vale la fama
que la hacienda sola.
.....
Echad mano a la bolsa,
cara de rosa;
echad mano al esquero,
buen caballero;
echad mano a ese costado
y dadnos alguna cosa,
cara de rosa.

Comedias religiosas



Con más libertad, con más amplio margen para la concepción dramática, se encuentra Lope cuando escribe una comedia con asunto bíblico. *La creación*

del mundo y primera culpa del hombre, El robo de Dina, Los trabajos de Jacob, Historia de Tobías y La hermosa Esther son cinco hermosas comedias, donde el genio de Lope supo ver dónde estaba lo dramático de cada una de ellas. Son las cinco, además, comedias hechas en su madurez (hacia 1610), cuando la maestría de Lope estaba en plena sazón. En la primera, Lope reunió todos los elementos de la creación, siguiendo los primeros capítulos del Génesis, haciendo especial hincapié en el pecado de Adán y en el crimen de Caín. En *El robo de Dina*, Lope supo mitigar todo lo que la historia encerraba de cruel (historia de Dina y Sicheu, capítulo XXXIV del *Génesis*) en un aire de égloga, de poesía acendrada. Como siempre, su actualización y su visión dulce de los episodios ha dado a esta comedia una alta calidad. Un clima análogo es el que envuelve *La madre de la mejor*, destinada a contar el nacimiento de la Virgen. Es realmente una hermosa égloga sacra, con largas tiradas de poesía descriptiva, con una devoción —239→ infantil que acerca la comedia a los autos del Nacimiento, parecido que se aumenta en cuanto leemos los bailes de pastores, negros, gitanos, etc. La religiosidad íntima y casera de los cuadros de Murillo vuelve a ponerse delante de nuestros ojos al leer esta comedia.

Otras comedias de este apartado bíblico son *El Nacimiento de Cristo, El vaso de elección San Pablo, La corona derribada y vara de Moisés, El inobediente o La ciudad sin Dios, El Anticristo*, etc.

En las comedias de santos, Lope logró mayores aciertos. La natural contextura de una biografía con heroísmo en creciente tenaz, hasta la exaltación y la apoteosis, era muy del gusto de la época. Esta forma de cuadros sucesivos, parcelas del fluir biográfico, había caído en desuso en otros lugares de Europa, especialmente al llegar la sensibilidad renacentista. Pero, en España, como en tantas otras cosas, la pervivencia medieval era cara al público y a los artistas, y de ahí la frondosidad y la vigencia de semejantes obras o actitudes. «Ningún otro pueblo latino ha sabido ver el proceso vital del hombre, de lo temporal a lo eterno, de modo tan directamente poético y religioso como el pueblo español. Cuanto más clara llega a ser su conciencia artística, los franceses y los italianos comprimen el fluir de la vida humana en el tiempo en breves y decisivos instantes, como Dante hizo y como hizo luego el

clasicismo dramático en Francia, extrayendo de crisis y conflictos el sentido de la vida... Pero en España, patria de la novela picaresca, se siguió cultivando lo biográfico también en la época de las formas artísticas rígidas y clásicas»⁹⁴.

Así, y como tantas veces hemos de repetir, Lope, intérprete de una sensibilidad colectiva, pudo hacer obras, en las que la confusión entre lo temporal y lo eterno se desgrana en gran belleza, con una naturalidad asombrosa —240→ y espontánea. El arobo, los éxtasis, etc., se narran como la cosa o el suceso más natural de la vida. Para un santo, todo lo que esté fuera de lo normal es lo normal, o lo corriente. Al hacer Lope la comedia, se aprovecha, afortunadamente, de la credulidad, del sentido de la vida que sus contemporáneos tenían, e incluso de la suya propia, y puede, con tal de no enturbiar la fe o la devoción, dar rienda suelta a la fantasía.

Una comedia de santos, *El rústico del cielo*, demuestra perfectamente en qué extremos de enajenación y de arrebató podía vivirse el mundo de la santidad entre el público español de la época, a la vez que nos ilustra cumplidamente sobre la creación lopesca. En esa comedia se cuentan los sucesos contemporáneos de un hermano lego al que los personajes del tiempo conocieron. Por lo menos eso se desprende de la dedicatoria de Lope (*Parte XVIII*) a Francisco Cuadros de Salazar: «...por lo mucho que en Alcalá particularmente le conocistes y tratastes viviendo en el hospital del Altozano...». Este hermano lego, Francisco, es tan inocentón, que de puro simple mata a un guarda de campo de un tiro de honda. Su padre, para librarle del castigo que amenaza, le envía rápidamente a Alcalá. Sirve en la ciudad a un sacristán, que, asustado por su comportamiento desatinado, le echa:

Hermano, cosas tenéis

*que me tienen ya cansado;
que unas veces sois letrado
y otras tonto parecís.*

Se coloca como enfermero en un hospital encomendado a los frailes. Allí, su simplicidad es tanta, que no alcanza ni a distinguir dos enfermos que duermen juntos: equivoca las recetas del médico y hace todo grotescamente al contrario, pero sus yerros caen milagrosamente a los enfermos, que sanan. Un labriego tramposo —241→ le vende un buey a nuestro lego por bastante cantidad, y, al cumplirse el plazo, el buey, solito, se viene a buscar al hermano que, tranquilo, esperaba en el convento. Las asomadas del diablo son ciertamente peregrinas: El diablo está enfadado con el lego porque éste le ha llamado *tiñoso*, y le ofende en su *honor*. Al diablo le molesta además la íntima compenetración que existe entre el inocente lego y los animales, las piedras, etcétera, a los que llama *hermanos*, casi como una parodia de la santidad franciscana, parodia que se exagera bobaliconamente al llamar de esa forma a las berenjenas, al perejil y a las zanahorias.

Menéndez Pelayo, con su abrumadora erudición, descubrió que la mayor parte de las simplezas de este santo, no canonizado por la Iglesia, pero sí por la vox populi, están narradas en florilegios y colecciones del tiempo. Incluso se hicieron entonces biografías del lego, que se reimprimieron varias veces y hasta se tradujeron a otras lenguas. Lo que hoy nos parece una máquina al borde de la irreverencia, tenía su justificación en una colectividad que vivía en pleno y constante trance de alucinación. La misma dedicatoria de Lope, que hemos citado al comienzo, nos da más datos escalofriantes. Representándose esta comedia, el actor lo hizo tan a lo vivo, con tan adecuada identificación, que se produjo el milagro: «Sucedió una cosa rara -dice Lope-: que un famoso representante a quien cupo su figura se transformó en él, de suerte que, siendo de los más galanes y gentileshombres que habemos conocido, le imitó de manera que a todos parecía el verdadero y no el fingido, no sólo en el habla y los donaires, pero en el mismo rostro; y yo soy testigo que, saliendo de representar un día, ya en su traje, y vestido de seda y oro, le dijo un pobre a la puerta: *Hermano Francisco, deme una camisa*, y mostrole desnudo el pecho. Admirado *Salvador* (que así se llamaba), le llevó sin —242→ réplica a una tienda y le compró dos camisas; sin esto se juntaban en el vestuario de la comedia muchos niños de gente principal, y salían a cantar con él al teatro y a

recibir aquel pan que les daba, sin enfado de sus padres; gran prueba de la santidad de este rústico celestial, pues así lo fingido se respetaba, y en la imitación hallaba la veneración que merecía... Hallaréis cosas a que estuvistes presente y traeréis a la memoria las escuelas de Alcalá»⁹⁵.

No es un episodio aislado éste de la locura general ante una santidad elemental y poco discursiva o atormentada. Lope sabía muy bien que era ése un rasgo de su tiempo y de los que le rodeaban. En *El saber por no saber*, comedia de corte análogo a *El rústico del cielo*, toda esa gente acogida al convento por razones circunstanciales, sin una convicción intelectual profunda, ni con efusión de amor místico, se entrevé en una cólera del diablo:

*Que sean Buenaventura
y un Antonio portugués
mi cuchillo, justo es...;
que un Escoto, está en razón...;
pero legos, gente vil,
—243→
¿puede haber más confusión?
¡Y que éstos produzca España
más que otra parte ninguna,
sin ingenio y ciencia alguna!*

Pero Lope se encontraba muy a gusto en esta religiosidad popular, vulgar, sin espasmos ideales. Si a veces le hace caer en chocarrería, en otras le ha conducido a la gracia expresiva de *Los pastores de Belén*. En esta forma, llevada a la comedia, Lope es una vez más portavoz de su tiempo. De ese tiempo en el que era posible que una actriz, Clara Camacho, representando un papel devoto, abandonase fulminantemente la vida profana. O como María Riquelme, o como Francisca Baltasara. De esta última, varios ingenios escribieron una comedia, *La Baltasara*, contando su conversión. Podía, pues, producirse la doble dirección en tan complicado proceso.

Esta frontera, confusa entre lo vivo y lo pintado, está patente en otra famosa comedia de santos, *Lo fingido verdadero*, sobre la vida de San Ginés, fuente inmediata del *St. Genest*, de Rotrou. La comedia es importantísima para ver las ideas dramáticas de Lope, ya que se dice bastante sobre la concepción y distribución de la comedia. San Ginés, que era comediante, presenta en vivo esos arrobos que hemos visto anteriormente:

*perdona, que, divertido
en imitar al cristiano,
fuera me vi de sentido,
pensando que el soberano
ángel me hablaba al oído...*

En su tiempo debió de gustar mucho *El niño inocente de la Guardia*, narración de un horrendo crimen ritual judío. El niño fue crucificado y torturado a imitación de la Pasión de Cristo, y, ya muerto, le sacaron el corazón. —244→ (Todo el proceso fue publicado por el P. Fidel Fita, *Boletín Academia de la Historia*, tomo XI, 1887.) La desdichada locura fue narrada en varios lugares, crónicas, poemas, etc. La comedia de Lope abunda en situaciones de atroz dramatismo, repulsivo a veces, y, al lado, en escenas de una ternura idílica, descripciones de naturaleza, encuentros de las almas atormentadas con una canción que les aviva el tormento. En fin, una larga serie de hallazgos dramáticos a los que el fervor por lo truculento, vertido en torno al martirio del niño, no logra mitigar o disimular. Es uno de los más claros ejemplos de cómo la poesía admirable de Lope aparece inesperadamente, en las situaciones más extrañas y donde menos se espera.

Barlaán y Josafat es «por su calidad poética y por su factura... una comedia excepcional en el repertorio de Lope», ya que en ella Lope ha excedido los límites en que solía mover la comedia de santos. Se narra en ella la leyenda de Buda, tantas veces empleada en la literatura española, arreglada a la manera cristiana: El príncipe encerrado que sale al mundo a descubrir el dolor, la

enfermedad, la muerte. Ya estaba en el *Libro de los estados*, figura en el *Flos Sanctorum*, etc. La misma comedia de Lope se acerca más a *La vida es sueño* calderoniana que a sus otras comedias de santos, al poner al héroe en la coyuntura de tener que decidir sobre sus actos con arreglo a una decisión de voluntad y de pensamiento, donde entran la elección, la fe, el convencimiento, etc. No es la acostumbrada religiosidad fácil y dulzona, sino una auténtica vida de santo⁹⁶. *La fianza satisfecha* ha sido comedia que ha llamado vivamente el interés de los estudiosos, por su atrevida posición. En ella, el personaje, Leonido, se caracteriza por su —245→ sadismo, su crueldad y su delectación en el mal. Ya de niño, al mamar, se deleitaba en morderlos pechos de su madre, y bebía la sangre. Su brutalidad llega a extremos increíbles. Intenta violar a su hermana, la hiere en el rostro encolerizado por su resistencia, abofetea al padre, apalea al cuñado. Saca los ojos a su padre en el acto siguiente, reniega de su religión y se complace en mil perversidades más. Y, sin embargo, se salva. Lope ha sabido traer la acción con cautela y habilidad. Leonido dice a cada paso: Dios ha de ser mi fiador, y, efectivamente, Dios paga esa fianza. La escena en que Cristo (escena muy cercana a otra análoga de *El condenado por desconfiado*, donde también el Buen Pastor busca a la oveja descarriada) anda a la búsqueda de Leonido es una de las más espléndidas de toda la producción de Lope. Leonido, el antiguo rebelde a todas las leyes y normas de la sociedad, de la naturaleza o de la religión, vuelve al redil, y muere en el martirio. El mismo día de su muerte, su padre recobra la vista.

Otras comedias de santos son *La buena guarda* (donde se dramatiza la leyenda, ya contenida en las *Cantigas*, de la abadesa que abandona su puesto y es relevada por la Virgen, de forma que nadie nota su ausencia; es tema marial abundantísimo, que llegará hasta la leyenda romántica de *Margarita la Tornera*, de Zorrilla); *El santo negro Rosambuco*, *La limpieza no manchada*, *El truhán del cielo*, *Los locos por el cielo*, *El divino africano* (sobre San Agustín), *El capellán de la Virgen* (sobre San Ildefonso de Toledo), etc.

En los mitos de la vida grecolatina, Lope también volcó la gracia de la creación personal, dándoles una vida nueva, actualizándolos. Supo quedarse con la corteza —246→ de acción que los mitos despertaban para llenarlos de calor y movimiento, recurriendo a la más viva actualidad. Por lo menos, el amor y el odio que conmueven a las viejas divinidades eran para Lope motivos más que suficientes de dramatización. De ahí que, en algunos casos, Lope exponga en deliciosa forma ciertas fábulas, trayéndolas al plano tangible de su sensibilidad. Algunas de las comedias de este tipo fueron, además, representadas en fiestas palatinas: *Adonis y Venus*. El mito llegaba a manos de Lope a través de Ovidio, que es la fuente para todas las comedias y poemas de este cariz⁹⁷. Pero Lope vistió el viejo tema de la muerte del joven y el llanto de Venus con una pompa ornamental extraordinaria, de brillante espectáculo. En realidad, el tratamiento del tema (disposición, versificación, etc.) acerca *Adonis y Venus* a una ópera musical. Lope trató de forma cercana los mitos de las Amazonas (*Las mujeres sin hombres*), Perseo (*El Perseo*), Teseo (*El laberinto de Creta*), Jasón (*El vellocino de oro*), Orfeo (*El marido más firme*), Aurora (*La bella Aurora*) y Dafne (*El amor enamorado*). *El vellocino de oro* se representó en Aranjuez, ante los Reyes, en la misma ocasión en que, para celebrar el cumpleaños de Felipe IV, se representaba *La gloria de Niquea*, de Villamediana, —247→ fiesta que acabó en un incendio⁹⁸. Seguramente fue también motivo de una fiesta palaciega *El amor enamorado*, bellísima dramatización del mito de Dafne. *El laberinto de Creta* puede servir de buen ejemplo de cómo trataba Lope los personajes del Olimpo. Fedra y Ariadna salen a escena vestidas de hombre, con capas y con espadas, como cualquier hidalguelo pretendiente en Madrid. Los pastores que andan por estos campos divinos cantan y bailan *La maya* tradicional castellana. Y la abandonada Ariadna canta un romance que la emparenta muy de cerca con doña Alda y su sueño parisino:

*Soñaba que un pardo azor,
una paloma sacaba
del nido en que yo dormía,*

*y que del mar por las aguas
a la margen de otro puerto
se la llevaba en las alas.*

Es de gran valor dramático el contraste entre la desesperación de Ariadna y la vida gozosa y reposada de unos pescadores que la recogen en su humilde cabaña. Lope, en este caso, como siempre que anda entre materia familiar (aquí el contraste entre un desesperado y un sosegado), logra legarnos una delicada poesía, a la vez que un brioso dramatismo.

Debió de escribir Lope más comedias de asunto mitológico, a juzgar por la lista del primer *Peregrino* (1604), pero no han llegado a nosotros: *Los amores de Narciso*, *Hero y Leandro*, *La torre de Hércules*, etc. En la segunda edición del *Peregrino* se citaban una *Penélope* —248→ y una *Atalanta*. Ninguna ha llegado a nuestros días.

Comedias sobre historia clásica



Una de las más destacadas comedias de Lope, hecha, a la vez que con la espontaneidad y gracia lírica de siempre, con evidente reflexión sobre el desenvolvimiento de la trama, y en especial, de los rasgos del héroe, es *Contra valor no hay desdicha*. En ella se dramatiza la historia de Ciro, rey de Persia, según la cuenta Herodoto. Todo el mundo folklórico, de universal valía, del niño que es entregado a unos esclavos para que lo maten, y, no atreviéndose éstos a hacerlo, es suplantado por otro cadáver y criado en medio humilde, hasta que, pasado el tiempo, es reconocido y colocado en su lugar, con sublimación de todas sus virtudes, es en esencia el argumento de la comedia, resuelto muy hábilmente por Lope. El núcleo dramático es la revelación y el cumplimiento del gran destino de Ciro, oculto durante mucho tiempo por las malas artes y la envidia de su abuelo. Es particularmente destacable el buen uso de los ingredientes tradicionales de la comedia lopesca, que se aúnan para conseguir

un vivo efecto. Así ocurre con el secreto convencimiento de que el alma es algo superior, en la que no tienen que ver nada los padres corporales; en las deliciosas escenas en que Ciro, jugando en su aldea con otros muchachos, logra, imitando a un rey, hacer con singular acierto su misión; en las ocasiones en que, esclavo de las estrellas, las obedece y manifiesta su fe en ellas o bien se subleva contra los agüeros para eliminar lo que de fatídico tienen. Esto se puede poner en estrecho contacto con la aparición de algunos fantasmas, con ese acierto y tacto con que Lope hace aparecer lo sobrenatural en sus comedias. A Menéndez Pelayo, las sombras nocturnas que asaltan a —249→ Ciro en esta comedia le recordaban una escena análoga del *Ricardo III* de Shakespeare. Por último, la generosidad del héroe, que, vencedor, perdona a su abuelo, es uno de los rasgos mejor trazados. *Contra valor no hay desdicha* es una hermosa comedia.

Al mismo apartado de la historia antigua pertenecen *Las grandezas de Alejandro*, desmayada comedia, en la que (como tantas veces repetimos) no es raro encontrar la huella de la poesía fluida de Lope⁹⁹. En *El honrado hermano* dramatizó la historia de los Horacios, siguiendo la narración de Tito Livio. Todo en la comedia está interpretado según las normas corrientes de la vida española: mujeres embozadas y disfrazadas, duelos con terminología medieval¹⁰⁰. En *Roma abrasada* es la historia de Nerón el tema central. Como inevitable casi nos resulta el empleo del romance *Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía*, que Lope coloca en el lugar oportuno, para dar más aire de tradicionalidad a la comedia, por otra parte no muy lograda. Finalmente, *El esclavo* —250→ *de Roma* dramatiza la historia de Androcles y el león, inspirándose no en los textos antiguos, sino seguramente en una carta de F. Antonio de Guevara con el mismo contenido (*Epístolas familiares*, XXIV).

Comedias de historia extranjera



La imperial de Otón (Parte VIII, 1617) está inspirada en la narración sobre el mismo tema de la *Historia Imperial y Cesárea*, de Pero Mexía. La comedia de

Lope es de las verdaderamente afortunadas, y encierra un gran caudal de bellezas. Su argumento es el siguiente:

A la muerte del emperador germánico Guillermo, hay varios aspirantes a la sucesión (uno de ellos, Alfonso X el Sabio, rey de Castilla y León): es elegido Rodolfo de Habsburgo. Otón Caro, rey de Bohemia, no quiso reconocerle, y se entabló una lucha. Intervinieron religiosos y consejeros que lograron una avenencia, y Rodolfo perdona la rebeldía de Otón, con tal que éste, en secreto, se avenga a rendirle pleitesía. En el preciso instante en que estaba arrodillado ante el emperador, es visto por todo el ejército. La misma mujer le reprende su proceder, y le incita a entablar nueva lucha. Perdida la guerra por Otón, que muere en el combate, Rodolfo, generosamente, casa a su hija con Wenceslao, hijo y heredero de Otón, y les da el reino de Bohemia.

Lope, hábilmente, estableció una relación de tan remoto tema con nuestra historia, mediante la intervención de un embajador que sostiene moralmente los derechos de Alfonso X el Sabio, y que sirve para hacer resaltar la cobardía y la poca entereza espiritual de Otón, carácter muy bien dibujado. Aún quizá mejor trazado está el de la mujer de Otón, Etelfrida, que representa —251→ el ánimo y el arrojo varoniles, empujando a su marido a la lucha. El drama participa de muchos de los rasgos que venimos señalando, huellas del mejor estilo de Lope: intervención de lo sobrenatural, una sombra que asedia al pensamiento de Otón, no dejándole vivir; la viveza de los diálogos, admirablemente llevados y movidos; la intervención de un romance tradicional, colocado en el momento de mayor patetismo (cuando Otón, ya vencido, decide ir a buscar a su mujer, a pesar de las atroces heridas):

¿Dónde estás, señora mía,

causa de todo mi mal?

donde el auditorio reconocería inmediatamente el viejo romance del Marqués de Mantua. También lleva la impronta de Lope el manejo de los agüeros, que asoman en la comedia en desigual lucha con la voluntad humana.

El gran duque de Moscovia y Emperador perseguido narra la historia coetánea del impostor Demetrio, que apareció en Polonia en 1603 y murió en Moscú tres años después. La comedia de Lope ya aparece impresa once años más tarde (*Parte VII*, 1617). La noticia de los sucesos llegaría a Lope seguramente a través de narraciones de jesuitas polacos, que parece ayudaron a Demetrio ante su promesa de volver a la iglesia católica. Aunque la historia no está muy fielmente seguida (en la comedia Demetrio es feliz y sigue reinando, lo que prueba que Lope no conocía el trágico fin del reinado o que la escribió antes de que se terminara la aventura), la comedia posee evidentes bellezas, y es, sobre todo, prueba de cómo todo en Lope podía caer ya dentro de esa *tradición* viva, transustanciada en criatura artística, que es uno de los secretos de su tarea. Lope se introduce a sí mismo en la comedia, bajo el nombre de Belardo y aludiendo a Micaela de Luján. Es, por [—252→](#) además, curiosa esta lejana unión de Lope de Vega y el remoto Boris Godunof de la historia rusa. Para el auditorio español estaría presente, aún memoria en carne viva, todo el episodio del pastelero de Madrigal. Otras comedias de este apartado son *La Reina Juana (El marido bien ahorcado)*, que dramatiza la historia de la reina de Nápoles de ese nombre, cuyo primer marido fue asesinado, y *El rey sin reino*, que se ocupa de la elección de Matías Corvino en Hungría. Para esta comedia, Lope debió inspirarse seguramente en la *Historia Imperial y Cesárea*, de Pero Mexía, como hizo para *La imperial de Otón*.

Comedias de historia y leyendas españolas



Donde Lope se manifestaba con todo su empuje era al acercarse a ciertas zonas de la tradición española. Ya venimos insistiendo sobre esto y (¡una vez más!) aún tendremos que destacarlo. En las ocasiones en que

el motivo está desarrollado en una crónica, o que por su propia grandeza está demasíadamente tratado o conocido, Lope sufre una disminución de su aliento. Así le pasa, por ejemplo, con *El nuevo mundo descubierto por Colón*, gris narración de la aventura descubridora. (Lo que no excluye la presencia de esos valores aislados, excepcionales, que también venimos repitiendo: presencia de motivos líricos, leyendas breves, etc.). Pero cuando Lope tropieza con un episodio, a veces secundario, aunque significativo del acaecer en su tiempo, como elemento de lucha o de vida colectiva, o de distinción de actitudes sociales, o cuando encuentra una leyenda poco diferenciada en el tiempo, entonces Lope sabe arrancar a ese instante entrevisto en una rápida lectura, en una conseja, en una conversación, todo el intenso dramatismo de sus mejores creaciones. Es en este apartado donde se incluyen aquellas obras de Lope —253→ que han alcanzado más gloria y merecida popularidad. Echaremos una ojeada rápida a algunas de ellas.

Hay un grupo de comedias en el que el conflicto entre los nobles y los villanos, satisfactoriamente resuelto para éstos por la mano real, pone bien a las claras cuál era el sentimiento monárquico y cuál el papel que Lope le asignaba en la lucha. Esas comedias se mueven en torno a sucesos medievales, especialmente en torno a los fines de la época feudal. Y en todos ellos el problema de la honra, de la rectitud de proceder, etc., está admirablemente desenvuelto. Tres comedias esenciales, por lo menos, en el arte de Lope representan este aspecto: *El mejor alcalde, el Rey*; *Peribáñez y el comendador de Ocaña* y *Fuenteovejuna*.

Para *El mejor alcalde, el Rey* se inspiró, según Lope mismo dice al final de la comedia, en la *Crónica general* (edición de Florián de Ocampo, parte IV). Lope sustituye el despojo de unas tierras, que es lo que cuenta la *Crónica*, por el de la mujer, con lo que aumenta el dramatismo y el vigor de las situaciones. Lope pintó acertadamente el desorden de la época, en que los nobles se burlaban de toda justicia abusando de los humildes en todos los sentidos. En don Tello personificó la tiranía; la figura del Rey, Alfonso VII, está trazada con sobriedad, sencillez y nobleza; la pareja de aldeanos está excelentemente dibujada, y atraen por su amor y el esfuerzo generoso que oponen al noble caprichoso. La justicia terrible del Rey, que, después de hacer casar al noble con la aldeana, le corta la cabeza, para que recupere, viuda, su libertad y alcance buena dote, es precedente y solución de otros varios conflictos en la escena posterior. Todo en la comedia es de impresionante grandeza.

Peribáñez y el comendador de Ocaña apareció por vez primera en la *Parte IV* (1614). La crítica ha venido señalando un recuerdo autobiográfico, que ha sido valioso —254→ auxiliar para fijar la fecha en que se escribió la comedia:

PERIBÁÑEZ ¿Tan viejo estáis ya, Belardo?

BELARDO *El gusto se acabó ya.*

PERIBÁÑEZ *Algo dél os quedará
 bajo del capote pardo.*

BELARDO *Pardiez, señor capitán,
tiempo hue que al sol y al aire
solía hacerme donaire,
ya pastor, ya sacristán.
Cayó un año mucha nieve,
y como lo rucio vi
a la iglesia me acogí.*

PERIBÁÑEZ *Tendréis tres dieces y un nuevo.*

BELARDO *Esos y otros tres decía
un aya que me criaba,
mas pienso que se olvidaba.
¡Poca memoria tenía!
Cuando la Cava nació
me salió la primer muela.*

La alusión a su estado eclesiástico ha hecho llevar la fecha de la comedia entre 1609 y 1614. Por razones de la versificación, se ha colocado la redacción hacia 1610.

No se ha logrado establecer si existen unas fuentes concretas para la trama de la comedia. Lo más seguro es que haya nacido, como ya observó Menéndez Pelayo, de un cantarillo o fragmento de romance, que queda incorporado a la escena más bella y apasionada de la obra: aquella en que Casilda, la aldeana perseguida por los deseos del Comendador, le rehuye, aludiendo a su amor y fidelidad al marido:

*Más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla,
que no a vos, Comendador,
con la vuesa guarnecida.*

—255—

Indudablemente este cantar tradicional, o algo muy cercano existía, ya que Lope lo aprovechó de modo muy cercano en el *Isidro*:

*Más quiero yo a Jesucristo
con tormentos y fatigas
que no a vos, mundo engañoso,
con vuestras pompas altivas.*

La comedia presenta por todas partes esos rasgos capitales que hemos venido marcando. Es particularmente interesante el empleo de los motivos populares. Las comparaciones y las imágenes de tipo campesino aparecen brillantemente. Esto nos conduce a uno de los mayores encantos artísticos de la comedia: el lenguaje. Es quizá la ocasión en que Lope ha sabido caracterizar a sus personajes casi exclusivamente por el idioma que emplean. El Comendador habla a veces con el lenguaje acicalado y pleno de imágenes de un enamorado noble y típico del siglo XVII, lenguaje que Casilda, la hermosa lugareña, no entiende. Poco a poco ese lenguaje va desempeñando el papel esencial de desentrañar por sí solo las situaciones¹⁰¹. Lope sabe colocar en la comedia las letras para cantar y los motivos tradicionales a que nos tiene acostumbrados. Y así nos empieza la acción con una canción de bodas, *Dente parabienes*, o la cancioncilla que los músicos cantan en el tercer acto:

*Cogióme a tu puerta el toro,
linda casada;
no dijiste: Dios te valga.*

Otras veces es el recuerdo de canciones de las que aún se encuentran huellas en la tradición oral viva (en —256→ Asturias, por ejemplo). Me refiero al *Trébole, ay, Jesús, cómo güele...* La canción, suelta en el aire con su clima de misterio y de profecía, que cantan anónimamente unos segadores, y que es oída por Peribáñez, equivale en esta comedia a tantas manifestaciones del presagio o de lo sobrenatural, algunas realizadas por un procedimiento análogo:

*La mujer de Peribáñez
hermosa es a maravilla,
el Comendador de Ocaña
de amores la requería.
La mujer es virtuosa
cuanto hermosa y cuanto linda;
mientras Pedro está en Toledo
desta suerte respondía:
Más quiero yo a Peribáñez,
con su capa la pardilla, etc.*

Siguiendo fiel a sus conceptos sobre el amor, Lope demuestra en *Peribáñez* cómo el amor y los celos pueden dignificar al villano y hacerle noble; incluso los demás villanos imitan su comportamiento, se sienten

participando de esa transformación. La relación entre las clases aparece manifiestamente decidida a favor de la justicia y de la rectitud, es decir, se sostiene el principio de la igualdad entre todos los hombres, manifiesto en el deseo de arreglar los asuntos del alma antes de morir, expuesto por el Comendador, y en la sanción favorable del Rey ante el hecho¹⁰².

Peribáñez tuvo gran fortuna en su tiempo. Está presente en la elaboración de *La luna de la sierra*, de Luis Vélez de Guevara, y dejó fuerte huella en *García del —257→ Castañar*, la tragedia extraordinaria de Francisco de Rojas. Pero lo que en Rojas es meditación, galanura literaria, cortesanía, es en Lope frescura, dominio de las formas rurales, *naturales* de la vida, poetizada intensamente y llevada al extremo en sus posibilidades dramáticas¹⁰³.

Fuenteovejuna es el drama de la venganza colectiva. Se repiten las situaciones difíciles, exageradas, que hemos visto en *Peribáñez*, llegando el noble a los extremos más oprobiosos de crueldad y de lascivia. El rebajamiento de la mujer llega al colmo:

*Ya no mía, del bagaje
del ejército has de ser.*

Se han llevado a un límite de rotunda perfección las ideas centrales del tema. Por un lado, la nobleza, representada en el Comendador de Calatrava, convertida en símbolo de la crueldad, de la lascivia y de las formas urbanas, ricas, del vivir. Por otro, los villanos, que representan las virtudes, la honradez, la nobleza de alma, y, al lado, el consabido elogio de las formas *naturales* de la existencia: el permanente elogio de la aldea, con menosprecio de corte (típico de *Peribáñez*, de *Fuenteovejuna*, de *El villano en su rincón*, etc.). Los aldeanos de Fuenteovejuna, hartos de los desmanes del señor, se levantan en motín y le matan con crueldad, saquean su casa. El pesquisidor enviado por los Reyes tiene que regresar a la corte, frustrado su intento —258→ de encontrar al culpable o a los dirigentes. Todos los habitantes del pueblo, sometidos incluso a tormento, coinciden en la venganza anónima, colectiva, heroica, de casta que se levanta contra otra. Los Reyes se ponen de lado de la justicia, ya consumada, dando la razón al pueblo.

Todo el suceso está narrado detalladamente en la *Crónica de las tres órdenes militares*, de Rades y Andrada (1572), donde seguramente pudo leerlo Lope. Quizá la razón del interés haya que buscarla primeramente en el dicho popular, nacido como consecuencia del hecho histórico, *Fuenteovejuna lo hizo*, ya recogido por Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611). Tampoco sería extraño que haya habido algún romance con el asunto de la sublevación de los aldeanos. Lo cierto es que con esos materiales, relativamente endebles, Lope levantó un excelso drama, lleno de vigor y de increíble energía, al que la posteridad ha ido actualizando y vistiendo de colores políticos, cuando en realidad Lope no hizo más que dar, una vez más, la nota de su tiempo, acorde con las

estimaciones colectivas. Genialmente, eso sí, pero totalmente acorde: la nobleza del villano, la conciencia de la Corona y de la Iglesia como la salvación del hombre oprimido¹⁰⁴. En *Fuenteovejuna*, la ficción poética alcanza más ricos tonos de pasión que la verdad histórica, y resulta pueril buscarle *realidades* en el reinado de Enrique IV. Lo comprobamos al observar el comportamiento de Frondoso, valiente y arriesgado, o el arranque decidido de las mujeres ultrajadas. Hay que destacar el papel del gracioso, ejemplo claro de cómo no siempre los graciosos sirven para hacer reír, según quedó ya señalado atrás. Mengo, el gracioso de *Fuenteovejuna*, resiste el —259→ tormento como el que más, no sin antes haber tenido la decisión nada representativa del personaje que desempeña, de defender a una de las muchachas ofendidas. Vemos al gracioso contagiado de la general furia heroica.

Y como en todas las comedias, vemos a Lope detenerse con delectación en elogios de la vida campesina, en exaltar las acciones por encima del nacimiento o la prosapia, etc. Más reconocemos a Lope cuando oímos (como en *Peribáñez*, como en *El caballero de Olmedo*, como en tantas otras comedias) resonar un romancillo que trata el tema central:

*Al val de Fuenteovejuna,
la niña en cabellos baja,
el caballero la sigue
de la Cruz de Calatrava, etc.*

El drama alcanza su cumbre en el momento en que el pueblo es sometido a tortura. Precisamente en la ocasión en que nació el dicho popular que perpetuaba su recuerdo entre las gentes, y en el que el pueblo se sentiría, al reconocerlo en escena, identificado con el drama; hasta los viejos y los mozuelos de corta edad contestan lo mismo:

JUEZ *Ese muchacho
aprieta. Perro, yo sé
que lo sabes. Di quién fue.
¿Callas? ¡Aprieta, borracho!*

NIÑO *Fuente Ovejuna, señor.*

JUEZ *Que os he de matar, creed,
en ese potro, villanos.
¿Quién mató al Comendador?*

PASQUALA *Fuente Ovejuna, señor.*

En este apartado de las comedias basadas en algún suceso de la

historia nacional o local, o en las tradiciones —260→ orales, el teatro de Lope encierra copiosas manifestaciones. Y en todas ellas nos encontramos con ese sistema, pleno de conciencia y de normas, que dan al teatro de Lope una gran cohesión. La actualización de mil detalles del vivir externo, la presencia del romancillo o de la canción popular, muchas veces como fuente del drama y muchas veces indisolublemente unido al drama mismo; y la presencia, callada, de una serie de supuestos ideológicos que justifican las mayores atrocidades, que son el salvoconducto necesario para que el drama, la situación, se produzcan como se producen. Y siempre estas razones son las colectivamente acatadas en la sociedad española de su tiempo. El prodigio de la creación lopesca ha sido hacer que sigan teniendo razón de ser dramática lejos de su circunstancia histórica, y que todavía el problema de sus criaturas pueda presentar resonancias. Esto es lo que ocurre en multitud de casos.

Es natural que esta copiosa producción (repito lo que señalé al empezar: la clasificación no ofrece más rigor que el de hacer un desbroce cómodo, pero no presenta aristas claras) ha debido hacerse con algún criterio, que, en este caso, ha sido el histórico-cronológico. Comedias de contenido referente a la historia nacional en sus períodos godo y anterior a los Reyes Católicos son, por ejemplo, las siguientes:

El último godo, cuyo asunto, vivo de boca en boca merced al romancero, tenía que atraer a la fuerza al genio de Lope. Cuenta la legendaria historia de los amores de Don Rodrigo, el último rey godo, y de La Cava, acabando con la batalla de Covadonga. Demasiadas cosas para la comedia, y sobre todo, demasiada historia, con lo que el conflicto dramático se convierte, en realidad, en una narración dramatizada. La parte de poesía lírica o de aire popular corresponde a una fiesta que celebran los moros la noche de San Juan, y a un cantarcillo —261→ final con el que se festeja la coronación de Don Pelayo.

Las famosas asturianas tiene como materia el tributo de las cien doncellas (asunto que Lope tocó una vez más en *Las doncellas de Simancas*). El asunto es muy sencillo y escueto: al ir a entregar las cien doncellas (cincuenta nobles, cincuenta labradoras), una de ellas se desnudó totalmente, y tan sólo al llegar a tierra de moros se vistió de nuevo. Con esto daba a entender que no quedaban ya hombres en su territorio, puesto que nadie sabía defenderlas. Avergonzados los guardianes, regresan con ellas, se declara la guerra y se logra la victoria de Clavijo. Según el parecer de Menéndez Pelayo, Lope se inspiró para su comedia en un poema olvidado, sobre el mismo tema, de Pedro de la Vezilla Castellanos (1586). La comedia, que contiene grandes aciertos dramáticos, está escrita en un habla artificiosa, en *fabla*, con la que Lope quiere imitar el viejo castellano de los siglos medios. Naturalmente, se trata de un habla que, examinada con rigor de filólogo, posee algunos rasgos de los dialectos occidentales, pero en general se trata de un cliché repetido. (Con igual fabla está escrita también otra comedia admirable: *Los jueces de Castilla*.)

El tema de Bernardo del Carpio aparece en *Las mocedades de Bernardo* y en *El casamiento en la muerte*. Es particularmente trágico el episodio de la segunda de las comedias citadas, en que Bernardo, al

encontrar muerto a su padre, le casa con su madre (de ahí el título), justificándose así él mismo, nacido antes de la boda. Las dos comedias contienen retazos de sombra hermosura, al par que presentan esa actualización graciosa (lo que la vieja crítica llamaba anacronismos), que no son otra cosa que la visión «viva» de la acción por parte de Lope: así, cuando Bernardo entra en el convento donde está su madre, dirigiéndose a las monjas —262→ alborotadas: «Señoras monjas, pasito, / que haré un estrago, por Dios», al lado de la acusación al rey: «Castilla te digo, rey, / que también la tienes presa».

La leyenda de los Infantes de Lara pasó también por esta alquimia transformadora que era el afán histórico de la comedia en Lope. *El bastardo Mudarra*, llena de reminiscencias épicas, aprovecha romances viejos; tomó Lope de las *Crónicas* todos los detalles en los que podía encontrarse un motivo poético, a la vez que la rapidez y fuerza narrativa. *El bastardo Mudarra* es la primera obra teatral, de las varias que al tema de los Infantes se dedicaron, que dio cabida a la tradición íntegra, no fragmentada. Lope supo crear un Gonzalo Gustos, Doña Lambra, Ruy Velázquez, etc., verdaderos personajes épicos, que, al tiempo que vivían sobre la escena como seres reales, poseían todos los rasgos de la tradición secular heredada¹⁰⁵.

El vaquero de Moraña ya está citada en la lista del primer *Peregrino*. Nos lleva Lope, basándose en unos trozos de lírica popular, hasta los orígenes de Bernardo del Carpio, por un lado; y por otro, a la génesis de la hermosa comedia *Los Tellos de Meneses*. Todo en *El vaquero* es pura invención de Lope, que cambia a su gusto nombres y sucesos. Una infanta leonesa, andariega y rebelde, abandona el monasterio donde la había encerrado su hermano, Bermudo, y vive en casa de un labrador rico, donde también vive, oculto, el Conde de Saldaña, huido a tierra castellana por escapar del Rey, ya que le acusaba de tener amores con su hermana. La vida en el ambiente rústico le suministra a Lope motivos suficientes para extenderse en trozos llenos de esa poesía descriptiva, tan abundante y henchida de emoción. El problema se resuelve con la llegada —263→ del Rey, que, cazando, entra en la Moraña. Se reconocen y los perdona.

De esta comedia procede uno de los más bellos trozos de poesía para cantar de Lope. Es el zéjel famoso:

<i>Esta sí que es siega de vida,</i>	
<i>ésta sí que es siega de flor.</i>	
<i>Hoy, segadores de España,</i>	
<i>vení a ver a la Moraña</i>	
<i>trigo blanco y sin argaña</i>	5
<i>que de verlo es bendición.</i>	
<i>Esta sí que es siega de vida,</i>	
<i>ésta sí que es siega de flor.</i>	
<i>Labradores de Castilla,</i>	
<i>vení a ver a maravilla,</i>	10
<i>trigo blanco y sin neguilla</i>	
<i>que de verlo es bendición.</i>	

*Esta sí que es siega de vida,
ésta sí que es siega de flor.*

La poesía de tipo campesino, tan cara a Lope, alcanza en *El vaquero* aciertos de gran altura. Por ejemplo, cuando Antón, el vaquero (el disimulado conde), desea la abundancia para los campos: «Rompan del aire los filos / las cañas de los barbechos / y toque el trigo los techos / en las trojes y en los silos». Igualmente son de excepcional hermosura los versos en que el Rey y la infanta hablan al encontrarse en el campo, sin reconocerse:

*Vaquero, que Dios te guarde,
pues por estas sierras altas
tu fértil ganado llevas
al helado Guadarrama,
¿has visto ciertos monteros* 5
*con capotes de dos haldas
de verde paño de Londres,
con jacerinas y abarcas,
—264→
que en esta tierra pusieron
ayer tarde dos zamarras,* 10
*cuando el sol daba sus rayos
a los jardines del alba?
Que voy perdido tras ellos
entre aquestas peñas altas,
sin caballo y sin sustento,* 15
desde ayer por la mañana.

El menosprecio de corte y la alabanza de la aldea tienen un buen ejemplo en *Los Tellos de Meneses*, pintura excepcional de la vida recogida y arcaizante de los hidalgos refugiados en las montañas del norte. La descripción de las costumbres rústicas y patriarcales, en contraposición a la ajetreada vida del guerrero, etc., está admirablemente recogida y expuesta, con esa delicada mezcla de visión retrospectiva, de fantasía y de observación y conocimiento directos. Los dos tipos fundamentales, Tello el viejo y Tello el joven, son dos caracteres logrados. En general, podemos decir que hay algunas semejanzas con el tema y el desarrollo de *El villano en su rincón*, como más adelante recordaremos, en especial en el contraste reflejado por el apego al terruño del padre y el afán de nuevas formas de vida en el joven. La aparición de una infanta de León, fácilmente relacionable con un episodio de la historia de Ordoño I y de Alfonso V, hace que esta comedia sea

catalogada en este apartado (recuérdese lo que he dicho al comenzar de cómo las clasificaciones son siempre muy relativas)¹⁰⁶.

El ciclo del Rey Don Pedro también debe estudiarse aquí. La figura del Rey Cruel, o Justiciero para otros, tenía, sin duda, mucho atractivo para la dramatización —265→ de Lope, que en repetidas ocasiones sacó a la escena al rey castellano. Principalmente en *Audiencias del Rey don Pedro* y *El rey don Pedro en Madrid* o *El infanzón de Illescas*. En la primera, los elementos populares son, especialmente, recuerdos de la justicia innata del rey, recuerdos que granaron en tradición local sevillana, recogida ya en el siglo XVII por eruditos y arqueólogos, como Rodrigo Caro. Lope recoge la conseja del juicio entre el prebendado y el zapatero:

Un prebendado sacó

de mi casa a mi mujer: mandó el Arzobispo ayer, que del caso se informó, que en seis meses no dijera	5
<i>misa, ni a la iglesia fuese,</i> que cierta limosna diese y que a su casa se fuera. Mis afrentas prosiguió, y viendo el remedio incierto	10
<i>junto a su casa le he muerto,</i> con que mi agravio pagó. Pude escaparme, y después vengo, Señor poderoso, afligido y temeroso	15
<i>al sagrado de tus pies.</i>	

El Rey, con esa justicia elemental tan del gusto de las gentes, aplica su criterio: condena al zapatero a no hacer zapatos en seis meses. El tema legendario llega hasta el romanticismo, con la leyenda y el teatro de Zorrilla.

Muchas más calidades posee *El infanzón de Illescas*, del que se ha discutido mucho si era de Lope de Vega o de Tirso de Molina. Mientras una parte de la crítica se inclina a reconocer la paternidad de Tirso de Molina, otra, encabezada por Menéndez Pelayo, se decide por Lope. Hay gran identidad en la forma de tratar al —266→ discutido personaje, y gran parecido con otras comedias, como, por ejemplo, *Los Novios de Hornachuelos*, del mismo Lope. Menéndez Pelayo pensaba que *El Infanzón*, en la forma que ha llegado a nosotros, era un original de Lope adulterado por el comediante Andrés de Claramonte. En esta comedia, la aparición de lo sobrenatural, que Lope incluye en las escenas más logradas, es notoriamente graduada y hábilmente conducida. Aparece tres veces en la comedia la sombra de un clérigo al que Don Pedro había dado muerte. La primera vez que aparece, se marcha sobre un caballo que

acababa de morir. La segunda vez, en un final de acto, todavía no sabemos quién es, y prolonga la sensación imprecisa de terror, a la vez que exalta la alocada temeridad del rey, que se cree capaz de combatir con los espíritus sin retroceder; Don Pedro, espada en mano:

*No hallo cuerpo que ofenderte,
aunque veo la forma en ti.*

SOMBRA *Soy de viento al esperar,
y de bronce al combatir.*

Menéndez Pelayo, entusiasta decidido de esta comedia, comparaba las apariciones del clérigo en *El infanzón de Illescas* con el espectro del padre de Hamlet. La comedia fue refundida más tarde por Agustín Moreto, en *El ricohombre de Alcalá*¹⁰⁷.

Este mundo de las apariciones, de lo sobrenatural y amenazador cerniéndose sobre el transitorio goce de los héroes, es un rasgo usado en el teatro de Lope con cierta constancia, y que caracteriza todo un núcleo de comedias, entre las que están las más logradas. Ya hemos venido señalando alguna. Veamos ahora *El caballero de Olmedo*.

También el argumento tiene un respaldo histórico, si bien Lope lo traslade de época, llevándolo del cierto calendario (época de Carlos V) al tiempo de Juan II. El hecho real aparece relatado en varios lugares del siglo XVII y todavía persiste en la tradición oral de Medina y Olmedo. Según el *Nobiliario* de Alonso López de Haro (1622) el suceso ocurrió así: «Don Juan de Vivero, caballero del hábito de Santiago, señor de Castronuevo y Alcaraz, fue muerto viniendo de Medina del Campo de unos toros, por Miguel Ruiz, saliéndole al camino vecino de Olmedo sobre unas diferencias que traían, por quien se dijo aquella cantinela que dicen:

*Esta noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.*

Hay más testimonios documentales de la existencia real de la familia y del crimen cometido a medio camino, en *La cuesta del Caballero*. Pero lo más seguro es que la idea de la comedia le llegase a Lope a través del escueto cantarcillo, ya tradicional. El tema y la canción del *Caballero* debieron ser muy familiares a cualquier persona en el siglo XVI y XVII. De tal manera —268→ estaba divulgado, que uno de los más destacados músicos del tiempo, Antonio de Cabezón, escribió unas *Diferencias* sobre la cancioncilla, *Diferencias* que suponen un adelanto de dos siglos en la técnica musical europea: son las primeras variaciones que se han compuesto en el mundo¹⁰⁸. No tiene, pues, nada de particular que Lope se

sintiese atraído por ella, y por ese camino conociese la tradición de la familia y del asesino, del que sabemos que fue a morir a México. Lope estudió cariñosamente todo el ambiente de la corte de Juan II y logró una comedia donde los personajes, logrados, se mueven en un ambiente de muerte presentida, a ratos escalofriante. Lope manejó en un personaje, Fabia, una reencarnación de Celestina, admirablemente diseñada. Fabia entra en las casas honestas precedida de su mala fama, vendiendo afeites y baratijas, pregona su afición al buen vivir regalado y pecaminoso, y hasta al vino, y llora aparatosamente sin motivo, y necesita las muelas de los ahorcados, y conjura al diablo. Frente a esto, la serenidad melancólica del caballero y de Inés, enamorados rápidamente; los traidores ya desde el principio entrevistados. Tello el gracioso, otro gracioso de esos que hacen algo más que hacer gracias, ya que acabará él por ser el que pida por la justicia. Y por fin el misterio, que se mueve en presagios, en una sombra que canta en la noche, cuando Don Alonso va de camino a Olmedo, sombra que no sabemos si es un labriego madrugador, si un anticipo de los alevosos, o una aparición del trasmundo. Una sombra y nada más. Y detrás, la muerte. Lope ha conseguido un drama de valía excepcional.

En la comedia abundan en el lenguaje pasajes que recuerdan el estilo de los cancioneros, y existe incluso una glosa de las coplas antiguas: «Puesto ya el pie en —269→ el estribo, / con las ansias de la muerte, / gran señor, ésta te escribo», que revelan un acierto más, al acercar el diálogo literario al típico de la corte de Juan II. Ya hemos dicho atrás lo que este tipo de poesía suponía para Lope¹⁰⁹. *El caballero de Olmedo* es uno de los grandes aciertos del Fénix y ha sido fechada hacia 1622.

El mismo lazo de la presencia de un elemento sobrenatural nos vuelve a salir al paso en *El marqués de las Navas*, donde Lope dramatiza una anécdota de su tiempo, contada detalladamente por Vicente Espinel (Relación segunda del *Escudero Marcos de Obregón*). Según esta anécdota, el Marqués de las Navas, don Pedro Dávila (hijo de aquel marqués de las Navas de quien Lope fue secretario antes de 1588), hombre dado a la vida ruidosa y disipada, mató en una pendencia a un hombre. El espíritu del muerto se apareció al marqués pidiéndole que acudiera a sus asuntos, dejados inacabados por la muerte súbita. Espinel dice: «Hubo en esto dares y tomares entre el Marqués y la sombra, según dijeron los testigos y confiesa el Marqués que, siendo tan hermoso de rostro, blanco y rojo como sus hermanos, desde esta noche quedó como está agora, sin ningún color, y quebrantado el mismo rostro. Dice que le vino a hablar otras veces, y que antes que viniese le daba un frío y temblor que no podía sostenerse. —270→ Al fin cumplió lo que le pidió y nunca más se le apareció».

Sobre esta trama, Lope añadió la imprescindible fábula amorosa. Leonardo, que viene a Madrid a casarse con una mujer después de abandonar a otra, es muerto en la pendencia con el Marqués. Los dos primeros actos son una deliciosa descripción de la vida de Madrid, del bullicio aparatoso y alegre de la ciudad, deliciosamente narrados. Es en el tercer acto donde el mundo de lo sobrenatural se encaja plenamente en la comedia.

Lo interesante de este caso es que se trata de un suceso contemporáneo

de Lope. En los demás casos (*El caballero de Olmedo*, *Contra valor no hay desdicha*, *El Infanzón*, etc.) había un alejamiento: el que la leyenda y el desplazamiento histórico suponían. Pero ahora es una aventura de la calle, algo que corre de boca en boca, y que está vivo su principal personaje. Ante un público que estaba ya habituado a contemplar lo maravilloso como cotidiano, y donde las fronteras entre los dos mundos, el real y el de ultratumba, estaban tan confundidas, es natural que se viese un acontecimiento así como *real*. Formaba parte de la verdad Marqués de las Navas el hecho de haber tenido esas apariciones. La circunstancia está llena de testimonios parecidos, algunos contados con el escueto narrar de una crónica periodística¹¹⁰. Es decir, se tiene la impresión —271→ atrozante de que asistimos a una enajenación colectiva: el trasmundo puede aparecer en cualquier momento y hablar con nosotros cómodamente instalados en un sitio, en un paseo, apoyados en el brocal de un pozo, discutiendo pros y contras. J. F. Montesinos ha estudiado estas apariciones en un núcleo de comedias, y en estas de la madurez, ve claramente cómo Lope, ya con un mundo establecido en sus convicciones, utiliza la comedia para establecer unas relaciones entre vivos y muertos, de cuya buena marcha depende la salvación de éstos. Precisamente al llegar a este estado en que la ortodoxia hace que el trato entre vivo y muerto sea tan cercano y tan real, la comedia pierde aliento; los elementos sobrenaturales descienden de recursos artísticos a supersticiones. Cuanto el teatro gana en interés documental, para ver el ángulo de la fe del artista, o para ver la peculiar actitud de caridad cristiana que supone el rezar u obrar por los muertos, tanto se pierde en categoría artística. En cambio, la sombra, esa entidad difusa y desazonante que aparece algunas veces en el teatro de Lope, sin plasmar en contornos decididos, le proporciona el mayor caudal de dramatismo que podemos pensar. «La sombra que se aparece a Don Alonso, el caballero de Olmedo, el espectro del padre de Hamlet y la estatua del Comendador del *Burlador* se apoderan de nuestro espíritu con la fuerza de un convencimiento»¹¹¹.

Dentro de esta zona de la historia nacional y sus leyendas queda incluida la comedia de tan discutida —272→ autoría *La Estrella de Sevilla*. La tragedia ha llegado a nosotros en textos muy estragados. Menéndez Pelayo suponía que sería texto de Lope arreglado por Andrés de Claramonte. Foulché-Delbosc, crítico francés, puso reparos de peso, que hacen dudar seriamente de la paternidad de Lope. De todos modos, diremos algo sobre este drama excepcional, ya que, aunque no sea Lope su autor, toda la estructura de la tragedia cae por completo dentro de la general del teatro lopesco.

El argumento de tan debatida comedia, aunque universalmente admirada, es el siguiente: *La Estrella de Sevilla* es la designación que se da a una dama de esa ciudad por su extraordinaria hermosura. Esa mujer vive con un hermano, Bustos Tavera, y ya está prometida en matrimonio a un caballero, Sancho Ortiz de las Roelas. El Rey, Sancho IV, ve a la dama y brota en él una violenta pasión. Siguiendo los consejos de un confidente, Arias, y sobornando a una esclava, logra el Rey penetrar una noche en el cuarto de Estrella: pero en ese instante aparece Bustos Tavera, quien discute con el Rey e impide que éste logre sus deseos. El

Rey encarga a Sancho Ortiz que mate a un reo de lesa majestad; Sancho lo promete, y al aclararse el asunto se da cuenta de que el reo es su futuro cuñado. El problema está, pues, en el dilema de matar al hermano de Estrella o cumplir la palabra dada al Rey, y obedecerle o no. Obedece al Rey y mata a Bustos. El Rey, más tarde, reconoce que esta muerte fue por instigación suya, los enamorados renuncian a su amor y Estrella se va a un convento.

La crítica ha reconocido siempre con admiración total los valores de la comedia. Los caracteres alcanzan aquí una plasticidad y dimensión poco frecuentes en el teatro de Lope y la escueta presentación del conflicto aumenta el dramatismo. Resplandecen en el drama la consciente sensación de la obediencia a la palabra empeñada, —273→ incluso contra los propios deberes, aunque al final la ley moral quede a salvo y vindicada, incluso por vía de la justicia terrena. La pureza de Estrella, los remordimientos del Rey por todo lo sucedido, y sobre todo la firme actitud de los alcaldes sevillanos, manifestada en contra de los deseos del Rey, hacen de esta comedia un auténtico drama de altísima calidad.

Las comedias que podríamos adjudicar a este apartado de la historia y las leyendas nacionales son muy numerosas. Recordaremos, para terminar, algunas de las más destacadas: *El testimonio vengado*, que dramatiza la leyenda de la calumnia levantada por don García contra su propia madre, doña Elvira, porque ésta no le dejó montar un caballo. El rey, Don Sancho, condenó a la reina, dejando la ocasión de que alguien la defendiera: lo hizo Ramiro, hijo natural del Rey. Informado éste de la verdad de la calumnia, la reina queda libre; ésta perdona a sus hijos. Lope se basó en la *Crónica general*, y trazó con firmes rasgos la sombría personalidad del calumniador. La obra de Lope dejó amplia descendencia: Agustín Moreto la imitó en *Cómo se vengan los reyes*, y José Zorrilla, ya en plena furia romántica, repitió el asunto en un drama, *El caballo del rey Don Sancho*. Volviendo a los temas medievales en Lope, recordaremos *Las almenas de Toro*, la única comedia de Lope donde sale el Cid; *La campana de Aragón* dramatiza la leyenda de Ramiro II el monje y la campana de Huesca; *La desdichada Estefanía*, también de estremecido dramatismo, donde se narra la muerte de Estefanía, mujer de Fernán Ruiz de Castro, porque el marido cree que es adúltera, cuando, en realidad, era una criada la que se aprovechaba de los vestidos de la señora para acudir a sus citas nocturnas. El recuerdo del Otelo shakesperiano ha venido siempre a la pluma de los críticos. La comedia fue refundida años más tarde por Luis Vélez de Guevara.

—274→

Las paces de los Reyes y judía de Toledo cuenta los amores del Rey Alfonso VIII, quien, casado ya con doña Leonor, se enamoró de una judía toledana, que es asesinada por los «hombres buenos» del reino para evitar su influjo. La leyenda, como tantas otras, la vio Lope en la *Crónica de Florián de Ocampo*. El tema dejó también gran descendencia: una comedia de Mira de Amescua, un poema de Ulloa Pereira y, por fin, en el XVIII, la tragedia de García de la Huerta, *La Raquel*.

Porfiar hasta morir plantea los amores de Macías, el trovador gallego del siglo XIV, que Lope sitúa en la época de Enrique III. Lope pone en

boca del trovador los versos que ya Juan de Mena le atribuía en el *Laberinto*: «Amores me dieron corona de amores». Toda una sutil niebla romántica envuelve a la comedia, de gran patetismo y poesía. En *El remedio en la desdicha*, Lope dio dimensión teatral al episodio, tan familiar a todo español de su tiempo, de Abindarráez y Jarifa, ayudados éstos por la generosidad de Rodrigo de Narváez. Lope siguió en esta comedia el texto de la narración intercalada por Jorge de Montemayor en su *Diana*. *Los comendadores de Córdoba* versa sobre una trágica tradición andaluza, que ya había sido cantada en el siglo XV por Antón de Montoro. El tema es la atroz venganza que tomó un veinticuatro de Córdoba, Fernán Alfonso, asesinando a su mujer y a los comendadores del Moral y de Cabeza de Buey, ambos de la Orden de Calatrava, sospechando que tenían relaciones ilícitas. El asombro por la tragedia engendró narraciones y poesías populares, que llevaban el clamor de la colectividad. De una de ellas,

Los Comendadores,

*por mi mal os vi;
yo vi a vosotros,
vosotros a mí,*

—275—

Lope sacó un gran partido, utilizándola en su comedia:

Los Comendadores,

*por mi mal os vi.
¡Tristes de vosotros,
cuitada de mí!*

Cuando el veinticuatro descubre el adulterio, además de matar a los culpables, mata a los cómplices y a los animales domésticos que encuentra al paso. Lope siguió muy de cerca la tradición tal como la contaba Juan Rufo (*Las seiscientas apotegmas*, Toledo, 1596).

Otras comedias, entre las numerosas, son *Pedro Carbonero*, *La corona merecida*, *El piadoso aragonés*, *El Duque de Viseo*, *Los Porceles de Murcia*, *La serrana de la Vera* (antecedente ésta de otra de igual título de Vélez de Guevara), *El galán de la Membrilla*, etc. Dentro de la contemporaneidad de los sucesos debemos recordar aquí *El Brasil restituido*, *El asalto de Mastroque*, *La tragedia del rey don Sebastián*, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, etc.

En la corriente de la literatura pastoril, Lope se encontró con una tradición noble, que venía desde Juan del Encina, la de las églogas dramatizadas, que ya se había españolizado lo suficiente desde su origen italo-renacentista. La primera comedia que hoy conocemos de Lope, *El verdadero amante*, pertenece a esta corriente eglógica. De la misma manera que en la égloga lírica o en la novela pastoril, la comedia de corte bucólico puede llenarse aquí y allá con algo de sabor autobiográfico: *Belardo el furioso* es buen ejemplo. Pero es terreno que Lope abandonó pronto, precisamente por ese pie forzado del mito. En sus primeros pasos, y son también sus primeros autorretratos, Lope —276→ lleva con naturalidad y placer su disfraz pastoril, y aparece como Belardo en multitud de ocasiones, (En realidad, el seudónimo le gustó hasta los últimos días de su vida, ya que aparece aún en comedias muy tardías, pero ya sin funcionar en el total, como ocurría en las primeras apariciones.) En sus primeras comedias, *La Arcadia*, *La pastoral de Jacinto*, *Los amores de Albanio e Ismenia*, en las que no es difícil hallar rasgos vividos, se percibe todavía un lirismo que recuerda al Tasso y a Guarini, quebrantado en ocasiones por el ingenio y la broma, y, sobre todo, por anticipaciones realistas, es decir, de la vida corriente. Lope tenía un muy sano sentido de la verdad del teatro, del público y de sus circunstancias para que este género hubiese prosperado indefinidamente: eso era un callejón sin salida, que no podía conducir más que a una íntima falsificación. De ahí que muy pronto se volviera de espaldas a ese sistema de teatro.

El verdadero amante tiene para nosotros el vivo interés de ser la primera comedia de Lope. No tanto la primera que conocemos, de las que escribiera, como, de entre las viejas suyas, la primera que él creyó digna de la publicación. Apareció en la *Parte XIV*, 1620, y se la dedicaba a su hijo Lope Félix; en la dedicatoria dice: «Esta comedia, llamada *El verdadero amante*, quise dedicaros, por haberla escrito en los años que vos tenéis; que aunque entonces se celebraba, conoceréis por ella mis rudos principios con pacto y condición que no la toméis por ejemplar, para que no os veáis escuchado de muchos y estimado de pocos». Según esto, Lope escribiría *El verdadero amante* a los doce años; es casi seguro que algo la retocaría o arreglaría para darla a la imprenta. El primer acto tiene casi el doble de versos que los otros dos, lo que ha hecho pensar que sería una comedia en cuatro actos, y que Lope, al prepararla para la imprenta, fundió los —277→ dos primeros en uno. El interés actual de *El verdadero amante* es puramente erudito, lo que no descarta algunas quintillas valiosas, y un esbozo (¡ya!) de trama dramática.

La Arcadia repite en cierta forma el argumento de la novela pastoril de igual título, ya analizada. Las alusiones son transparentes. Aparte de pasajes de interés movido, pasajes de clara ascendencia literaria, el valor dramático es bien escaso, ya que la rígida estructura del género no deja escapes a la libre creación.

Belardo el furioso tiene interés autobiográfico. Es un anticipo lejano de *La Dorotea*, donde, bajo los disfraces pastoriles, es muy fácil reconocer episodios, alusiones, etc., del complicado amorío con Elena Osorio. Otra obrita pastoril de Lope, que tiene el interés fundamental de haber sido la primera ópera española, es *La selva sin amor*, cantada ante Felipe IV y su mujer, y arreglada con escenografía de Cosme Lotti.

Comedias caballerescas



De entre el numeroso caudal que el romancero épico le había puesto al alcance de la mano, Lope entresacó aquellos temas que ofrecían mayor dramatismo o mayores afinidades con sus especiales peculiaridades. De todos ellos supo sacar partido. Es posible que la lectura moderna tropiece en algunos casos con la natural pesadez del relato, o con la poca flexibilidad con que la materia épica se presenta. Pero hay que reconocer en estos casos que Lope no tuvo guía o precursor alguno en la intrincada maraña de las leyendas épicas o caballerescas, o, todo lo más, tuvo algún predecesor muy débil. En general se puede afirmar que es Lope quien inicia el camino, teniendo que enfrentarse con todas las dificultades propias del salto que va del estilo —278→ épico al dramático. Solamente en los romances podía encontrar ya una guía, una previa orientación hacia el drama, por la frecuencia y vigor del diálogo. De ahí que, de entre sus comedias caballerescas, sean las más desmayadas las que proceden de una lejana visión de Ariosto, mientras que una pieza apoyada en el romancero sea una lograda tragedia: *El marqués de Mantua*.

El marqués de Mantua ya figura en el primer *Peregrino*, pero no se publicó hasta 1619 (*Parte XII*). Se trata de una hermosa dramatización de los romances de Valdovinos y del Marqués de Mantua. Es la historia que Cervantes decía ser «historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aún creída de los viejos, y con todo esto no más verdadera que los milagros de Mahoma». Lope centró en el segundo acto toda la vitalidad del romancero, en una sucesión de maravillosos versos. La obra gozó de enorme éxito y fue parodiada por Jerónimo de Cáncer, avanzado el siglo XVII. La obra de Lope es prueba eficaz y definitiva de cómo operaba la transmisión tradicional del romancero, sobre todo cuando nos encontramos muchísimos versos incrustados, iguales a los de las versiones recogidas anteriormente. Reproduzco un trozo para dar idea del procedimiento:

*¡Que ya de mi voz mortal
no se ablanda, cual solía,
tu hermoso pecho y leal!
¿Dónde estás, señora mía,
que no te duele mi mal?
Cuando fueron nuestras vidas
una sola y un lugar
el alma pudo ocupar,
de mis pequeñas heridas
gran pasión solías tomar.
etc.*

En *Los palacios de Galiana*, Lope cae sobre la leyenda de Maynete y Galiana, tradición toledana en torno a los arruinados palacios de la margen izquierda del Tajo, donde Carlomagno tuvo amores con la hermosa princesa Galiana¹¹². *Los tres diamantes* versan sobre el argumento de la novelita *Pierres y Magalona*; *El premio de la hermosura*, publicada en 1621, fue representada en Lerma en 1614, con motivo de una fiesta palaciega, y fueron actores Felipe IV, entonces príncipe, y Ana de Austria, su hermana, luego reina de Francia.

Otras comedias de este grupo son *La mocedad de Roldán*, *Las pobrezas de Reinaldos*, *Un pastoral albergue*, *Angélica en el Catay*, etc. *Ursón y Valentín*, donde vuelve a plantearse el mito de la esposa calumniada, mezcla elementos de diferentes leyendas, destacándose el hecho del hombre, Ursón, que, alimentado por una osa, llega a la madurez en estado salvaje, dominado sólo por la belleza y el candor femeninos. Menéndez Pelayo veía en Ursón un pariente cercano del shakesperiano Caliban, de *La tempestad*, sin lo monstruoso de éste y, a la vez, consideraba la comedia como un antecedente de *La vida es sueño*, de Calderón.

Comedias extraídas de novelas



La doncella Teodor está basada en un cuento oriental, ya muy divulgado en la edad media, recogido en la *Crónica del Rey Sabio* y en el *Speculum Historiale*, de V. de Beauvais. Corrió mucho en pliegos de cordel del siglo XVI, de donde debió nacer la atención de Lope. En ella se dramatiza la aventura de Teodor, que, amada por Don Félix, es robada por éste cuando iba a casarse en Valencia con un catedrático. Teodor es cautiva —280→ en varios sitios, Orán, Constantinopla, Persia, y por fin, después del inevitable certamen de sabiduría típico de la leyenda, recobra su libertad y se casa con su raptor. El certamen científico le ha servido a Lope para exhibir sus recuerdos de la ciencia adquirida en las aulas alcalaínas.

El halcón de Federico está basado en una novelita de Boccaccio. El asunto es movido: Un caballero sin dinero se enamoró de una rica dama, que se casó con otro. El pobre no tenía otra cosa que un halcón al que adoraba, por ser de excelente casta. La dama se quedó viuda y se fue a vivir al campo, cerca de donde pasaba sus hambres el caballero empobrecido. Iba acompañada de un hijo mozuelo, que trabó amistad con el antiguo pretendiente. Un día, este hijo enfermó, y se le antojó el halcón del vecino. La madre, venciendo su repugnancia, fue a ver al antiguo enamorado. Éste, no teniendo otra cosa con qué agasajarla, mató al halcón. Después de habérselo comido, la viuda se lo pidió. Aclarado el caso, y como el hijo muriera, la viuda se caso con su antiguo pretendiente, que había dado tantas pruebas de amor.

La difunta pleiteada responde a una novela de Mateo Bandello, donde se cuenta el sucedido de la joven que, recién casada, sufre un accidente que la deja como muerta. Enterrada, es sacada de la tumba por su verdadero amor, que se la lleva, la cuida, y pretende casarse después. Durante la ceremonia en la iglesia es reconocida por el marido primero, quien reclama, pone pleito y lo gana, llevándose a la mujer. El tema corrió también popular en romances de España, y fue recogido en la *Miscelánea* de Luis Zapata. Sin embargo, los antecedentes de la comedia de Lope parecen ser claramente las

palabras de Bandello. El tema reaparece en —281→ el *Menandro*, novelita de Matías de los Reyes (1636), y es conocido en otros lugares¹¹³.

También tiene sus antecedentes en Bandello (II, 44) *El castigo sin venganza*, impresionante historia de adulterio, donde el Duque de Ferrara mata a su esposa, Casandra, y a su hijo natural, Federico. Lope llamó a su obra «tragedia». Parece que la comedia sólo se representó una vez, seguramente por un banal motivo de comediantes, y no como se quiso ver hace tiempo, por prohibiciones de gentes que intentaban ver en el asunto un recuerdo del príncipe Don Carlos: toda esta trama de la vida amorosa de Don Carlos ha nacido mucho después. Ya hubo también quien conoció lo que de histórico, y dentro de la corte de Ferrara, tenía la obra de Lope. (Ticknor, que ya llamó la atención sobre la reaparición del asunto en *Parisina*, de Byron). En el drama de Lope, todo lleva espontáneamente al nudo del amor pecador: Casandra es abandonada por su marido a las pocas horas de las bodas; Federico, el hijastro, la ha salvado la vida en una ocasión anterior, sin saber que era la prometida de su padre. Los dos, madrastra y joven, son de gran belleza y están en la plenitud de la vida: el amor llega *naturalmente*, como habría dicho Lope, casi como una fatalidad. Pero lo extraordinario de la tragedia es la creación de unos caracteres representativos del esquema en lucha, la divergencia total entre los tres agonistas. Hay un momento en que Federico comienza a ser el amante satisfecho, y se deja llevar de vacilaciones, es decir, empieza a entrar en la categoría de ser despreciable, en tanto que la mujer, Casandra, aparece purificándose, quemándose en su propio amor sin límites. Y a la vez, el Duque empieza a ser esclavo de su necesidad de venganza, moviéndose como —282→ un poseso, con la lucidez cruel del loco, lo que le lleva a la escena cumbre, en que, engañando al hijo, le hace asesinar a su madrastra, para, inmediatamente, llamar a los criados y hacer que lo maten allí mismo. Y él ha sido el único espectador de tan tremenda furia. Esta comedia se llama en algunos sitios *Cuando Lope quiere, quiere*. Y, verdaderamente, en esta ocasión Lope *ha querido*, alcanzando una de sus más bellas cimas de dramatismo¹¹⁴.

El anzuelo de Fenisa, deliciosa trama de una cortesana que socaliña a los incautos con excesos y alardes de picardía, para luego ser burlada por otro, es otra adaptación de temas boccaccioscos. El tema del *Anzuelo* debía de andar en el aire, de lecturas comunes, de anécdota casi picante. Espinel también lo utilizó en su *Escudero Marcos de Obregón*. *La Quinta de Florencia*, graciosa acción en que el Duque Alejandro hace casarse a un cortesano con una molinera a la que ha seducido, dándoles, además, una generosa dote, es también comedia de origen italiano: una novela de Matteo Bandello (Parte II, novela XV)¹¹⁵. También procede de Bandello *El castigo del discreto* (I, 35). De narraciones de Giraldo Cintio proceden *La discordia en los casados*, *El favor agradecido*, *El piadoso veneciano*, *Servir a señor discreto*, *El hijo venturoso*, *La esclava de su hijo*, entre otras. Todos estos temas, difusos en el ambiente —283→ cultural renacentista en todas partes, revelan el fuerte influjo y difusión de las formas italo-renacentistas por Europa. Sería del mayor interés determinarlas preferencias y los sistemas de adaptación de Lope frente a estos temas ajenos. Como en todo lo que venimos señalando, la actualización o españolización del tema es el verdadero encanto de la comedia¹¹⁶.

Comedias de enredo y de costumbres



Lope, en la comedia de costumbres, desenvuelve el ambiente vivo, dentro de una verdad más verdadera, en su efímera falacidad, que la verdad misma. Su facultad de visión y su instinto dramático son las únicas condiciones. La lozanía, la maravilla del rápido fluir se encadenan en sucesivas escenas divertidas, amables, donde el amor, los celos, la intriga, los engaños, las cualidades pequeñas y medianas de la vida (pero las más generales, las que mueven el gran retablo de la vida toda) oscilan, saltan, corretean, se cambian a placer u obedeciendo a mil estímulos diversos. No se les debe buscar un antecedente literario concreto, aunque, en ocasiones, sea fácilmente encontrable. No, es, simplemente, el magistral y experiente conocimiento de la vida misma, deshecho en mirada cariñosa y cordial, rezumando disculpa y comprensión. Toda una larga serie de obras maestras, que están enhebradas estrictamente en menudos temas iniciales, una cancioncilla, un refrán que se glosa varias veces a lo largo de la trama, un minúsculo suceso o hábito colectivo... Y Lope nos pone delante de los ojos toda la España de su tiempo, entera, sin tapujos, sonriendo. Madrid, el gran abismo —284→ de los hombres del XVII, Madrid, un nuevo Romancero, suele ser la gran escena, con sus calles, sus posadas, sus paseos Prado arriba y abajo, o sus fiestas en el Soto del Manzanares, en la Casa de Campo o la romería de Santiago el Verde, o las chanzas en la fuente con agua ferruginosa. Modas, galanteos, pretensiones, indianos, bizarras jovencitas previamente disculpadas por el amor que las arrastra, jóvenes nobles que lucen por las Platerías la cruz recién estrenada de alguna orden... Haz y envés de la vida cotidiana, abarcada en generosa ojeada total. Eso es el teatro de enredo, o de capa y espada, o de costumbres, de nuestro Lope de Vega. Eso son esas pequeñas joyas que se llaman *La dama boba*, *El acero de Madrid*, *Las bizarrías de Belisa*, *Santiago el Verde*, *La noche toledana*, *El perro del hortelano*, *La moza de cántaro*, *La hermosa fea*, *Amar sin saber a quién*, *El mayor imposible*, *La discreta enamorada*, *El rufián Castrucho*, etc.

De estas comedias destinadas a la vida madrileña (aunque puedan, aparentemente, ocurrir en otro lugar) hay algunas muy destacadas: *El acero de Madrid* cuenta las artimañas de una joven pareja que, al verse en la iglesia, se enamora rendidamente. Les resulta muy difícil hablarse, porque ella sale siempre acompañada de Teodora, una dueña vigilante y rígida, nada amiga de relaciones. Fingen, para verse, que Belisa, la heroína, se pondrá enferma, y él, Lisardo, se convertirá en el falso médico que irá a verla. Hecho así, el médico ordena que la enferma dé paseos prolongados y que todas las mañanas vaya a tomar el agua de acero, o ferruginosa, buena, según la terapéutica del tiempo, para curar la opilación ('obstrucción de las vías por donde circulaban los humores'), enfermedad que estaba muy de moda entre las mujeres, porque daba una palidez que resultaba elegante. (Mascaban barro y trocitos de cacharros para conseguir ese color.) Con el pretexto de —285→ los paseítos, los enamorados se pueden ver a todas horas. Un amigo de Lisardo, Riselo, corteja a la dueña gruñona, con lo que la comedia tiene su vertiente cómica. Todo se resuelve satisfactoriamente.

Una deliciosa obra maestra es *La dama boba*, en la que se expone el viejo tema de la torpeza mental eliminada por la necesidad de conquistar a la persona amada. Sobre esta base tan elemental, Lope supo hacer una deliciosa porción de vida, animada y graciosa, un diálogo alegre y sentido, que deja, al terminar su lectura, una honda sensación de gozo suave, contenido, de perpetua sonrisa. Su argumento es bien sencillo. Un señor, Octavio, tiene dos hijas, Nise y Finea. Las dos son dos polos opuestos:

*Nise es mujer tan discreta,
sabia, gallarda, entendida,
cuanto Finea encogida,
boba, indigna e imperfeta.*

Claro que no todo van a ser calamidades. Para remediar esta diferencia de la hija tonta, un tío mejora en su herencia a Finea, con la pueril esperanza de que el dinero arregle lo que la Naturaleza no hizo muy bien. Así, le ha surgido un enamorado, Liseo, que espera disfrutar de esa mejora. Mas, cuando ve el estado mental de su futura, empieza a vacilar y a decidirse por sus adentros por la hermana lista. Las dos hermanas aparecen muy bien contrapuestas: una, rodeada de una corte de poetas, mientras que la otra anda aprendiendo a leer. El galán de la hermana lista se decide por el dinero de la otra. Este ir y venir y cambiar y volver plantea situaciones divertidísimas, en las que Finea se va despabilando poco a poco, fingiendo a veces su vieja tontería, aguzándose ante la urgencia de no perder a su amado. Excepcionalmente viva es la escena, ya en el tercer acto, en que Finea vuelve a fingirse boba, para —286→ alejar al antiguo pretendiente, que intenta volver a su amor al enterarse de que se ha despabilado. Las confusiones, los equívocos, mantenidos siempre dentro de una cierta dignidad, dan a la escena calidades de primer orden.

La dama boba ha disfrutado siempre de la aceptación de los públicos. Lope la escribió para Jerónima de Burgos, de quien ya hemos hablado páginas atrás, y el autógrafo se conserva hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid, fechado en 28 de abril de 1613.

La moza de cántaro dramatiza la aventura de una dama de impulsos enérgicos y varoniles, que dio muerte a un hombre que injurió a su padre. Huyendo de la Justicia, se refugió en Madrid, donde vive desconocida, sirviendo como moza de cántaro, hasta que sus familiares consiguieron el perdón. Una vez conseguido éste, vuelve a su real condición y se casa con un ilustre caballero que, aun creyéndola criada de inferior condición, la había preferido. Después de todo lo que venimos diciendo sobre todo para el especialísimo tacto de Lope en arreglar y aprovecharse de los refrancillos y cantares, todo lector adivina que el dicho *Tanto va el cántaro a la fuente que al fin se quiebra* está aprovechado más de una vez en la comedia. Quizá ahí está, sin más, el origen de la deliciosa trama, y está, además, incorporado totalmente a la comedia, hasta el punto de que a nadie se le ocurriría poner en tela de juicio nada que con él se refiriera:

*Cantarillo, cantarillo,
vamos teniendo paciencia;
pues la fuente no se apura,
tomemos lo que nos dejan.
.....
Vais y venís a la fuente;
quien va y viene mucho a ella*

*¿de qué se espanta, si el asa
o la frente se le quiebra?*

—287→

La fiesta de Santiago el Verde, a laque los Reyes asistían, siquiera fuese de puro paso, y que tenía lugar en los sotos del Manzanares, también le daba a Lope imagen para hilvanar otra deliciosa comedia, en la que observamos los artilugios del enamorado, fingiéndose sastre, para poder ver de cerca a su amada. Celos, fiestas, muchedumbre que va y viene en el alboroto de la romería, la doncella que cae al agua al volcar su coche, toda una copiosa serie de pequeños y muy verosímiles accidentes dan a la comedia una ininterrumpida gracia y movimiento, sembrado de intranquilidades, hasta que, como de costumbre, todo se resuelve satisfactoriamente. Adivinamos la sonrisa cómplice, aquiescencia indefinida y forzosa, de todo el auditorio, cuando el enamorado galán prueba las ropas a su adorada.

Un idéntico origen y una idéntica asimilación total del dicho que la motiva dentro de la comedia misma, nos revela *El perro del hortelano*. *El perro del hortelano, que ni come ni deja comer*. Así es, en realidad, la aventura de la condesa de Belflor, en Nápoles, que no cree en el amor ni lo tolera, y acabará enamorándose perdidamente de su secretario, el que, finalmente, resulta ser, siquiera sea arrancando de un engaño, de mejor condición social. Nuevamente este feliz desenlace, este lograr todo bien y disculpable por obra del amor.

También asistimos al triunfo del amor al final del tercer acto en *La hermosa fea*. Un príncipe, Ricardo, trata de interesar a su amada, Estela, orgullosa y altiva, que no ha hecho más que despreciar a todos los galanteadores que ha tenido. Para ello, finge desdeñarla, considerándola fea. El príncipe se introduce en el palacio y conquista la confianza de la hermosa, hasta que es vencida por el ingenio del galán. Nuevamente este entrar en la casa prohibida, con artimañas y con engaños, este desdoblarse en dos personalidades, solamente —288→ por alcanzar aquel *amor natural* que hemos citado al repasar las convicciones que informan el *Arte nuevo*. Y otra vez el feliz desenlace, todo resuelto, de cara a la boda y a la felicidad¹¹⁷.

Las bizzarrías de Belisa es quizá la última comedia que Lope escribió. La hizo el año antes de su muerte, con setenta y dos años encima, y probó que aún podía enfrentarse con su público y despertar en él los viejos cariños, la fidelidad, el interés, el aplauso. Si esta comedia está escrita siendo ya viejo y de cuerpo claudicante, conserva toda la frescura y lozanía, toda la agilidad de treinta años atrás. En el final de la comedia vuelve a salir a nuestro encuentro un viejo amigo, el poeta que tantas veces pedía, al terminar, el aplauso que no se le negó durante más de cincuenta años, los cincuenta años más llenos de impulso y de conciencia colectiva de la historia española:

*Senado ilustre, el poeta
que ya las musas dejaba,
con deseos de serviros*

volvió otra vez a llamarlas
para que no le olvidéis;
y aquí la comedia acaba.

Se adivina en esos versos un deje de melancolía. Lope había tenido que enfrentarse ya con otras formas literarias nuevas, asistía, temeroso, a la trágica posibilidad de sobrevivirse, pero tenía que volver, como dice la despedida, porque su vida entera estaba ahí, en el asiduo regreso a la creación. *Las bizarrías de Belisa* es una linda comedia, llena de sorpresas y trampas, donde una arriesgada mujer, inteligente y hermosa, persigue, disfrazada de hombre (¿habrá ya algún influjo de las heroínas — 289→ tirsianas?), al caballero que ama, y al que dos veces salva la vida en las callejas madrileñas, y con el que acaba casándose.

¡Cómo nos fluye la vida, arriesgada, azar esquivo o voluntariamente provocado, en estas comedias de Lope! ¡Con qué placer adivinamos su peculiar disposición a la trampa lícita, al denodado luchar por conseguir a la persona amada! ¡Con qué inmediatez, con qué sinceridad de primera mano, de primera mano siempre, a pesar de las reiteradas situaciones, surgen los celos, las congojas pasajeras, las rabietas de las doncellas mal casadas o destinadas por los padres a lo que no querrían ir jamás! Y con qué gracia se detiene la mirada en el trajín de las calles, de la salida de las misas, de la última luz de una encrucijada, de las descripciones, fantasmales y tan corpóreas sin embargo, de los rincones de Madrid. En todas estas comedias vemos al Lope gran enamorado y gran tercero y gran embaucador, que logra borrar la frontera entre verdad y ficción, entre cielo y tierra de las pasiones. Todo anécdota, todo aventura alocada, pero en cuanto se hace poesía adquiere una honda, una trascendente y perdurable significación. En toda esta máquina nos gusta ver hoy el nacimiento de una nueva épica, de una literatura que *acaba bien*, no muy lejana a mucha literatura que hoy anda por todas partes, colmando la capacidad de ensueño y de evasión de las multitudes. Lope supo hacerlo, es verdad, pero lo hizo apelando a los más nobles caudales de la colectividad, a sus más hondas resonancias. «Hemos tropezado... con pasajes donde la comedia se rebasa a sí misma y donde la imagen dramática del mundo de Lope se abre paso hasta la visión de la muerte, de la eternidad y de la más excelsa realidad del espíritu. Si todo este arte escénico produce el efecto de un sueño febril, si trasmite un pulsar prepotente y tumultuoso - recio gozar del mundo, impulso de vigencia y —290→ agudizado deleite de los sentidos-, va todo ello, sin embargo, acompañado de un vigilante y tácito sentido de tránsito y fin. Dejamos la comedia con un cierto aturdimiento y a la vez con la firme decisión del viajero que después de un trago de buen vino, salta, fortalecido, sobre el corcel y cabalga rostro a la aventura de la vida ignota. Lope no educa: da alas». «No alza su vuelo con la trágica insolencia del individuo, sino asistido felizmente por la comunión con su pueblo y con su fe»¹¹⁸. Lope representó todo esto en una coyuntura histórica de horizontes incomparables dentro de la aventura humana, y lo representó cumplidamente, como nadie, ni antes ni después, lo hizo. Reconozcámoselo, agradezcámoselo.

Las comedias de Lope de Vega fueron publicadas en *Partes*, que, en número de veinticinco, salieron entre 1604 y 1647. De ellas, las ocho primeras parece que se hicieron sin intervención directa de Lope. El propio autor vigiló la edición de las *Partes* IX a XX. El resto apareció ya después de su muerte. Alguna comedia apareció en otras obras, como, por ejemplo, *Las bizarrías de Belisa*, publicada en *La Vega del Parnaso*. Pero el núcleo central del teatro lopesco hay que buscarlo en esas ediciones. Hay, además, numerosas sueltas, o en *Colecciones de varios autores*. En el siglo XVIII, una copiosa parte de la obra de nuestro autor fue publicada por Sancha, en Madrid, en la serie que llamamos *Obras sueltas*, donde aparecen numerosas y varias producciones del Fénix (XXI tomos, 1776-1779). En la *Biblioteca de autores españoles*, de Rivadeneira, Lope dispone de los tomos XXIV, XXXIV, XLI y LII, destinados a comedias, y del LVIII, con autos. La Academia —291→ Española decidió hacer una obra total del teatro lopesco, apareciendo los primeros tomos bajo la dirección de Menéndez Pelayo (1890-1914), quien puso importantes prólogos, resumidores de su gran saber. (Estos prólogos han sido recogidos en volumen bajo el título de *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*.) Muerto don Marcelino, prosiguió la edición Emilio Cotarelo, con trece volúmenes más (1916-1931). Los textos de ambas colecciones suelen ser bastante imperfectos y nada rigurosos desde el punto de vista de la crítica filológica.

Modernamente se han editado numerosas comedias de Lope, aisladamente, con rigor, sabiduría y exquisita finura literaria. Tal ocurre con las incluidas en la *Colección de teatro antiguo español*, publicadas por el Centro de Estudios Históricos de Madrid, a cargo de José F. Montesinos. (*El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, *El Marqués de las Navas*, *La corona merecida*, etcétera.) Numerosos eruditos y profesores de Europa y América han dedicado sus esfuerzos a editar algunas comedias. En todas ellas se encuentran puntos de vista valiosos y agudos, que ayudan a poner orden en la tremenda tarea que Lope legó a la posteridad: la de seguir queriéndole y admirándole. (Por ejemplo, citaremos la edición de Van Dam, de *El castigo sin venganza*; la de W. Fichter, de *El castigo del discreto*; *La dama boba*, estudiada por R. Schevill; *El Brasil restituido*, por G. de Solenni, etc.) Las comedias de mayor divulgación han sido cariñosas y acertadamente editadas en colecciones estudiantiles. De entre ellas hay que destacar la tarea llevada a cabo por los *Clásicos Ebro*, bajo la dirección de José Manuel Blecua, afortunado editor de *El caballero de Olmedo*, y de otros aspectos de la copiosa obra del Fénix. En la colección de *Clásicos Castellanos* figuran *El mejor alcalde, el Rey* y *El remedio en la desdicha* (editadas por Gómez Ocerín).

—292→

Sería una tarea abrumadora, y quizá no muy oportuna aquí, detenerse con detalle en este aspecto bibliográfico del teatro de Lope de Vega. Pueden manejarse con éxito los trabajos siguientes: Rennert y Castro, *Vida de Lope de Vega*, con un apéndice bibliográfico importante (Madrid, 1919). Con anterioridad, Hugo A. Rennert había publicado su *Bibliography of the dramatic works of Lope de Vega Carpio* (1915). Puede verse también M. A. Buchanan, *The chronology of Lope de Vega's plays*, Toronto, 1922. De excepcional importancia, por haber puesto un orden nuevo, especialmente basado en el estudio de las formas métricas empleadas por Lope en todo su teatro, es el libro de S. G. Morley y C. Bruerton, *The chronology of Lope de Vega's comedias*, New York, 1940.

Si complicada y abrumadora es la bibliografía de la propia voz lopesca, la de los estudios por ella provocados es realmente impresionante y desigual, apasionada y contradictoria, numerosa y con todos los matices. Lope ha sido estudiado o considerado en aspectos variadísimos. Una guía auxiliar, valiosísima para no perderse en esa desorbitada galería, puede encontrar el interesado en la *Bibliografía de... Lope de Vega*, por José Simón Díaz y Juana de José Prades (Madrid, 1955), y en *Lope de Vega: nuevos estudios* (Madrid, 1961), de los mismos autores.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario