



Juan Manuel Rozas

# **El género y el significado de la Égloga a Claudio de Lope de Vega**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Juan Manuel Rozas

## El género y el significado de la Égloga a Claudio de Lope de Vega

Al iniciar este trabajo, mi interés se dirigía exclusivamente hacia la llamada Égloga a Claudio, uno de los textos más citados por el lopismo, como documento, en los últimos cien años, y poco o nada analizado como poema. Mas, al adentrarme en su estudio, una lectura aislada resultaba insuficiente. A todas luces había que completarla con la del resto de la poesía de ese momento tan especial de la vida y obra de Lope que es su último lustro. Lo que me ha llevado a tratar de la coherencia y unidad de la última lírica del poeta, hasta encontrar un verdadero conflicto eje en ella: la cerrada alternancia de poemas cortesanos, en declarada búsqueda de mecenazgo, y de otros muy personales donde las quejas, ante la negación de esa ayuda, desembocan en una clara si cautelosa, protesta ante la Corte, los poderosos y el Rey, sorprendente por su intensidad en boca del creador de un teatro propagador del principio monárquico-aristocrático y, a la vez, de la monarquía teocéntrica. Se trata del desencanto del vitalista y triunfador Lope de Vega. He llamado a ese ciclo: de senectute. Tiene sus inicios en la Corona trágica (1627) y el Laurel de Apolo (1630), se muestra nítidamente, desde 1631, a través de la Dorotea (1632) y las Rimas de Burguillos (1634), para tener su más directa expresión, casi monográfica, en la poesía reunida en La Vega del Parnaso (1637).

Salvo en lo que respecta a Huerto deshecho, brillantemente analizado por Asensio, y a los breves e inteligentes juicios generales de Montesinos, la lírica de esta obra ha sido estudiada como documento biográfico. Este desinterés se explica por su carácter póstumo, misceláneo y, a trechos, circunstancial. Mas estas razones quedan invalidadas tras recordar que Lope intervino, al menos en parte, en la configuración del volumen, y, sobre todo, que sus poemas más importantes fueron editados en sueltas por el propio poeta. Y, en fin, que el libro recoge la última voluntad, como hombre y como artista, del «Fénix». Recoge, en resumen, además de varias comedias, tres tipos de poemas: sacros, cortesanos y elegíacos. Los dos primeros grupos se pueden y deben unir como uno solo. Son poesía áulica. En los sacros, tan lejanos del espíritu de las Rimas sacras (1614), no hay vivencia religiosa, sino homenaje y búsqueda de mecenazgo. Lo mismo que en los cortesanos. Muestran, en conjunto, el espíritu oficial y nacional con escapadas hacia la curia romana. Toda la familia real, de una manera o de otra, está presente en ellos, así como importantes miembros de la Corte. Se recupera un viejo poema escrito al nacimiento de Felipe IV que se une a nuevos textos dirigidos a los infantes Carlos y Fernando. Los Sentimientos a los agravios se

ofrecen al príncipe Baltasar Carlos. Otros tratan de la vida o muerte de importantes nobles, como el duque de Osuna, o el hermano del duque de Sessa. Y hasta hay Versos para el nuevo palacio del Buen Retiro, en los que cabalgan juntos el rey y el conde-duque. Mas al lado de este grupo se forma otro de lírica claramente personal, compuesto por una serie de poemas elegíacos. Tres, a desgracias familiares, Amarilis, Felicio, Filis; tres, que no son epicedios, ni siquiera abiertamente elegías, mantienen con los anteriores una decidida unidad por su tono de planto: Huerto deshecho, El Siglo de Oro y la Égloga a Claudio. En ambos grupos, en el áulico en busca de mecenazgo, y en el personal, quejándose de sus desgracias y sus fracasos, el centro de atracción es el mismo, el Poder. Muestran las ilusiones y los desengaños del poeta ante un mismo problema. Por ello son indivisibles para su recto entendimiento, aunque tan lejanos, en su punto de vista y, por tanto, en su estética, como las dos caras de una moneda que, inseparables, se vuelven la espalda. Tras plantear así el problema, me veo obligado, por razones de espacio, a dividir mi investigación en dos trabajos, que he ido escribiendo al unísono. El presente, centrado en el género y el significado de la Égloga a Claudio, poema que creo que es la puerta y la clave para entender la vivencia fundamental de todos estos poemas; y otro, más extenso, donde estudio el significado general de dicho ciclo de senectute.

¿Égloga o epístola?

La fecha de la Égloga a Claudio podemos situarla, en principio, en torno al 6 de mayo de 1632 en que se firmaron las aprobaciones de La Dorotea, obra que el poema menciona como inédita, pero terminada, o casi terminada, y con protector ya decidido, el conde de Niebla, en los tan citados versos:

Póstuma de mis Musas Dorotea,  
y por dicha de mí la más querida,  
última de mi vida,  
pública luz desea,  
desea el Sol de rayos de oro lleno  
entre la Niebla de Guzmán el Bueno.

Como en abril murió Marta de Nevares y entonces adicionó Lope, entre otras cosas, sus barquillas a La Dorotea, en líneas generales acabada, podemos precisar que el poema a Claudio se escribió en un periodo de tiempo que va desde poco antes de ese abril a muy poco después del 7 de septiembre en que se fecha la fe de erratas de La Dorotea. Podemos precisar que entre enero y octubre de 1632. Pero, por otra parte, el poema se conserva autógrafo en el Códice Daza, y en una situación que indica haber sido escrito muy a

principios de ese año. Ambos datos indican el mes de enero como el momento en que la Égloga a Claudio probablemente se escribió.

La égloga se publica en La Vega del Parnaso en 1637. Mas se ha conservado una edición suelta, sin año, no catalogada por Millé, citada por Entrambasaguas y editada en facsímil por Pérez Gómez. Entrambasaguas cree que es posterior a La Vega, pero creo que se equivoca. Su conjetura se basa en la dedicatoria dirigida por Luis Fernández de Vega al erudito y bibliófilo Ramírez de Prado, que dice:

Viendo V.S. este discurso impresso se acordó que faltauan muchos versos que auía leydo en el manuscrito que porque no excediesse de un pliego se quitaron; y auíendome mandado restituirlos, bueluo a imprimirle con ellos, ofreciéndole a sus estudios, como pequeño átomo, aunque en el sol de su inmensa librería ande inuisible.

(fol. 1r.)

Entrambasaguas piensa que esa edición fragmentaria -que la suelta completaría- es la de La Vega del Parnaso. Pero un cotejo de ambas ediciones, nos da el mismo número de versos. Luego la suelta no puede aludir a La Vega, a no ser que las palabras de la dedicatoria fuesen una simple mentira para justificar su edición, de lo que no tenemos prueba alguna. Lógicamente hay que pensar, por tanto, en otra suelta, posible, anterior y desconocida. O en que todo sea un invento de Lope, sirviendo Fernández de Vega, deudo suyo, de simple testafarro -figura nada inusual en la obra del «Fénix»- y la dedicatoria, muy de sus maneras en ese «pequeño átomo... en el sol de su inmensa librería» y la edición sean del propio poeta, que, en contra de lo que acostumbra en esos años, ocultase -¿por lo conflictivo de la obra?- su directa participación.

Con estos datos, la obra habría tenido esta difusión: primero, en copias manuscritas sacadas del autógrafo de Daza, conocidas entre un círculo de amigos y aficionados, como Ramírez de Prado «que auía leydo en el manuscrito»; enseguida, en esa hipotética suelta fragmentaria (¿autocensurada o censurada por quien la imprimió?); después, en la suelta conservada, con el texto íntegro, ya que, si no es anterior a La Vega, ¿para qué, de no ser simulación toda esta historia, completarla y hablar de ello tan concienzudamente?; y, por fin, póstuma, formando parte de La Vega del Parnaso. Fue un poema, pues, que interesó notablemente entre 1632 y 1637, y del que no podemos descartar -ni afirmar- en su difusión algún conflicto, despiste o irregularidad, más allá de esa justificación de «porque no excediesse de vn pliego».

Lo que interesa destacar y de lo que no hay duda es que la suelta conocida, avalada o por el propio Lope o por Fernández de Vega y Ramírez de Prado, que habían visto el manuscrito y notado que faltaban muchos versos -lo que puede referirse a las variantes de Daza, que no he podido ver- no lleva título alguno: ni al frente de todo el impreso, ni, tras la dedicatoria, al frente del texto, que, claro está, debe seguir el manuscrito autógrafo o una copia muy cercana. La versión autógrafa de Daza tampoco lleva título, pero en estos borradores falta,

en la mayoría de los poemas, en espera de su copia en limpio para la imprenta. Lo que sí me parece un dato seguro complementario es que Montalbán, que cita el poema entre los «papeles impresos» de Lope, en su Fama póstuma, la llame de forma descriptiva, indicando su falta de título, «el epítome de su vida». Tenemos, pues, la casi total seguridad de que Lope no llamó nunca Égloga a Claudio a su poema. Lo llamarían así -contra toda ley poética- los herederos y editores de La Vega. Y la explicación podría estar en la abundancia de églogas en los últimos años en la obra del poeta, y en que el Códice Daza lleva en la cubierta anterior un recordatorio, no autógrafo de Lope, que dice, no demasiado acertadamente en su expresión plural: «Aquí están las Églogas». Desde hace un siglo, la crítica ha mostrado su extrañeza por este título, desde La Barrera y Rennert y Castro a Asensio y Trueblood, tratando alguno de hallar justificación a lo que, como vemos, no la necesitaba.

Desde luego, en lo externo, tanto por su marco como desde el punto de vista, es una clara epístola. Ya el principio reza: «Claudio, si quieres diuertir vn poco» (fol. 2r). Tal como la más famosa de las epístolas barrocas, «Fabio, las esperanzas cortesanas», y tal como Lope empieza muchas de sus epístolas con destinatario histórico de la Filomena y de La Circe, todas ellas rotuladas por él mismo bajo ese género: «Francisco, yo no puedo hallar, amando»; «Elisio, ocupaciones y negocios»; «Ya se passaron, generoso Antonio»; «Si yo tan docto secretario fuera / Laurencio...». El nombre de Claudio, como vocativo, se repite en otras ocasiones (estrofas 17, 77, 83), aunque hay largos pasajes en que el punto de vista pronominal del yo al tú se diluye en aras de diferentes matices líricos y diversos subgéneros.

Claro está que es una epístola pensada para la imprenta. Claudio, amigo de la juventud, ya conoce la mayoría de las cosas que Lope le cuenta, y también las que oculta cuidadosamente, pero no es baladí que el texto vaya dirigido a él, bajo la máscara de una intimidad epistolar, para su cabal entendimiento. Como iremos viendo, la epístola, en lo esencial, está planteada desde una dialéctica juventud/senectud, que se desarrolla por tres caminos, que adelanto: Lope joven/Lope viejo; escritores jóvenes/Lope creador de la comedia nueva; vida y obra de Lope al servicio de su nación y de la Corona/menosprecio de él, viejo, por parte de la Corte. De todo ello, Claudio Conde es un testigo excepcional. En los años en que están desapareciendo los familiares y amigos más queridos, Claudio es el más antiguo amigo que le queda. Puede testimoniar, hasta con parcialidad, sobre su vida, incluida su vidriosa estancia en la Armada Invencible, y su obra toda. Además trabaja al servicio de la importante casa de Altamira, lo que luego veremos que tiene, en el contexto del poema, considerable importancia. A su amigo de la juventud, con el que vivió estupendas y no muy dignas hazañas, puede preguntarle, entre la ira y el orgullo, sobre la creación de la comedia nueva -«¿A quién se deue, Claudio?» (fol. 11r)-, tras la más cara de la carta familiar sin molestar a lectores más ajenos y elevados. Hay, pues, en el destinatario una coherencia, tanto sincera como estratégica, en torno a la dialéctica que el poema va a expresar. Recordemos, de pasada y para luego, que Cicerón eligió cuidadosamente a su amigo Ático como destinatario de su *De senectute*. De anciano a anciano. A Claudio, que tenía además un nombre bien clásico y literario, destinó Lope, al menos, otras cuatro composiciones.

Claudio Conde le vio, en efecto, en plena juventud, y le vio soldado de la Armada Invencible, o, al menos, está dispuesto a atestiguarlo. Según este testimonio, Lope, desde joven con las armas, como luego con las letras, ha vivido al servicio de la Corona. Físicamente, su amigo ha visto -lo que será fundamental en la dialéctica del texto- su transformación de joven a viejo:

¿Quién te dixera que al essento labio  
que a penas de vn cabello se ofendía,  
amaneciera día  
de tan pesado agrabio:  
que cubierto de nieve agradecida,  
no sepamos si fue cometa o vida?

(fol. 3r.)

Lope había usado muchas veces epístolas a amigos para defenderse de críticas a su vida y obra, y para autoelogiarse. Señaladamente, hay un momento, en torno al ciclo más culterano y a la vez antigongorino, el de la Filomena (1621) y La Circe (1624), en que insistió en ese género y tema. Las abundantes epístolas de estos dos libros eran ya, cada una, una verdadera apología pro domo sua -algunas son claros antecedentes de nuestro poema-, sin que faltase en ellas rasgos polémicos y satíricos. Y no sólo de su labor literaria, sino de su forma de vida, pues pocos necesitaron de tanta autodefensa como Lope en ambas parcelas. Y mientras que lanzaba a amigos y discípulos para que combatiesen por él en distintos frentes literarios, también los utilizaba, como testigos y destinatarios de esas epístolas apologéticas.

Por tanto, está justificado, externa e internamente, el género epistolar de nuestro poema. Y creo que podemos cambiarle el nombre de Égloga a Claudio (que no le dio su autor) por el de Epístola a Claudio.

Con Horacio: ¿epístola o sátira?

El espíritu horaciano

Lope de Vega había escrito la mayoría de sus epístolas literarias en tercetos, según la teoría y la práctica de su tiempo. Y aquí aparece la carta a Claudio en una estrofa bien diferente, la lira de seis versos, una de las estrofas del horacionismo español. En ella adaptó Fray Luis a Horacio, y en ella siguieron al latino bastantes barrocos. Lope, en época anterior y con vivencias muy distintas, en plena crisis religiosa, la había utilizado para escribir un *beatus ille* en su poema *Cuán bienaventurada*. Pero este su Horacio de sus *Pastores de Belén* (1612) es muy tópico, sin que aparezca entonces una circunstancia literaria y vivencial que explique, más allá del recurrente modelo y tema, ese clasicismo. En su último lustro, esta estrofa aparece frecuentemente, en busca de decoro clásico y áulico, en los poemas reunidos en *La Vega del Parnaso -Versos al palacio del Retiro, Sentimientos a los agravios, Canción a Monti-*, es decir, en esa primera cara de la moneda a que antes aludíamos, pero también la vemos en la otra cara, en su lírica más personal, la de las quejas morales e íntimas: la elegía a Paravicino y el Huerto deshecho.

Parece que en el poema a Claudio, como su análisis temático nos irá mostrando, se mezclan, por marco, metro y tema, dos series literarias que el Renacimiento fundió desde el concepto de *sermo horaciano*: la epístola de crítica literaria, no exenta de diatriba y, por tanto, de sátira elevada, y la epístola amistosa, que se hace discurso moral y vivencial. En el Barroco, a través de la incontinencia existencial, del común desengaño y de una desmesura en la suma de motivos y en la extensión, se alargan y se aproximan a lo que ellos llamarán la *silva moral*. Nuestro poema recuerda, por un lado, al Arte nuevo y a las epístolas de *La Circe* y *la Filomena*, y por otro, al *Huerto deshecho* y a *El Siglo de Oro*, textos que Lope subtitulará, respectivamente, metro lírico y *silva moral*.

Sujeto un género siempre a la evolución, desde las nuevas formas estilísticas y la nueva visión del mundo de cada momento, así como la interacción de los distintos subgéneros, nos encontramos con que sólo mirando un texto desde los distintos gestos que presenta, podemos ver lo que queda del género normativo buscado en la realidad de cada poema. El género epistolar estuvo dissociado de los que indican algo más que una perspectiva de marco y un distanciamiento físico entre los comunicantes; e, igual que el polivalente discurso, podía servir de estructura a los más diversos problemas. Si comparamos su uso con el de la elegía y la canción del petrarquismo, esto se hace evidente. La epístola, como Rico Verdú ha mostrado recientemente, tanto en la teoría como en la práctica, no se diferenció mucho, desde la antigüedad a Lope, del discurso, ya definido por Aristóteles. Me parece también relevante el hecho de que Herrera, al comentar la epístola de Garcilaso, no anote nada sobre su carácter, contrariamente a lo que hace, y muy por extenso, con los demás géneros y estrofas: soneto y canción o elegía y égloga. Y es que la epístola caminó en la preceptiva por caminos distintos, y muchas veces inferiores artísticamente, a los demás géneros. Para bastantes críticos, la epístola en el Renacimiento no es propiamente un género, sino un modo externo de escribir que se ha adaptado al espíritu de la sátira o la elegía, por ejemplo.

La citada suelta llama, en la dedicatoria, a la Epístola a Claudio: «este discurso» (fol. 1 r). Claro que puede ser un nombre general y mostrenco ante la ausencia de título, pero es una caracterización hecha, o por Lope, o por Fernández de Vega, que no se puede desdeñar. Autoridades define una acepción de discurso como «tratado o escrito que contiene varios pensamientos y reflexiones sobre alguna materia para persuadir o ponderar algún intento», lo que cuadra a muchos textos, en el sentido del moderno ensayo, y, de un modo perfecto, a

nuestra epístola. «Este discurso» está, en efecto, argumentado con gran lógica, no importando para ello su sentido poético ni el que se ciña al metro. Recordemos que el hábil versificador que es Lope había hecho oraciones en verso, compuestas para la lectura pública. El mismo Arte nuevo, que se coloca en la serie del sermo horaciano en varios rasgos, ha sido visto no hace mucho por Orozco como un discurso. Pero en el poema a Claudio, el marco y el acento poético, más ciertas contaminaciones de la sátira y la elegía, nos colocan en términos de lírica para la lectura personal y solitaria.

Claudio Guillén, en un memorable trabajo, ha estudiado lo epistolar y lo satírico como dos contragéneros que con frecuencia se interfieren y mutuamente se permeabilizan. En la epístola, explica Guillén, el estilo es más elevado y los temas son más literarios y morales. En la sátira, la intención es social y crítica. De cualquier forma, la clave de ambas, solas y como contragéneros, está en Horacio y en sus expositores e imitadores del Renacimiento.

Muchos motivos de nuestro poema nos llevan a pensar en Horacio, más allá de estos dos versos que son, sin duda, el centro vivencial de la obra:

Huiera sido yo de algún prouecho  
si tuuiera Mecenas mi fortuna

(fol. 5r.)

Muy distintos son, en su vida y en su obra, los dos poetas. El latino tuvo al Mecenas por antonomasia; Lope, al veleidoso duque de Sessa, contra el que se vuelve este poema (a pesar de la estrofa 76). El latino practicó, de veras, el ocio operativo del intelectual, y Lope ha escrito incansablemente. El primero pudo y quiso siempre limar mucho sus versos y siempre estuvo lejos del vulgo. Lope limó una parte de su producción y escribió una gran zona de su obra para solicitar, como dice el poema, la risa del vulgo con «fábulas de amores» y «en horas veinticuatro» (fols. 5r y 10r). Horacio prefirió, como poeta, a pesar de lo que le dice Davo (Sat. 2, 7), su retiro campestre a Roma, y Lope fue, por vocación, aunque amase el retiro de su casilla, un babilónico madrileño. Pero muchas veces, y desde luego ahora, al llegar a la senectud y a estas circunstancias personales, Lope echa de menos lo que tuvo Horacio, y de forma más dolorida -y, por tanto, más estoica- que cuando antes había ensayado repetidamente los tópicos de la aurea mediocritas, de la casa pequeña y propia, del huertecillo, de la envidia. Ahora el hoc erat in votis horaciano (Sat. 2, 6) es sincero por varias sendas que confluyen: por su edad, por su estado, por la petición de ayuda y el fracaso al conseguirla y, sobre todo, por el deseo de escribir, pues le queda poco de vida, algunas cosas altas y cultas como La Dorotea. La epístola no tiene nada de ascética en su impulso fundamental, no busca escribir cosas graves y trascendentes en sentido religioso, sino en el literario: «cosas serias», generaliza el poeta. Su fortuna ha gobernado -explica- su pluma a su despecho, «en mortal porfía», de modo que su vida sale a cinco pliegos diarios. Esto ha sido así por no faltar a quien «su cuello oprime», a sus obligaciones



familiares, y no ha podido dedicarse a esas «cosas serias», que opone a las «humildes materias», donde no puede haber estilo sublime, ya que hacer efímeros poemas es, en su expresiva frase, «sellar, para romper, frágiles nemas» (fol. 5r y v).

Lope no puede perseguir abiertamente a Horacio en su filosofía, desde su sincero cristianismo, ni siquiera pasándolo por Séneca que, como veremos, configura algunas expresiones del poema. Pero se ve forzado a acercar su espíritu al tono clásico y a los conceptos horacianos. Había un rasgo en el que los dos escritores sí coincidían plenamente: en el gusto por escribir ambos sobre sí mismos como creadores. Pocos autores han vuelto, una y otra vez, sobre su propia poesía y su temperamento creativo. Con esta base y con el deseable paradigma de la vida de Horacio, incluso en lo económico, tan distinta y envidiable, Lope, en la vejez, vuelve a él con renovadas fuerzas en este ciclo, camino de lo estoico. Su situación anímica era ahora, agravada, la del romano al empezar sus epístolas: «Non eadem est aetas, non mens» (Ep. 1, 1).

En detalle, bastantes pasajes de la epístola a Claudio se pueden relacionar con la tradición horaciana: la dignidad de la vejez, el palacio y la cabaña, la meditación sobre la fortuna, el premio literario y el mecenazgo. Pero especialmente dos ideas muy importantes para nuestro poema están en Horacio, partiendo de la aceptación, por parte de ambos poetas, de sus humildes orígenes -lejos de los escudos de sus primeras portadas, Lope insiste en «la humildad de mi vida»-: la autoafirmación del valor renovador de sus escritos (y de ahí sus servicios poéticos a la nación); y el mostrar cómo son imitados por otros poetas que luego murmuran de ellos. El texto clave de Horacio es la Epístola 19 de Libro 1: «Liberam per vacuum posui vestigia princeps, / Non aliena meo pressi pede», frente a «Scire velis, mea cur ingratus opuscula lector / Laudet ametque domi, premat extra limen iniquus». Y Lope, tras mostrarse creador de la comedia, explícita: «ya está de suerte trivial la senda, / que a todos el asunto facilita», frente a «pero tengo por vana hipocresía / hurtar de noche y murmurar de día» (fol. 11v).

El falso «epítome de su vida»

Temáticamente la Epístola a Claudio se estructura en tres partes: un repaso rápido a su vida, un recuento detalladísimo de su obra culta y una valoración de su teatro. Es decir, estamos ante un verdadero curriculum vitae moderno, que se hace apología, y ante un arte nuevo en miniatura. Con exactitud de quien sabía las interioridades del momento lopian, Montalbán la llama «Epítome de su vida».

La vida la cuenta breve e idealizadamente, sin entrar en detalles, en una hábil falsificación por ocultamiento. Esconde todo lo que no sea heroico o digno, salvo la lejana historia de Filis, su más querido tema al que no quiere renunciar y menos ahora en el año de La Dorotea. Aquellos amores eran proverbiales y, además, cuando los vivió era joven. Por supuesto, sí oculta el proceso y la cárcel, y enmascara literariamente el destierro,

trasladándolo al campo amoroso, al decir «de Filis desterrado» (fol. 2r), y no a causa del escándalo de Filis desterrado. Enseguida purga esta historia siendo soldado de la Invencible. De pasada, no quiere desmentir su relación intelectual con el estagirita: «Entonces Aristóteles dormía» [fol. 2v.] Y luego, a su regreso, componiendo la cronología, se casa, se pone al servicio del duque de Alba, queda viudo, triste, con hijos a su mesa pobre. Para terminar, en un tercer momento, escondiendo tanto sus amores con Camila como su satirizado matrimonio con Juana, en el sacerdocio. ¡Irreprochable vida!

Esta estrategia, en esta parte y en todo el poema, está montada con una marcada semántica, elevada y clásica, sin que la expresión directa de lo cristiano aparezca voluntariamente, sino en ciertos momentos en que era inevitable, como al citar sus libros religiosos en el curriculum. Pero en una autobiografía de Lope, aun en epítome, era obligada la presencia, en un primer plano, de un sincero sentimiento cristiano expresado de forma directa y efusiva, y, sin embargo, este está conscientemente eludido o transformado con semántica pagana. Ya Asensio notó, en el poema hermano Huerto deshecho, «la ausencia de todo cristianismo explícito». (Lo mismo podemos decir de otras obras de vejez, como las églogas Felicio y Filis, en las que se esperaba un desenlace a lo divino parecido al de la Canción a Carlos Félix). En nuestra epístola ocurre de modo semejante y en contra de la lógica de lo narrado, lo que se hace evidente, por ejemplo, cuando cuenta su entrada en el sacerdocio, de esta suerte:

¿Quién me dixera entonces, quién pensara  
que al fin de tanto mar, tanta tormenta,  
la Víctima incruenta  
pusiera sobre el Ara?,  
y que, si no con manos, con deseos  
subiera al Monte del diuino Theos.

(fol. 3v.)

El altar es el ara: la Hostia, la víctima incruenta; Dios se heleniza.

En su magistral estudio de La Dorotea, Trueblood ha señalado cómo una de las fuentes de la serenidad del poema es la confianza en Dios. No hay dudas sobre esa confianza, pero no tanto de la serenidad, sobre lo que luego volveré, porque la coyuntura en que escribe y las argumentaciones contra sus oponentes están rompiendo esa tranquilidad que se mantiene en equilibrio a duras penas, sin querer perder la imagen de dignidad y cultura que su poema defiende para él. Desde luego, el espíritu de Lope está aquí muy distante, tanto de la crisis de los Soliloquios, como ha probado el citado hispanista, como de la búsqueda de soluciones sencillas y estrictamente religiosas. Como iremos viendo, estamos en otra esfera de problemas, añorando una dedicación a la literatura culta, en busca del éxito social, económico y artístico. Puesto a desear, en vez del laurel verde ya conseguido, le da igual

«la sacra ciencia» que la grave «jurisprudencia» (fol. 6v), es decir, un título académico y una especialización que tan bien le hubiese venido en sus pretensiones, por ejemplo, de cronista del Reino.

#### La incoherencia del «Memorial de méritos»

En contra de lo que hace con su vida, se extiende todo lo necesario en el recuento de su larga obra, inventando la autobiografía artística. Nada menos que desde la estrofa 44 a la 78 -un tercio del poema- se dedica a enumerar su producción. También aquí se expresa con habilidad de abogado defensor en pleno discurso. La obra culta, la no destinada al vulgo de los corrales, se cita de forma prácticamente exhaustiva. La va fichando en sus versos con tal rigor que hay que pensar que tal vez tenga los libros delante, como cualquier bibliógrafo.

La ordenación se hace en tres épocas: desde la Arcadia a la Jerusalén, la primera, en la que va, libro por libro, sin equivocarse en la cronología, aunque colocando el gran canto nacional para cerrar esa etapa. Entonces marca, para iniciar la segunda, un cambio hacia lo sacro, con los Divinos triunfos, mediante la expresión «en más templada edad» (fol. 7v), con lo que inicia una etapa que le llevará hasta la Corona trágica. La tercera empieza -también con el argumento de «suspendo luego la profana Lyra, / y a la púrpura sacra, a la memoria / que ha dado tanta gloria / al nombre de Altamira, / dedico el Triunfo de la fe» (fol 9r). De esta manera, aunque eludiendo con expresiones clásicas las típicamente cristianas esperables, su vida y su obra se han organizado entre cantos nacionales y obras sacras, dedicadas a los poderosos, empequeñeciendo en todo lo posible las de amores, como en este juego de verbos:

lloré las Rimas del Amor humano,  
canté las Rimas del Amor diuino.

(fol. 7r.)

Hay una grave contradicción entre la verdad de su vida y obra (cristianas, renovadoras, populares y apegadas a lo erótico) y lo que el estilo de este curriculum quiere mostrar. No lo ordena abiertamente desde lo religioso, amoroso y popular, sino desde lo clásico, grave y culto. Por ello cae en la incoherencia de ocultar unas veces lo cristiano en la expresión, para otras superponerlo para tapar lo profano. En realidad, la clave para entender lo que quiere expresar y potenciar, en su vida y obra, radica en los conceptos de dignidad y cultura. Así,

cuando habla de El Isidro -modelo de su religiosidad y de su popularismo- lo hace con este disfraz lingüístico:

De aquel Fénix diuino,  
Labrador cortesano,  
cuya fuente más pura que Helicon  
tantos ingenios de laurel corona.

(fol. 7r)

El «Arte nuevo» y los nuevos poetas

Tras la obra no dramática, en el pasaje más utilizado por la crítica, habla, como de un conjunto indefinido, sin citar ni una sola, del exagerado número de sus comedias, justificándolo como un trabajo hecho pro pane lucrando, para el que pide comprensión en un tono bien distinto de la captatio del lejano Arte nuevo. Aunque también, como era natural, ahora la conclusión final sea de bravura y de afirmación de su mérito, marcando, como Horacio en los textos antes citados, su originalidad y su poder de creador:

Déuenme a mí de su principio el Arte.

(fol. 11r.)

Este diminuto arte nuevo reajusta algunos conceptos del primero, que se le habían discutido o se habían echado en falta. Recordaré sólo, pues no es este el tema de mi trabajo, los motivos de: los rigores de Terencio, el admitir ahora precursores y el tratar del villano discreto, tema unido a la eclosión -posterior al Arte nuevo- de las comedias de labrador digno. Lope se considera, también en contradicción con su curriculum de poeta culto y grave, el creador orgulloso del nuevo teatro. Ya está abierta por él esa senda que se ha hecho trivial para todos los que la siguen, que encuentran el camino fácil y llano. Aunque él, que ha cantado generosamente a todos los escritores en su Laurel de Apolo (habría que añadir que no sin malicia en varios casos), no quiere negar el valor de los escritores jóvenes.

Y ahora viene el momento que nos explicará la circunstancia concreta de todo el poema y su génesis. Porque empieza a hacer, desde su propio sistema teatral, una crítica a sus sucesores. Una sátira de altura. Lamenta en ellos -y sin duda estamos ante el teatro de generación calderonista, tan teñido de gongorismo- serios defectos y falsificaciones:

Bien es verdad que temo el luzimiento  
de tantas Metafísicas violencias  
fundado en apariencias,  
engaño que haze el viento  
(herida la campana) en el oído  
que parece conceto y es sonido.

(fol. 11v.)

(Culteranismo, filosofismo, y tal vez también escenografismo, en el doble sentido de la voz apariencias, todo lo opuesto a su propio teatro.) Estos escritores que le imitan, le critican: «pero tengo por vana Hypocresía / hurtar de noche y murmurar de día», como vimos en coincidencia con Horacio, juicio que se repite insistentemente en todo el ciclo de senectute. Y lo explica detalladamente: él sabe muy bien cuándo un concepto es nuevo y lo que estos escritores inventan por sí mismos. Pero conoce también cuándo sólo ven a través de la imitación. En este caso, como se dijo de los humanistas del Renacimiento con respecto a los grecorromanos, los compara a enanos que ven muy lejos porque van subidos en los hombros de un gigante. Sin duda, él mismo, a juzgar por lo dicho anteriormente, aunque no descarto que asocie también la influencia de Góngora, para lo puramente estilístico.

Pues bien, estos que le imitan, que se apoyan en sus hombros de gigante, siendo enanos, son los que la Corte y los poderosos están protegiendo. Incluso -lo que sería inesperado en labios de Lope, si no lo supiésemos por sus cartas a Sessa- los que ganan la opinión del vulgo en los corrales, porque llevan por delante, «anticipada», la opinión «generosa» -en el sentido de noble como clase social- de los que ostentan el poder. Pero no es ciencia la que radica sólo en la opinión y en amistades protectoras, igual que la verdad no puede estar dictada por la violencia y la pasión del que «empeña al Señor en la alabança» (fol . 12r). Y todavía un paso más: estos escritores que tanto le deben y que le han quitado, según Lope, por medio de los señores, la opinión del vulgo, son precisamente los que no le permiten el premio, es decir, el acercamiento a sus pretensiones en la Corte. Así, la queja final, ante la que era difícil una sincera serenidad, es:

Pensé yo que mi lengua me deuíá  
(así lo presumió parte de España)  
o el propio amor me engaña,

pureza y armonía:  
y si no lo permite quien lo imita,  
o dexede de imitar, o le permita.

(fol. 5 v.)

Esta protesta es, leyendo en su conjunto el poema -lo que no sé si se ha hecho al ser utilizado en estrofas sueltas como documento biográfico-, lo que origina este epítome biobibliográfico, esta apología pro domo sua y el poema todo. Estamos ante una argumentación en tono de oculta polémica personal, contenida por la estrategia de la dignidad y por la sabiduría de la senectud. No es sólo, como se ha pensado, un capítulo más de sus pretensiones de ser cronista, sino un planteamiento, diríamos que radical, de sus méritos, dirigidos a obtener un oficio o ayuda en Palacio, que llena todo un capítulo -el último- de su existencia, desde 1631 a 1635; desde la carta en que manifiesta a Sessa que quiere dejar definitivamente los corrales de comedias, y desde la Égloga panegírica, hasta la silva El Siglo de Oro. Este problema general del mecenazgo regio corre paralelo a uno más particular y concreto que acaba empotrándose en el otro, el del éxito teatral. El alejamiento, tras La noche de San Juan (1631), de las representaciones cortesanas del nuevo teatro de gran aparato que se está gestando, y el éxito de los nuevos escritores. Por todo ello, el poema se empotra en la evolución de la poesía y el teatro barrocos.

Pero no deja de haber un enemigo bien concreto en las motivaciones del poema. Este es también una contestación, indirecta, moderada y digna a los insultos de Pellicer en su Fénix y sus Lecciones solemnes, complementaria y posterior -cuando su ira se ha refrenado- a la paródica réplica que le dio en el acto IV, escena 2, de La Dorotea, bien conocida por la crítica. En esta larga escena se comenta, a la manera de Pellicer, un soneto superculterano, obra de Lope, escrito en julio o agosto de 1631, como sabemos por el epistolario. Este soneto va también dirigido a Claudio Conde -«Pululante de culto. Claudio amigo»-, como la epístola que comentamos. Claudio servía en la casa del conde de Altamira -a la que Lope elogia dos veces en nuestro poema-, muy relacionada con el cardenal infante, a quien precisamente Pellicer ofrece sus Lecciones solemnes, llamando a Lope: viejo sin seso, ignorante, murmurador, envidioso y hombre sin honor. Como ha mostrado Dámaso Alonso, toda la dedicatoria de estos comentarios a Góngora son una cadena de ataques a Lope. A estos insultos responde Lope en nuestra epístola de forma diluida. En las estrofas 80 y 88 («lisonjas viles de Palacio», «quien enseña al señor en la alabanza»). En los 26-27, donde dice que huye de ignorantes: «de donde saco en cierto silogismo / que huyo de mí mismo por lo mismo». En la 88, cuando habla de los murmuradores y en la 37, cuando habla de las injurias. Y tal vez en la 1, donde se califica a sí mismo, sin venir a cuento, de loco. Y más ampliamente, al tratar del tema de la vejez, sobre lo que volveremos. Pero a Lope, en pleno trance de pretendiente, le preocupa menos el ataque de Pellicer que el lugar donde este lo coloca, la dedicatoria al cardenal infante. Por eso contraataca, en el soneto y en la epístola dirigidos a Claudio, hombre de confianza de la casa de Altamira, tan cercana al cardenal infante, lo más próximamente al foco donde han surtido efecto las palabras infamantes de

Pellicer, mostrando cultura, medida y dignidad, y evitando el choque frontal, que no elude en la sangrienta burla del comentario al soneto de La Dorotea. Pero Pellicer no era el único que le murmuraba quitándole el éxito ante los poderosos, y, como consecuencia, entre el vulgo. Por eso, si en La Dorotea hace una burla específica para el gongorista, en la Epístola a Claudio habla, en plural, de los dramaturgos jóvenes. Pellicer, aunque había escrito, según Montalbán en su Para todos (1632), cuatro comedias, no era un comediógrafo profesional.

Al evitar la polémica directa y personal, la epístola se convierte en un texto de historia y preceptiva teatrales. Todos los datos que el dramaturgo ofrece están organizados en un discurso de afirmación y defensa de su teatro, pero en un momento en que ya el éxito popular le interesa mucho menos que su pretensión palaciega, y que obras como La Dorotea o las églogas de su última etapa. Por ello, este arte nuevo acaba siendo un Arte nuevo al revés, bajo estas dos premisas, tan lejanas, por el punto de vista, no por el concepto, a las de 1609: 1.<sup>a</sup> «La nouedad gustosa / no quiere entendimiento, / que en lo que viene a ser árbitro el gusto / no ay cosa más injusta que lo justo» (fol. 4r), el mismo pareado de antaño, pero no como captatio, sino como acusación, pues se ha vuelto contra él mismo; y, 2.<sup>a</sup> «El mundo ha sido siempre de vna suerte, / ni mejora de seso, ni de estado» (fol. 12r). Ambas, en conjunto, negadoras del espíritu del Arte nuevo y negadoras también del vitalismo de Lope, que en muchas ocasiones anteriores se había mostrado del lado de los modernos, creyendo en «lo que hoy llamaríamos ley del progreso histórico», en palabras de Amezúa.

Estas dos premisas nos llevan -la segunda no sólo es conservadora y pesimista, sino que roza con el quietismo- al verdadero ánimo de melancolía con que escribe Lope -a pesar de sus naturales ironías- su poema, que termina, enfocando el orden general de las cosas y su futuro:

Quien mira lo passado,  
lo por venir aduierte:  
fuera esperança, si he tenido alguna,  
que ya no he menester a la Fortuna.

(fol. 12r.)

Viejo estoicismo, pero transido de desengaño barroco, en una serenidad más compleja y negativa de lo que el poema en su conjunto bibliográfico parecía ofrecer. Una despedida nada cristiana, ni numinosa. Resignada en el presente y posible estrategia para el futuro.

Tras el análisis del significado del largo poema, tras enfocar las causas generales y concretas que lo motivaron, tras localizarlo en el contexto de la polémica con Pellicer, volvamos un momento a su configuración genérica. Es ahora cuando entendemos todo lo que tiene de diatriba y de sátira, cuando, paradójicamente, entendemos del todo que

estamos ante una epístola, más que ante una sátira, pues Lope no ha bajado del estilo medio y elevado, y ha evitado descender a motivos concretos de sátira de oficios, grupos o caracteres. (Su verdadero sentir sobre Pellicer lo tenemos que encontrar en La Dorotea y en algunos sonetos de las Rimas de Burguillos.) Los pasajes de la epístola que se refieren directamente a los ataques de las Lecciones solemnes están generalizados, diluidos y elevados, como el estilo de epístola demanda, sin caer abiertamente en su «contragénero», la sátira. Claro está que la permeabilidad y vecindad de ambos géneros, tal como los estudió Guillén, se ejemplifican en este texto manifiestamente.

### El acento elegíaco y la moral «de senectute»

La epístola, que desarrolla un discurso apologético de sí mismo, con pasos de refrenada sátira, tiene otros dos componentes de importancia: el elegíaco y la moral de senectute. Aunque ahora no he podido sino plantear el problema, la Epístola a Claudio es cabeza de serie, en el tiempo y por su carácter monográfico de apología, de un coro de elegías, funerales o no, ya citadas: Amarilis, Filis, Felicio, Huerto deshecho, El Siglo de Oro, etc., en los que siempre aparece el tema de su vejez no premiada a pesar de los méritos de su vida y obra. En la epístola, tras contar su vida, enumerar su obra culta y erigirse en creador del nuevo teatro -en tres partes muy claras que forman propiamente la narratio partilis del discurso-, aparecen, a modo de digresiones, sendas partes de queja, a caballo entre la elegía y la literatura de senectute. Ambos, entrelazados a veces con los argumentos, son aspectos inseparables, como planto y consuelo de lo que le sucede al poeta. Incluso, la parte autobiográfica está cortada, tras el paso por la Invencible y su boda con Belisa, por tres estrofas (10-12), que son una elegía aislable sobre la fugacidad del tiempo, de su tiempo, en imágenes de nieve, carrera, vuelo, navegación, viento, tomadas de la tradición clásica. La imagen de la «nieve del cabello» se repite varias veces (estrofas 10, 23, 25, 28) de acuerdo con el motivo central de la «tanta edad» (fol. 2r.) desde la que se escribe y recuerda. (En un logrado pasaje se invierte la perspectiva, a modo de un ubi sunt al revés, preguntando desde el pasado hacia el futuro: «¿Quién te dixera que al essento labio /... / amaneciera día / de tan pesado agrabio» [fol. 3r.] ) Esta queja fatal del paso del tiempo, realizada desde la vejez, en dialéctica con la pérdida juventud, que tiene como antecedente inmediato la elegía a Blas de Castro, se une estrechamente a la queja circunstancial sobre el comportamiento de los escritores y de los poderosos; las dos se relacionan estrechamente, pues a Lope le pasa todo esto precisamente por ser un anciano, y por ende, querer vivir como tal, dignamente. Ambas lamentaciones encuadran así el poema en el mencionado coro de elegías - enmascaradas en églogas algunas- del ciclo de senectute.

En la época se distinguía muy bien, como hace el Pinciano, entre epicedios y otras elegías, como las amorosas y otras menos frecuentes, observando que el género podía tocar diversos temas, según las lamentaciones del poeta, unidas, en ocasiones, a «golpes de fortuna». En el



Barroco, muchos poemas que de ninguna manera podríamos llamar elegías, como la silva moral, la sátira grave, la epístola amistosa, etc., se tiñeron insistentemente, a través del desengaño, de la caducidad y de temporalidad de tono elegíaco, a menudo con sentido ascético, mas otras veces sin él.

El acento elegíaco está señalado en nuestro poema, ya de salida, aunque disimulado con un gesto de dramaturgo, desde el tópico tragicómico de Demócrito y Heráclito. Lope propone a Claudio, como primera premisa, que escuche su llanto, pues le van a hablar de lo que ha perdido, juventud, éxito y esperanza de mecenazgo:

Al margen te retira  
del centro de Palacio,

y tú en reír y yo en llorar (¡qué extremos!)  
Demócrito y Eráclito seremos.

(fol. 2r.)

La filosofía heracliana («Pues, Claudio, así se muda cuanto vive. / No sé si soy aquél») vence poderosamente. Mas, si el poema se enfrenta al pasado y al presente desde la senectud y en competencia con los escritores jóvenes, es lógico que lo elegíaco esté resuelto, al modo clásico, en un elogio y defensa de la vejez, que no podía encontrar en sus textos más habituales de teoría dramática (los de poética y retórica de Aristóteles y Horacio), que presentaban a los ancianos (desde la perspectiva de los personajes de comedia) llenos de defectos. Los hallaba, sobre todo, en el camino que va de Cicerón, con su *De Senectute*, a Séneca, con sus *Cartas a Lucilio*, en el que se sitúan pasajes importantes del texto lopiano. Con Cicerón coincide en varios tópicos al valorar la tarea intelectual de los mayores en grado sumo, a causa de su sabiduría y su experiencia. La actitud del anciano, explica el latino, debe ser triple: huir de lo que no sea útil para vivir acorde consigo mismo, acrecentar las funciones intelectuales por medio de esa experiencia y menospreciar la muerte. Las tres están en la epístola: en la primera se sitúa -¡quiere situarse!- todo el conjunto; la segunda se expresa en varias ocasiones («y el ingenio del hombre / es de tan diferente compostura [al de la dama hermosa], / que tiene con las canas hermosura») (fol. 4v.); en la tercera insiste tanto que el lector puede correr el riesgo de distraerse incluso del problema concreto, y del espíritu nada ascético del poema, en versos como: «Voy por la senda del morir más clara», o «Que preuenirme a mi fatal destino, / que nunca le temió quien le preuino» (fol 3v.) En estas expresiones, así como en la insistencia, se acerca sobre todo al Séneca más estoico, y también más cercano al cristianismo, en sus advertencias a Lucilio sobre la actitud que se ha de tomar ante la muerte. Aunque hay en la

epístola un argumento más concreto que aproxima mucho el razonamiento de Lope al de Cicerón. La pluma, dice, se maneja con el ingenio y la experiencia, no con el brazo, ni su fortaleza, como la espada (fol. 4v). Cicerón, después de mencionar viejos vigorosos que aún manejaban la espada, como Quinto Máximo, insiste en que el anciano debe ocuparse en actividades intelectuales en las que la sabiduría acumulada y la experiencia son las razones del éxito.

Pero hay que señalar que, terminando *De senectute* con un largo apartado sobre la inmortalidad del alma, como consuelo último y definitivo, Lope no le sigue en ese camino, en esta ocasión con toda coherencia, pues está centrado en sus intereses de dignidad, de literatura y de mecenazgo. Pues aunque su actitud de senectute y su creencia en los argumentos de Cicerón y Séneca es sincera -por otra parte, es tópica-, tengo que volver a recordar que la aparición, enfrentada, de vejez/juventud es reflejo de una lucha literaria entre dramaturgos, y también, en concreto, de la polémica con Pellicer. En efecto, sin más lógica que la de atacar a Lope, el gongorista empieza su prólogo a las *Lecciones solemnes*, con un alegato contra senectutem, defendiendo las cualidades de los escritores jóvenes, que pueden ser más valiosas que las de los viejos «sin seso», en lo que gasta toda una página, la que más insultos a Lope condensa. Esta página condiciona -más de lo que muestran las estrofas 23-25 (en parte antes citadas)- toda la epístola. Pensando en el Lope creador de la comedia, que se llama a sí mismo, para indignación de Pellicer, «Musarum non alumno sed parenti», toda la epístola parece estar regida por el consejo de Cicerón: «Ita enim senectus honesta est, si se ipsa defendit, si ius suum retinet, si nemini emancipata est, si usque ad ultimum spiritum dominatur in suos».

### Una polémica, un memorial y un epítome sin literatizar

Lope ha sido prudente al contar su vida. Excesivamente prudente, pues nadie se la va a creer, y menos sus últimos enemigos, que han satirizado en los años de vejez sus relaciones con dos escamoteados del curriculum: Marta de Nevarés y el duque de Sessa. Ha sido de verdad prudente al hacer la crítica de los nuevos escritores, procurando que no encerrase alusiones personales evidentes, ni duras ironías, ni ninguna especie de insulto. Ha sido prudente, como corresponde a quien se defiende y a quien presenta, si en verso, un memorial de pretendiente. Tanto, que sus biógrafos, que tantas veces han manejado la epístola, no han sospechado la presencia de Pellicer en su mente al escribirla, ni han dado importancia a lo que es una seria polémica con los nuevos dramaturgos, ni han valorado la protesta al poder -«Puede el poder quanto posible fuere»-, tan relacionada con el cambio teatral de esos años y con el ciclo de poemas de senectute. Pero Lope, tan hábil en callar y esconder, tiene una propensión a la sinceridad que resulta paradójica. Hay un pasaje (estrofas 33-39) que, leído detalladamente, nos da el verdadero espíritu con que se escribe el poema. En él llama a su epístola «acción desesperada», lo que prueba a las claras que su tono de mesurada epístola, vencedor de la sátira, no lo ha podido mantener sin esfuerzo, que sus versos no son sincera y relajadamente serenos, sino serenados, frenados. Su actual

«elevación desvanecida» y «su arrogancia» que «la humildad de su vida» reprueba, «es solamente acción desesperada / de quien se corta con su misma espada». La apología pro domo sua tiene algo de suicidio literario y cortesano. Lope se juega sus últimas cartas. Y nos explica, con una precisa, aunque cautelosa semántica, su situación. En dos tiempos:

1) Como una mina explota, ha estallado él contra «el silencio traidor». Primera causa: el menosprecio, que ha tenido en Palacio su pretensión:

Así, después de tantas dilaciones  
con modestia pacífica sufridas,  
forzadas e impelidas  
de tantas sinrazones,  
salen entre soberbias humildades  
de la mina del alma las verdades.

(fols. 5v. y 6r.)

2) Además de «mina furiosa» él es ahora también «feroz cierzo», que trata de defenderse, con la «arrogante furia» de su ira humilde, «del proceloso viento de la injuria». Segunda causa: los escritores jóvenes que le difaman:

No de otra suerte, en mi humildad, la ira,  
del proceloso viento de la injuria,  
con arrogante furia,  
a su defensa mira,  
y esparce por su esfera los concetos,  
flores del alma y de la pluma efetos.

(fol. 6r.)

Las causas, pues, de su escrito son dos: las inacabadas dilaciones de Palacio para con su pretensión y las injurias de los jóvenes poetas, desde luego las de Pellicer en sus Lecciones solemnes. En estas estrofas también precisa más su acusación de hurto: los nuevos poetas, hechos pavones con la rueda abierta, «discurren las etéreas salas» (del cielo de Palacio) «con los versos del Cisne» (él mismo, poeta viejo, que así se venía llamando desde la Corona trágica) «entre las alas» (fol. 6r). No caben más paradójicas y conflictivas expresiones que «soberbias humildades» y «en mi humildad, la ira». En ellas está la clave

del estado de ánimo de la epístola: una serenidad más controlada que positivamente lograda; una actitud digna, pero defensiva a la fuerza; un desengaño que provoca una protesta que, a la vez, se amordaza y se libera por el arte de la palabra.

No es, pues, la Epístola a Claudio, una reflexión positiva y espontánea, sino atada a circunstancias materiales concretas. No es un texto altruista a priori, sino que hace de la necesidad virtud. La filosofía estoica cristianizada no es una meta elegida, sino un refugio; no es el argumento, sino la consecuencia; no es la causa, sino el efecto. Ni, desde luego, además bibliográfico, en términos de poema descriptivo, es el primordial. Juicios como el de Rennert y Castro, que califican la epístola de obra «gratisima de leer», reflejan una lectura superficial. Su comprensión nos llena de admiración por el poeta, pero no nos produce esa impresión, pues es un texto conflictivo y estratégico, y, como tal, de una admirable versatilidad en cuanto al género y en cuanto al significado. Encontrado el núcleo de la polémica con Pellicer y los jóvenes dramaturgos, y la queja ante la Corte, sus distintos registros, desde el puramente documental hasta el elegíaco, se explican coherentemente. Estamos ante una polémica a duras penas ocultada, ante un memorial de pretendiente que es la versión artística del que, sin duda, dirigió al Rey en 1630, y ante un «epítome de su vida», esta vez no literatizada, sino mentida, dignificada. Si La Dorotea, terminada casi al tiempo, es una gozosa literatización que ennoblece y purifica un episodio de su vida, la epístola es su vida toda, como debió de ser o como la desea en ese momento, sin el gozo de la fantasía, sin positiva y reconfortante fabulación, sólo basada en la discreción y en la habilidad de su retórica.

Detrás de cada pasaje documental (vida, obra culta, arte nuevo) trae el poema una reflexión que vence, a mi modo de ver, a la tan admirada parte descriptiva. Cuenta su vida en dos partes: su juventud (Filis, la Invencible) y su madurez (Belisa, sacerdocio), y en el intermedio coloca una breve elegía sobre la fugacidad de la vida. Tras su biografía, viene un importante discurso moral y literario en el que no faltan lo satírico ni lo elegíaco. Después de hacer un recuento de su obra, núcleo esencial de la narratio, también en dos partes (obra culta y teatro), vuelve a la queja por las circunstancias en que ha debido desarrollar su vida literaria, puntualizando sobre su Arte nuevo y sobre los que le imitan y le atacan, que es el núcleo principal de la argumentatio: Había empezado el poema con cierta teatralidad, jugando a representar, Claudio y él, a Demócrito y a Heráclito, y su papel era el de este último, llorar, quejarse y protestar, como defensa. Y tras largo recorrido, por 91 estrofas, sabe que, en efecto, realiza «una acción desesperada». Y termina, estoicamente, echando fuera de sí a la esperanza y no necesitando de la fortuna.

La suma de pruebas documentadas, de argumentos a su favor, de crítica a los que le imitan y le cierran el paso, de reflexión moral estoica sobre su vida, no sin acentos elegíacos, le han obligado a una compleja fusión de elementos genéricos. La forma epistolar -en doble máscara, sincera y estratégica- permite tal variedad de temas y acentos, a modo de discurso. Con ella, como en la tradición que viene del sermo horaciano, camina la sátira literaria de corte elevado. Detrás hay un fondo de elegía, sobrellevada, como el desengaño, por la reflexión moral de senectute. Géneros, argumentación y visión del mundo (tanto general como circunstancial) se unen así complejamente.

Si ahora volvemos a la triple dialéctica expresada al principio encontramos que el Lope joven/Lope viejo se va hacia el acento elegíaco y su consuelo, el tópico moral de senectute. La lucha dramaturgos jóvenes/Lope creador de la comedia nueva, le lleva hacia la crítica literaria y hacia la sátira. En fin, vida y obra al servicio de su lengua y su Corona/falta de premio en Palacio, le hacen desarrollar un discurso apologético. Literalmente, un memorial de pretendiente. Pero todo ello -en marco, temas, contención y estilo, más elevado y clasicista que el medio que pedía la epístola, pues ha de mostrar su cultura- en la senda de la epístola y de la tradición horacianas, tan lejanas ya, en el Barroco de 1632 del espíritu del Renacimiento.

---

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

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

