



Juan Manuel Rozas

# **Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

**Juan Manuel Rozas**

## **Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»**

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.

CICERÓN, De senectute.

Tanta ambición por el lugar primero.

LOPE DE VEGA, Elegía a Villaizán.

EMPERADOR ¿Aún viven Belardos?

BELARDO ¿No habéis visto un árbol viejo,  
cuyo tronco, aunque arrugado,  
coronan verdes renuevos?  
Pues eso habéis de pensar,  
y que, pasando los tiempos,  
yo me sucedo a mí mismo.

LOPE DE VEGA, ¡Si no vieran las mujeres!

No fuera el gran Monarca,  
porque viviera yo, menor Planeta.

LOPE DE VEGA, Huerto deshecho.

A veces me pregunto cómo se las arreglan los que no escriben, o los que no pintan o componen música, para escapar de la locura, de la melancolía y del terror inherente a la condición humana.

GRAHAM GREENE, Yo acuso.

El ciclo «de senectute»

Como Lope de Vega es poeta más extenso que intenso, más creador de fabulaciones que sistematizador de un estilo, más de su vida y su naturaleza que del arte por el arte -caso contrario al de su mayor enemigo, Góngora- es lógico que su obra se haya ido organizando unida a su biografía y por ciclos. Lope vuelca, una y otra vez, cada episodio vivido en su lírica y en su narrativa, en pasajes de sus dramas y, claro está, en sus ensayos y en su epistolario, originando verdaderos ciclos de creación sobre sus sentimientos y experiencias, con gesto doble: de hombre exhibicionista y de escritor falsificador de autobiografismo. Así, podemos hablar del ciclo del romancero nuevo y de Elena Osorio; del de la Arcadia, Belisa o de Alba, del de Camila Lucinda, alternante con el ciclo del hogar definitivo y del sacerdocio; del de Amarilis y del gongorismo; y de un ciclo de vejez. Unos han sido formulados por la crítica, señaladamente los de Elena Osorio y Amarilis, ya de antiguo; otros, como el de la Arcadia, se han configurado recientemente. El último ciclo, el de la vejez, ha sido tratado, en relación con el de Elena Osorio, casi siempre a través de La Dorotea, y sólo en los últimos años se ha abordado con pormenor el estudio de las Rimas de Burguillos y de algunos poemas importantes, como Huerto deshecho y la Égloga a Claudio. Pretendo aquí sentar ciertas bases biográficas, artísticas y temáticas en busca del espíritu de este importante ciclo, al que no me parece improcedente, por lo que iremos viendo, llamarlo de senectute.

A finales de 1630 Lope escribe una famosa carta al Duque de Sessa. En ella se entrelazan tres graves preocupaciones que le acucian: la cercanía de la muerte, que se proyecta sobre su deseo de dignidad (a lo humano y a lo divino); el proyecto literario de no seguir escribiendo para los corrales, sino de ocuparse de una literatura culta y grave; y el problema económico, dependiente de los otros dos. La frase esencial de la epístola es:

Aora, Señor excm.º, que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas, e conocido, o que quieren verdes años, o que no quiere el cielo que halle la muerte a vn sacerdote escriuiendo lacayos de comedias, e propuesto dexarlas de todo punto, por no ser como las mugeres hermosas, que a la vegez todos se burlan dellas.

Me interesa destacar dos aspectos de la carta: el grave acento de senectud que toda ella tiene, y el que sea -en contra de lo que suelen ser el resto de sus misivas a Sessa- monográfica, un verdadero memorial, por el que pretende, tras dejar el teatro, pasar a la nómina fija del Duque como capellán. Esta petición se la había hecho varias veces desde hacía años, directa e indirectamente, pero aquí es la última vez que sabemos que la hace, y de forma casi solemne, a pesar del tono familiar, tan hábil siempre en su correspondencia con Sessa, que suaviza la tensión. Lo realmente trágico es que Lope no confía -por lo que hay que valorar más su posición- en el éxito de su demanda, pues termina con toda severidad: «Mas si por alguna [consideración] de las que no entiendo, no hallare effeto este pensamiento en el gusto de Vex<sup>a</sup>. (como puede temer mi desdicha) abré ganado la onra deste ofrecimiento, y deueré, a mi necesidad más que a mi obligación». No era nueva su decisión, como explica al principio de la misma: «Días ha que he desseado dexar de escribir para el teatro, así por la edad, que pide cosas más seueras, como por el cansancio y aficción de espíritu en que me ponen».

Recordando este importante texto, tratemos de establecer la secuencia de tales reflexiones desde sus orígenes. El 4 de febrero de 1627, Lope firmaba su primer testamento. No parece que tuviese ninguna enfermedad, al menos grave, en ese momento, porque lo redacta de su «mano y letra», y porque es una pieza escrita con cuidado, en la que se recrea en donar a sus amigos más queridos, de acuerdo con sus gustos, libros, cuadros e imágenes. Precisamente por no ser un testamento originario por una súbita enfermedad, comprendemos que el poeta se plantea ahora, al caminar hacia los sesenta y cinco años, con toda crudeza el tema de su edad y de su muerte: «Estando -reza el testamento- por la voluntad de Dios bueno y sano, aunque receloso de que mis días no pueden ser muchos respecto de los que han pasado de mis trabajos, estudios y aflicciones de espíritu». Ese mismo año, en septiembre, Lope tendría una buena ocasión para rumiar las anteriores palabras, al morir un amigo y vecino, y también clérigo, que además le nombraba albacea. Consecuentemente, esta muerte le hace escribir: «Señor Meridoy, mi buen vezino, murió y yo no sé lo que Dios hará de mí. No querría dexar a esta pobre niña enredos, ya que no tengo más hacienda que esta casilla y mis librillos». Mayor aviso fue el de la grave enfermedad que padeció en marzo y abril del año siguiente. Es en ella, según cuenta en la carta comentada al principio, donde surgió con toda claridad la idea de dejar el teatro, llegando incluso a prometerlo.

Esta secuencia de meditatio mortis, que he resumido, me parece que muestra los inicios de lo que llamo el ciclo de senectute, que con toda crudeza se hará tema casi monográfico, desde agosto de 1631, en los cuatro años justos que entonces le quedarán de vida, y en los cuales se centra mi trabajo. Pero es necesario, por eso he partido de 1627, ver que desde esta fecha la elucubración sobre el tema de la vejez es frecuente, y que aparece en tres distintos planos: el moral y existencial, el económico y el literario. Los tres desembocan en el deseo de vivir y morir -pues tanto había repetido el fabula quanta fui- con la mayor dignidad, desde su estado eclesiástico, desde su comodidad y apartamiento en su casilla y en sus libros, y desde el puesto que ostentaba de patriarca de las letras, como superviviente de los escritores nacidos hacia 1560.

En el primer aspecto no debemos considerar sólo el temor a la muerte, que sabemos afrontaría con sosiego, sino también su anhelo, casi nunca logrado, de vivir dentro de la

moral cristiana, que en un hombre sinceramente religioso había provocado una dialéctica interna, a ratos agotadora. Precisamente ahora, a sus sesenta y cinco años, ha logrado dominar sus terribles pasiones, transformando, como ha mostrado Amezúa, el frenético amor por Marta de Nevaes en una plácida convivencia, platónica y familiar, en la que el poeta pecha con la necesidad de ayudar a su amante. La escritura de los Triunfos divinos y la nueva redacción, muy aumentada, de los Soliloquios (aparecidos en 1625 y 1626, respectivamente), parecen asegurarlo, e igualmente lo confirma su correspondencia. A partir de esos años, un nuevo golpe, la ceguera total de Marta a principios de 1628, a la que se suma la grave enfermedad de él, antes mencionada, son más ejemplos de esa situación espiritual. La relación entre ellos es ahora -paradójicamente en un sacerdote- la de dos viejos esposos, como muestra la carta en que él explica cómo Amarilis, ya ciega, le cuida en su enfermedad, mientras que él se preocupa por la ceguera de ella.

Pero este panorama, si propicio para meditaciones ascéticas, no tiene nada de numinoso. Los problemas económicos, si nunca graves y exagerados por Lope, no dejan de preocuparle. Están relacionados con el futuro de sus hijos y los cuidados a Marta, y el poeta ve -no faltan las sátiras de sus enemigos que lo recuerdan- que esa amistad, ya no sacrílega, sino más bien admirable y responsable, le cierra el paso hacia las mercedes palaciegas. Sobrevienen hechos no esperados, como el incumplimiento de Sessa en pagar la dote de religiosa de Marcela, el desvío momentáneo del Duque -desterrado en sus posesiones andaluzas por orden del Rey-, y la inflación económica, con la bajada de la moneda de vellón, y la aparición de numerosos rivales en el teatro, hecho este esencial, desde la dicotomía vejez/juventud, en la configuración del ciclo de senectute.

En lo literario, muerto en ese año de 1627 Góngora, único enemigo que le causaba espanto, Lope intenta consolidar y mantener su prestigio entre la generación posterior y ante los nuevos valores, tras dedicar a Don Luis un elogioso soneto fúnebre con el que debió considerar zanjada la cuestión del gongorismo. Ya entonces están documentados, no sólo el dicho popular es de Lope (como algo excelente), sino el famoso Credo en Lope de Vega todopoderoso, que se ha divulgado tanto que la Inquisición lo pone en el Índice. En este contexto hay que entender el Laurel de Apolo (1630). No podemos entrar ahora en su significado, más complejo de lo que se ha creído, pero sí decir, de pasada, cómo toda la obra es un perfecto montaje, adscrito a la nueva imagen que Lope quiere dar de sí, como otras veces, entre sincera y estratégica, la del más famoso de los escritores, y, a la vez, ingenio humilde, admirador de todos y maestro de los más jóvenes; la del que escribe la magna apología de los poetas de su tiempo, sin tener en cuenta las envidias, murmuraciones y zancadillas que dice recibir. Pero no jugando limpio en relación con Góngora y sus seguidores. Precisamente la burla que hace al comentarista Pellicer le amarrará a una cadena de dificultades.

Así, en 1627, se abre un nuevo capítulo de su lucha por conseguir el mecenazgo. Y ahora este se busca, de acuerdo con esa dignidad que quiere encontrar, en primer lugar por el lado eclesiástico. La composición de la Corona trágica hay que entenderla, como principio de este ciclo, totalmente en ese sentido. La llegada en 1626 del Cardenal Barberino, sobrino de Urbano VIII, por quien sabemos que Lope estuvo interesado desde antes de su llegada, lo muestra luminosamente. Este poema, como el mismo Lope declara, está basado en la Vita Mariae Stuartae, publicada en Roma en 1624 por George Conn, precisamente secretario de

Barberino. El dominico dedicó su obra al Papa, pues este, en su juventud, había escrito un poema latino en elogio de María Estuardo. Y a Urbano VIII dedicará también su libro Lope, y, al final de él, editará el poema del Papa y su traducción en un soneto, más dos canciones sobre la presencia de Barberino en España, amén de otros poemas que se relacionan con personajes de la curia romana. Todo un montaje, pues, de cara al Papado, que Lope aminora aclarándonos -y pudiera ser cierto- que Barberino y su séquito no le dieron el texto de Conn, sino que el poeta lo conoció por el Padre Hugo Sempilio, de la Compañía de Jesús, y que, tras leerlo, se sintió impulsado a escribir el poema.

Por otro lado, la obra recuerda sus viejas pretensiones de cronista real. Ya en el prólogo dice que ha adornado la crónica «con lo que permiten los preceptos de la poesía en verdadera historia de nuestros tiempos». Y de acuerdo con su nueva vida, tras atacar a los cronistas ingleses que habían tratado de la Reina, hace una clara alusión -sorprendente por su ingenuidad- a su propia situación: «Culpa grande en los príncipes -escribe- no inquirir con riguroso examen las costumbres de los cronistas, para que no sean tan indignos hombres».

Mas a nosotros nos interesa más el directo enfoque del tema de senectute que el libro ofrece, envuelto con el del mecenazgo. Por dos veces alude el poema a sus obras de amores en sus verdes años -cosa hemos de entender, superada- oponiéndola a este grave escrito de vejez:

Musas que siempre fauorables fuistes  
al verde Abril de mis floridos años,  
y tantos versos y conceptos distes  
quantos Amor me dio dulces engaños,  
oy que me auéis de dar números tristes,  
iguales a mis blancos desengaños,  
no os parezca delito que presuma,  
neuado Cisne, dilatar la pluma.

La misma dicotomía establece en la intimidad de una carta a su amigo Faría y Sousa, en la que le promete el envío del libro, y le comenta que ya casi no escribe versos a otros asuntos que «quieren verdes años», mientras que estas materias graves «no se disponen mal a sangre fría». Parecida explicación da, en una epístola en verso, al embajador Solís.

Los aprobantes de la Corona trágica están bien elegidos. El primero es Paravicino, quien declara que aunque hace algunos años que se excusa de aprobar libros, no lo hace en esta ocasión por lo que estima y ama verdaderamente a Lope de Vega. Hasta tal punto eleva sus elogios que tiene que justificarse: «esto todo parece más empeño que el de una aprouación ordinaria; assí es verdad»; con lo que puede entrar de lleno -su trato con Lope era íntimo-

en lo que al poeta más le interesaba, en estrecha relación con la octava copiada y con el espíritu que envuelve al libro:

A la menor edad de Lope de Vega, no al ingenio, que éste nunca ha sido menos con ser agora más, no le examino los asuntos de sus versos; delitos confessó a su juventud, ¡o auiso grande Agustino!, que no le escusará Lope de Vega a la suya. Este último y particular empleo de su genio tan uniuersal gloriosa corona es a su pluma... Parda nace, sino manchada, la música del Cisne, para extremo candor o blancura crece con la vida en armoniosa dulçura; y para acentos en toda significación últimos la califica la muerte. Viua muchos años el autor deste libro que no le haze sabroso agüero tan dulce voz.

No estaba Lope, ni mucho menos, tan achacoso como para este tono, casi elegíaco, sino que el problema hay que centrarlo en ese cambio de imagen del autor. En lo que insiste en unos versos de los preliminares, el más joven de sus discípulos, Montalbán:

Oy por diuerso camino  
Lope la pluma cortáis  
y a lo diuino cantáis.

El otro aprobante, Don Juan de Jáuregui, no era menos ilustre. Este se atreve a plantear directamente, en un texto oficial y burocrático, el tema del mecenazgo del Fénix: «De quien juzgo obligación dezir que, auiendo empleado sus años en tales estudios con aplauso de tantos, fuera justo, por mano de los muy poderosos, leuantarle más y enriquecerle». (Lope, protegido por Sessa, sólo podía buscar a «los muy poderosos» en pleno centro de Palacio, en el propio Rey, o en el Conde-Duque).

Tan cuidada estrategia dio los frutos esperados, al menos en lo que toca a Roma. Por su correspondencia sabemos que el Papa le contestó a la dedicatoria del libro con una carta afectuosa, le hizo doctor en Teología y le concedió el título de Caballero del Hábito de San Juan. Dos doctorados honoris causa: uno, universitario y eclesiástico; el otro, para el caso, civil y social, que le permitirá usar el deseado Frey antepuesto a su nombre. Ante la imposibilidad de lograr un hábito en una Orden de raíz española, Lope deja así las cosas, preparadas lo mejor posible para su cambio de imagen. En efecto, en los años inmediatamente posteriores, le vemos ocupado en encargos literarios ligados al mundo de la Iglesia, o cercanos a ella. Al fundarse los Estudios Reales en el Colegio Imperial de los Jesuitas él actuará en la apertura leyendo su Isagoge; y la Orden de la Merced le encargará la comedia de La vida de San Pedro Nolasco. (En ambas fiestas está presente Felipe IV.) Además, es nombrado para el año 1628 Capellán Mayor de la Congregación de Sacerdotes de San Pedro.

Estos encargos ocasionales le daban prestigio, pero no resolvían su vida definitivamente. En 1628 se queja de que se ha permitido publicar las comedias de Ruiz de Alarcón y de que «sólo para mí no hay licencia». Sigue en esa pugna, que desembocará, en la carta de 1630 comentada al principio, en la que se mezclan los problemas de la dignidad, de la economía y del prestigio literario. Con preocupada evasiva, cuando el público de los corrales pide que se escriban dos comedias en competencia -rasgo muy representativo del momento teatral, que está cambiando-, una hecha por Calderón, Vélez y Mira, y otra por Lope, Montalbán y Godínez, él rehúsa diciendo que ese año es Capellán Mayor de la Congregación, por lo que no le parece digno escribir teatro, que «para el que viene aceptaba el desafío». Pero el comentario íntimo de la carta refleja una clara preocupación literaria: «Grande invención, solemne disparate, desautorizada cosa, gran plato para el vulgo».

La única salida, tras la negativa de Sessa a ponerle en nómina, para dejar de competir en los corrales con los jóvenes dramaturgos y con el vulgo, era hacerse de nuevo pretendiente ante la Corona. Y así, tal vez tras fracasar en 1629 en una nueva solicitud del cargo de cronista real, que obtiene Pellicer, solicita otro oficio o ayuda a finales de 1630. Aunque no conservamos este memorial, del que es una versión artística la Epístola a Claudio, su existencia está suficientemente atestiguada. En una carta de diciembre de 1632 dice «que a fe que no estoy para gracias, viendo después de dos años la poca que he merecido en tan justa pretensión con tanto seruido».

Y esto mismo dirá por entonces en su poema Huerto deshecho, y con la misma cifra de tiempo en su representación:

Consuélate conmigo,  
que, después de dos años pretendiente,  
los servicios no digo,  
que fuera memorial impertinente.

Estos «dos años», desde diciembre del 32, nos remiten con cierta exactitud a la famosa carta a Sessa, y parece que ese ha de ser el momento en que Lope se decide a esa nueva petición a Palacio, que va a obsesionarle durante el lustro que le queda de vida, y que llega a manifestarse incluso, de forma no muy esperanzada y mínima, en su segundo testamento, dictado horas antes de su muerte.

Así pues, en su sentido más extenso, entiendo que el ciclo de senectute arranca desde 1627 -testamento, Corona trágica, enfermedad, etc.- y llega hasta su muerte, en 1635. Pero muestra dos gestos, además de las diversas vicisitudes que veremos: la etapa en la que se va gestando, de 1627 a 1630, que es la que hasta aquí he analizado someramente; y la específica y definitiva, donde la cuestión del oficio en la Corte es la gran obsesión, ya que va de principios de 1631 hasta su muerte. Esta será la materia a tratar en el presente trabajo.



## Corpus y cronología

Para ordenar convenientemente nuestra crónica hemos de partir de la fijación del corpus de obras no dramáticas que abordan el problema, y de la fijación, lo más exacta posible, de las fechas en que estas se escribieron, con lo que también trato de abrirme camino para un estudio exhaustivo del ciclo. Intento hallar el año, lo que es casi siempre factible, y el mes, o meses, en que cada poema se debió de empezar, pues dada la forma de trabajar de Lope y su no excesiva extensión -salvo *Amarilis* o *La Gatomaquia*-, la mayoría debieron de componerse en pocos días. La fijación del mes, o meses, es en algunos una hipótesis, dentro de un marco más amplio y objetivo, que comento. La mitad de los poemas están en el Códice Daza, lo que es una ayuda considerable. Entrambasaguas, al dar a conocer tan importante manuscrito, indica que este sigue un riguroso orden cronológico a través de sus páginas, aunque no alega pruebas. Un examen, por mi parte, del contenido, hecho de manera provisional, pues no he visto el códice, confirma en líneas generales este aserto. El principio, fechado el 6 de agosto de 1631, se comprueba con la alegría a Blas Castro, muerto ese mismo día, que ocupa el segundo lugar. El soneto para el Anfiteatro de Felipe el Grande es el número 13, y sabemos, por el hecho que canta, que estamos en octubre. Un texto que se refiere a Mesón del mundo de Fernández de Ribera está fechado en noviembre, y se coloca poco después del anterior. Aparecen enseguida varios villancicos que nos sitúan en la Navidad de 1631. En 1632, en su primera mitad, se aglutinan los últimos textos, rehechos o interpolados, de *La Dorotea*, como dos de las barquillas escritas en abril, tras la muerte de Marta, ambas en el manuscrito muy cercanas, etc. Al final, donde se juntan el anverso y el reverso -pues Lope dio la vuelta al códice-, la *Égloga Amarilis* (ed. en 1633) marca el final cronológico del manuscrito, pues algunos textos que se editaron en 1634 en libros ajenos, como los Avisos para la muerte, colectados por Luis Ramírez Arellano, tardarían en salir varios meses. La *Elegía a Villaizán* (de después de diciembre de 1632, impresa en 1633) es uno de los últimos poemas copiados. No aparece ya la *Elegía a Paravicino*, de diciembre de 1633, por lo que, unido a los datos anteriores, el término ad quem creo que es el verano, o a lo más el otoño, de 1633. Otros poemas de la época faltan, como dos de las barquillas (abril-mayo de 1632) y los Versos al Buen Retiro (diciembre de 1632).

Todo ello me hace pensar que el códice, que empieza, sin duda, a llenarse en agosto de 1631, se acaba en 1633, en el verano, tras dos años de utilización ininterrumpida, y que no es el único cuaderno que utiliza. Por supuesto, no hay rastros de la dedicatoria y el prólogo de las *Rimas de Burguillos*, ni de *La Gatomaquia*, ni de las *églogas Felicio y Filis*, obras todas de 1634. Entrambasaguas parece creer en un mayor espacio de tiempo en el uso del códice, sin duda basándose en composiciones que aparecieron en 1634 -que no creo escritas en este año-, y sobre todo, en este soneto a Paravicino que cree una elegía a la muerte del poeta y predicador:

Deçiende al Canpo Asiria rayo ardiente  
de la Milicia Angélica triunfante,  
vibra el castigo Serafín volante,  
armado de cristal resplandeciente.

No de otra Suerte vn Angel eloquente,  
del Coro de la Esposa militante,  
deçiende al Canpo Hebreo y en diamante  
baña la espada de la voz baliente.

Sobre vengar a Dios, aquél la esençia  
y éste y la ymagen, dizen que ha tenido  
Hortensio con el Angel competençia,  
y aun que, a vezes, Hortensio le ha vencido,  
pues ay en la venganza diferençia,  
de blasfemado Dios, a Dios herido.

(fols. 161v.-162v.)

Es evidente que el poema se refiere a los méritos de Paravicino como predicador, y en concreto en elogio del sermón que predicó contra los judaizantes portugueses, que en 1632 (V. más adelante, núm. 5) profanaron en Madrid, la imagen de un Cristo. (Del sermón dio cuenta el mismo Entrambasaguas, hace años, en sus Aportaciones a la bibliografía de Paravicino, en el Homenaje a Emilio Alarcos, Valladolid, 1965-67, II, págs. 226-230). El soneto dice: Un ángel, rayo ardiente, miembro de la Iglesia triunfante, descende sobre el ejército asirio (de Senaquerib, 2 Jueces, 19, 35) destruyéndolo; no de otra suerte, otro ángel en elocuencia, miembro de la iglesia militante, descende sobre los judaizantes, atacándoles con su voz valiente, con una espada bañada, como en sangre, en brillante retórica; además de vengar a Dios, Hortensio ha hecho competencia con el ángel bíblico, y aun a veces le ha vencido, pues la venganza por haber herido a Dios (flagelando al Cristo) supera a la efectuada por haberle blasfemado (Senaquerib a Yavé).

Ahora bien, el orden de Daza, a pesar de lo dicho, no puede ser tomado ciegamente como falsilla para fechar todos los poemas. Un cuaderno de borradores se suele usar, o se puede usar, empezando algunos poemas tras saltar varias páginas en blanco, que luego son rellenadas. De hecho, Lope escribe a la vez por el anverso y por el reverso, dando la vuelta al códice. Si un poema comienza en un folio vuelto es más difícil pensar en un salto. Pero los grandes poemas, la Égloga a Claudio, Huerto deshecho, Amarilis, empiezan en el lado recto de sus respectivos folios. Si Lope va siguiendo las páginas del códice, en poemas breves, también puede saltarse páginas en blanco para empezar un poema importante, y el que haya bastantes folios en blanco, salteados, parece indicar este uso. En efecto, algunos textos presentan sospechas de este modo de hacer. Dos sonetos a un caballero de la Orden de Santiago, recién nombrado, que son dos ensayos para elegir luego el mejor, están separados por la Epístola a Claudio y por unos villancicos, lo que puede indicar que dicha

epístola fue escrita antes que los dos sonetos. Un poema a Abindarráez, que sólo se explica como alternativa de otro al mismo tema que se imprimió en *La Dorotea* (ed. Morby, págs. 174-175) y un poema de Amarilis, viva, ambos, por tanto, anteriores a mayo de 1632, están cerca, y el primero inmediatamente posterior, a la Elegía a Villaizán, quien estaba vivo en diciembre de ese año. Y el mismo soneto al sermón de Paravicino, antes glosado, del verano de 1632 (V. núm. 5), se copia después de la citada Elegía a Villaizán. De tal modo creo, en líneas generales, que la colocación de los poemas en Daza sigue el orden cronológico de escritura, y en ella me he apoyado, de forma orientativa, en mis dataciones; pero no he dudado en algunos casos -el más discutible es Huerto deshecho- en dar mayor importancia a otros datos que al códice, a la hora de establecer una fecha. El corpus útil para este trabajo es el siguiente (sin el material de las comedias, reunido ya por Rennert y Castro, págs. 335-337, y otros que cito en la , al que aludo, cuando es necesario, a pie de página):

1. Égloga panegírica al epigrama del Serenísimo Infante Carlos. 7 hs. S. I., s. a. Millé, 135 bis. Entrambasaguas, pág. XXVI. Reproducido en facsímil por Pérez Gómez, II.

Millé y Entrambasaguas la fechan en 1632, el primero con interrogante. (Su propuesta de datar la égloga por la alusión de Lope a la viudez del Duque de Medina de las Torres, a quien va dirigida, no es válida, pues su esposa murió mucho antes, en 1626. (V. Marañón, *El Conde-Duque de Olivares (La pasión de mandar)*, Madrid, Espasa Calpe, 1945, págs. 276-282). Me parece escrita en 1631 por varias razones. El Infante murió el 30 de julio de 1632. El 12 de abril había iniciado un viaje a Levante con la Corte, y nada más regresar cayó enfermo. Tiene que ser el poema, por tanto, anterior a abril de 1632. Pero se puede concretar más. La égloga es un elogio del soneto amoroso escrito por el Infante «¡Oh, rompa ya el silencio el dolor mío», que hizo «las delicias» de los poetas cortesanos. Creo que Lope lo conocía ya a principios de agosto de 1632, pues en la elegía a Blas de Castro (núm. 2) parece aludir a él («Sagrado al templo de las Musas quede [el instrumento], / y sólo se conceda que le toque / en lauro de algún Príncipe poeta»), y no está en Daza, que empieza a usarse a primeros de dicho mes. Además, en el propio poema, el pastor Silvio, o sea Lope, dice que conoció el soneto en el mes de abril. Creo, por tanto, que la égloga se escribió entre abril y julio de 1631, inmediatamente anterior al núm. 2, escrito seguro en agosto. (Y ambos se imprimieron casi al tiempo, en la misma imprenta, con los mismos tipos y orlas.)

2. Elogio en la muerte de Iuan Blas de Castro. 4 hs. S. I, s. a. No lo cataloga Millé. Entrambasaguas, pág. XXVI. Reproducido en facsímil por Julián Barbazán (Madrid, 1935) y por Pérez Gómez, II.

El famoso músico murió el 6 de agosto de 1631. Y es el segundo poema copiado en Daza. El fervor de la elegía y el presente de su primer verso, «A la región a donde vas, luziente», aseguran que se escribió nada más fallecer el amigo. (Como se ha dicho, vio la luz en la misma oficina, y con igual orla y tipos, que el )

3. Desprecia inuicto i formidable espanta (En Pellicer, Anfiteatro de Felipe el Grande. Madrid, Juan González, 1631 (pero 1632), fol. 16 v. El libro ha sido reproducido en facsímil por Pérez Gómez (Cieza, 1974).

La fiesta a que se refiere el soneto se celebró el 13 de octubre, y la aprobación del libro, por Villaizán, es del 3 de noviembre, ambas de 1631. Aparece en Daza en décimo tercer lugar. El soneto se escribiría en el mismo mes de octubre. (Además de Villaizán, Lope también aprobó el libro).

4. [Epístola a Claudio]. 12 hs., sin portada, ni título. Empieza: «A don Lorenzo Ramírez de Prado...». S. I, s. a. No catalogada por Millé. Entrambasaguas, pág. XXVII. Reproducida en facsímil por Pérez Gómez, I.

La importante epístola se publicó en La Vega del Parnaso (Madrid, 1637, fols. 93r.-99v.) Entrambasaguas cree ésta su primera impresión. Pero esta suelta es anterior (V. Rozas, «El género y el significado de la ‘Égloga a Claudio’, de Lope de Vega», en el Homenaje a Lázaro Carreter). La crítica fecha su redacción en 1631, como posterior al Laurel de Apolo (1630), que se cita como impreso, y anterior a La Dorotea (1632), que se cita como inédita. Pero habla de esta última obra, no sólo como acabada, sino como preparada para la imprenta, con mecenas ya elegido, el Conde de Niebla, y con un vehemente «pública luz desea», como pendiente de aprobación, o ya en los trámites posteriores de impresión. A juzgar por esto, se debe pensar como escrita en un arco de tiempo no muy anterior a mayo, en que se aprueba La Dorotea, y poco después de septiembre de 1632, fechas de la tasa y erratas. Su espíritu horaciano y senequista coincide con las barquillas de La Dorotea, interpoladas en abril de 1632. Por otra parte, en Daza viene detrás de dos villancicos escritos en la Navidad de 1631. Esto hace pensar que se escribe entre enero y abril de 1632, más bien en el primero de esos meses. Pero estos datos tienen, como contrapartida, otros tres, que podrían llevarla a 1631: lo que antes dije, con respecto a la colocación en Daza, en relación con los dos sonetos a un reciente caballero del Hábito de Santiago; que la epístola es contestación, en parte, a los ataques de Pellicer en su Fénix y sus Lecciones solemnes con portadas de 1630, aunque creo que su primer pliego se tiró en 1631. (V. Dámaso Alonso en su «Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope», en Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 1955, págs. 480-501, y mi artículo arriba citado); y que el «pública luz desea» puede referirse a un momento en que ya cree terminada, o muy ultimada, La Dorotea, que luego, como muestra Daza (fols. 68r.-106v), sufrió un notable proceso de reelaboración.

5. [Poemas y fragmentos en prosa para La Dorotea].

Por el Códice Daza sabemos que tres fragmentos en prosa, el prólogo Al teatro y doce poemas de La Dorotea, al menos, se escribieron entre enero y mayo de 1632, en que se aprueba el libro. (El poema Cuidados ¿qué me queréis?, primero de Daza para La Dorotea, es de 1631). Igualmente, el Códice recoge siete poemas que, con mucha seguridad, se pensaron para la acción en prosa y quedaron luego fuera de ella. Creo que eran ensayos posibles para esta obra: Cura el amor que no verá lo que ama; Su dulce nombre llamo; Aunque a eterna vida naze; Si las cuidados de la vida humana (titulado La fábula); En mi desdicha Amarilis; Callaua la oscura noche y Soberbio estaua un pradillo. De estos, sólo uno es importante para el presente trabajo: el soneto en que habla La fábula, «Si en los cuidados de la vida humana», muy próximo a la aprobación de La Dorotea, pues se pensó como texto prologal. Sabíamos, además, ya antes de darse a conocer Daza, que las cuatro

barquillas -dos de las cuales (Pobre barquilla mía y Gigante cristalino) no están en el códice-, se escribieron (V. ed. Morby, pág. 200) desde el día en que muere Marta, 7 de abril, al 6 de mayo, en que se aprueba el libro.

6. ¿Qué queréys tiempos passados? En el Códice Daza, fols. 121v. 122r. (Editado por Entrambasaguas, pág. 90.)

Este breve romance, relacionable con los poemas de La Dorotea del número anterior, me parece, por su situación en Daza, dudoso en cuanto a que Lope lo pensase para La Dorotea, que tal vez ya estaba entregada para la aprobación. Por eso lo separo de los anteriores, así como por su decisiva importancia para mi trabajo. Pero recuérdese lo dicho, en la nota introductoria a este apartado, sobre la colocación en Daza y su cronología, aunque este empieza en folio vuelto.

7. Huerto deshecho. Metro lírico. 4 hs. Madrid, Francisco Martínez, 1633. No catalogado por Millé ni Entrambasaguas. Editado en facsímil por Eugenio Asensio, con un estudio preliminar, Madrid, 1963. Y después por Pérez Gómez, IV.

(A su lado hay que colocar la contestación de Don Antonio Herrera Manrique, Güerto florido, 4 hs. S. l., s. a., reproducido por Asensio, op. cit. y en facsímil por Pérez Gómez, ed. cit. El autor, no identificado por la crítica, pudiera ser el Antonio de Herrera elogiado en el Laurel de Apolo (silva I) entre los ingenios toledanos, tan partidarios, en bloque, del Fénix. El breve y gris elogio corresponde a un poeta joven o poco conocido: «Y el pretendido lauro solicita / para Antonio de Herrera»).

Fechar con la mayor aproximación posible este poema es tan importante para el ciclo de senectute como arriesgado. El que se imprima en 1633, y en la misma imprenta que la Elegía a Villaizán, que también vio la luz en ese año, y el que esté en Daza cerca de la misma, escrita a partir de diciembre de 1632, debe llevarnos, como conjeturó Asensio, a pensar que se escribió en el año de su impresión. Pero no descarto que se escribiese en 1632 y se publicase meses después, ya en 1633. En el poema, Lope indica: «que después de dos años pretendiente / los seruios no digo / que fuera memorial impertinente», lo que se relaciona, por un lado, con la exposición de servicios y méritos del poema de pretendiente que es la Epístola a Claudio, y por otro, con más precisión, con la carta de fines de diciembre de 1632, donde escribe: «después de dos años la poca [gracia] que he merecido, en tan justa pretensión, con tantos seruios» (Epistolario, ed. Amezúa, carta 528). Estas coincidencias llevan el poema hacia 1632. En el texto es fundamental la protesta al airado rayo de Júpiter que ha fulminado su huertecillo (estrofas 13-14), al que pregunta si era digno su jardín de tan egregia furia, y no estaría mejor empleada sobre jardines regios, como Aranjuez. (En diversos pasajes de esta época, y a partir de 1632, los motivos horacianos que oponen huertecillo / jardines de Palacio, como casilla o cabaña / Corte o Palacio, son muy frecuentes.) A pesar de ser un tópico no puedo dejar de relacionarlo con las tempestades que amenazan a las barquillas de La Dorotea. Sobre todo a: «Ya los valientes rayos / de la vulcana forja / en vez de torres altas / abrasan pobres chozas» (ed. Morby, pág. 270). Estos cuatro versos vienen asociados sin razón literal a la estrofa anterior donde habla de los huracanes, motivo éste sí muy coherente con el tema de las barquillas. Tengo la impresión de que, al escribirse esta, ya ha sucedido el desastre de su jardín que

motiva Huerto deshecho, y las barquillas, como se ha repetido varias veces, son de abril-mayo de 1632. Además, Huerto deshecho termina con dos estrofas en las que tanto el jardín como Lope se encuentran desamparados -el acento es vehemente y próximo- de la Primavera que era para ambos Marta de Nevaes. Este recuerdo a su amada tiene el tono de las barquillas y no el de la gran égloga Amarilis, escrita bajo un dolor ya sosegado. Por tanto, no puedo decidirme por fechar el poema en 1632 ó 1633, aunque, metido en el contexto de estos años y subjetivamente, me parece del primero de ellos. En cuanto al mes, en la égloga Filis se habla de mayo en relación con la tormenta (mes que se repite en Güerto florido, estrofa 6), sin que se pueda asegurar que estamos ante un empleo simbólico de mayo, como mes floral. Mayo, julio y también septiembre, son las época más normales para tormentas con granizo. Así que la fecha del poema puede ir desde mayo de 1632 al final del verano de 1633, teniendo en cuenta lo que se ha dicho varias veces de la colocación en Daza, donde el poema empieza en folio recto.

#### 8. [Poemas en torno al Cristo profanado].

El texto fundamentalmente es Sentimientos a los agravios de Christo Nuestro Bien por la nación hebrea. 16 hs., S. I., s. a. Reproducido en facsímil por Pérez Gómez, I. Millé, núm. 135, y Entrambasaguas, pág. XXVI, lo fechan como impreso en 1632, el primero con interrogante. En efecto, de esta fecha es el suceso que motiva el poema, la flagelación de un Cristo por judaizantes oriundos de Portugal, en la calle de las Infantas, que terminó con un terrible auto de fe el 4 de julio de 1632. Así, el poema de cierta extensión, se redactaría en junio-julio de ese año. (Sobre el hecho y el auto de fe, véase el cap. XVIII de Deleito y Piñuela, La vida religiosa española bajo el Cuarto Felipe, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa Calpe, 1963, donde se sigue una relación de la época.) En Daza, y no lejanos a él se copian otros textos que se refieren a lo mismo y que quedaron inéditos: ¿Quándo, Señor, de padecer contento?; A la segunda Pasión; y Cristo llagado y llegado. Entrambasaguas, que los edita por primera vez, cree que el primero pudo escribirse para una justa poética de desagravio. Tal vez, también los otros dos, y, si no en una Justa, en cualquier acto en relación con el auto de fe de julio citado. También, como ya detallamos, el soneto Deçiende al campo..., en elogio del sermón de Paravicino sobre los mismos hechos, se escribió entonces. León Pinelo, Anales de Madrid, Madrid, CSIC, 1971, concreta que el 20 de junio se anunció el auto (pág. 291) y que después del auto hubo octavario (pág. 292) y el 14 de septiembre una ceremonia solemnísima en Palacio (pág. 293). Hasta esta fecha, pues, pudo alargarse la redacción de alguna de estas composiciones.

#### 9. [Dos poemas al Rey].

Daza contiene un soneto, Si está la Magestad en cuya mano (fol. 103r. y v.) y una silva, Quanto mayor mi atreimiento ha sido (fols. 117v.-119v.), ambos dirigidos a Felipe IV. No fueron impresos entonces -la silva es poética y vivencialmente lamentable-, y más que como poemas han de considerarse como cartas disfrazadas, como recordatorios de sus pretensiones al Rey, pues en los dos se pide que le conceda lo solicitado. Un pasaje de la silva permite fecharlos con cierta aproximación: «Y fui tan venturoso / que del Sol y el Aurora el hijo hermoso, / que guarde Dios, oyó también mis leyes, / estudio que, en naçiendo, / han de saber los reyes». Alude a Sentimientos a los agravios, dedicado (en 1632, junio a septiembre) a Baltasar Carlos, instándole a cumplir con sus deberes de

Estado, lo que implica la defensa del catolicismo. Su penúltima estrofa reza: «Esta cartilla, Príncipe de Asturias, / en que os enseñen doctos sacerdotes, / pues ay Christus y açotes, / (aunque de Dios injurias) / vuestra santa lición primera sea: / saldréis letor de quanto Dios desea». Tras dar a conocer este poema, por lo que dice la silva, en presencia de los Reyes, Lope se apresura a insistir, con el soneto y con la silva, en sus pretensiones, recordando al rey que él era el primero que había adoctrinado en verso al Príncipe. Por lo que estos dos poemas son del verano de 1632. (Daza contiene un soneto al Conde-Duque, Así la suçession que sólo os falta (fol. 124 v.), importante por ser una de las pocas veces que escribe para Olivares en sus cuatro últimos años de vida. Por la cercanía en Daza y por el tema, insistencia en su pretensión, no debe estar muy lejano de los dedicados al Rey.)

10. Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo (En La Vega del Parnaso, Madrid, Imprenta del Reino, 1637, fols. 61v.-64v.).

Pudiera pensarse en una edición suelta anterior, por citar Montalbán esta obra en la Fama póstuma (O. S., XXI, págs. 49-50) entre «los libros y papeles impresos» de Lope. La inauguración del Palacio se realizó en diciembre de 1632, como dice Amador de los Ríos, aunque Mesonero Romanos habla del 5 de octubre (V. Deleito y Piñuela, El Rey se divierte, Madrid, Espasa Calpe, 1955, pág 210). En realidad no existe duda en cuanto al mes, pues Lope empieza el poema: «Pidió prestado un día / al verde mayo el rígido diciembre».

11. Elegía en la muerte del Ldo. don Gerónimo de Villaizán. 4 hs., Madrid, Francisco Martínez, 1633. Millé, núm. 137, remitiendo a La Barrera, pues no parece haberlo visto. Entrambasaguas, pág. XXVI. Reproducido en facsímil por Pérez Gómez. II. Había sido reeditada y estudiada por Entrambasaguas, «Elegía de Lope de Vega en la muerte de Jerónimo de Villaizán, Fénix», 1 (1935), págs. 127-144.

No se sabe la fecha de la defunción de Villaizán. Inserni, Vida y obra de Jerónimo Villaizán, Barcelona, Rumbó, 1960, pág. 7, copia la partida de bautismo de un hijo del poeta. Por este documento sabemos que vivía el 13 de diciembre de 1632, pues aparece como testigo. En ese año Villaizán figuró muchísimo, para bien y para mal, en la Corte, en relación con su privanza poética con Felipe IV, por lo que fue envidiado y satirizado. Después de este bautizo no sabemos nada más de él. Pudo morir en ese mismo diciembre o al año siguiente. La colocación de la elegía en Daza, muy al final, cercana y anterior a Amarilis, nos lleva a situar su óbito y el poema en la primera mitad del año 1633. (Se imprimió en las mismas prensas que Amarilis.)

12. Amarilis. Égloga. 32 hs., Madrid, Francisco Martínez, 1633. Millé, núm. 136. Entrambasaguas, XXVI.

Se incorporó después a La Vega del Parnaso, pero no hay duda de la existencia de esta suelta, que fichó La Barrera (pág. 247) ante un ejemplar de la Biblioteca de los Estudios de San Isidro, recientemente adquirido -recalca Don Cayetano- en Inglaterra. Fue descrito, además, como perteneciente ya a la Biblioteca Universitaria de Madrid, en el Catálogo de la Exposición bibliográfica de Lope de Vega, Madrid, Junta del Centenario, 1935, pág. 177. Y en ese mismo año lo reeditó Guarner (en Lope de Vega, poesía lírica, II, Madrid, Bergua,

1935, págs. 23-64, pero creo que sin tener en cuenta la suelta, aunque la menciona). Hoy parece perdida (V. el comentario de Entrambasaguas en Daza, págs. 101-102). Como he dicho, es la última composición del Códice, con la que se juntan el anverso y el reverso, por lo que parece escrita en el centro del año 1633, en el que se edita. Por su extensión, por no poder obviar el privilegio a causa de su considerable envergadura, y por el tiempo que se tardaría en imprimir, no podemos pensar que se empezase a escribir después del verano de 1633. Como Marta murió en abril de 1632, ese es el arco en que pudo escribirse. Pero ya sabemos que el desahogo inmediato de Lope por esta pérdida fueron las elegías de La Dorotea, el final de Huerto deshecho y tal vez un soneto de las Rimas de Burguillos, Resuelta en polvo ya mas siempre hermosa (fol. 39v. de la ed. príncipe, Madrid, 1634), que no está en Daza, por lo que su datación es incierta. La égloga, la de mayor aparato de Lope, muestra, por su extensión, evidente fabulación y distanciamiento narrativo, una muy probable lejanía de la muerte de Marta. La creo escrita entre enero y septiembre de 1633. (Se imprimió en las mismas prensas que la Elegía a Villaizán y Huerto deshecho.

13. Eliso. Égloga a la muerte del Reverendísimo Padre Maestro Fray Hortensio Félix Paravicino (En La Vega del Parnaso, fols. 67v.-70v.).

No puede descartarse del todo la existencia de una suelta anterior, pues la menciona Montalbán entre los «papeles impresos» de Lope, y la llama «Égloga de Eliso». Fray Hortensio murió el 12 de diciembre de 1633 (V. Pinelo, Anales, ed. cit. pág. 296), y lógicamente la égloga se empezaría de inmediato. Aunque pudiera ser que se terminase, tras una pausa, en otro momento algo posterior, pues el metro y el tono cambian en mitad del texto. En la primera parte, más breve, en liras de seis versos, habla solamente Eliso, como si fuese una elegía de expresión directa, sin ninguna alusión ni marco bucólicos. El diálogo empieza al llegar los tercetos. Podría tratarse de la incorporación de un poema elegíaco a una égloga de mayor extensión. Este detalle tiene cierto interés por una estrofa de la supuesta primera parte, que después comentaré, donde se hace un duro juicio de Felipe IV. (El poema ya no está en Daza.)

14. [Poemas de las Rimas de Burguillos].

Aprobado el 17 de agosto de 1634 por Valdivielso y el 27 del mismo mes por Quevedo (Madrid, Imprenta del Reino, 1634), los numerosos poemas de este libro recogen la obra de muchos años. Pedraza Jiménez (V. «El desengaño barroco en las ‘Rimas de Tomé de Burguillos’», Anuario de Filología, 4 (1978), págs. 391-419, y «La Gatomaquia, parodia del teatro de Lope», en Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Madrid, EDI-6, 1981, págs. 565-589) cree que el Cancionero a Juana es posterior a 1622, pero «el conjunto de los poemas de estas Rimas son de la última etapa de Lope, próximos, en mayor o menor medida, a la fecha de publicación». De acuerdo con esta opinión, creo que los poemas que ahora nos interesan, los que insisten en la falta de premio y en su vejez, son de 1631 a 1634. Son importantes para nuestro tema los que comienzan: Señoras Musas; Tanto mañana; Un lebrel irlandés; Cubre banda de pájaros; Pobre y desnuda vas, La locura del mundo; El mismo tiempo; Claudio, después del Rey; La rueda de los orbes; Compuso un sabio; Ricardo, cuando salgas; Lope: yo quiero; Señor Lope: este mundo; Don Juan: ¿Si harás comedias. No puedo entrar ahora, pues no voy a utilizarlos sino en conjunto, en el detalle de la fecha de cada uno. Me importa destacar que la reelaboración de la canción (aparecida



antes en las Flores de Espinosa) Ya pues que todo el mundo mis pasiones (fol. 81 v.), entra de lleno en el ciclo de senectute como defensa de las sátiras que los nuevos poetas hacían a la vida de Lope en 1631-32, antes de morir Marta. ¿Si harás comedias (fol. 79 v.) es gemelo a Pregúntasme, Don Luis, si harás comedias (de Daza, fols. 33 r. y v., anverso). El soneto de Doña Teresa Verecundia (fol. 86 v.) que antecede a La Gatomaquia, y el epitafio a Marramaquiz (fol. 25 r.) fueron escritos inmediatamente después del poema burlesco . (De los publicados en las Rimas de Burguillos, sólo una docena se hallan en Daza.)

15. La Gatomaquia (en las Rimas de Burguillos, Madrid, Imprenta del Reino, 1634, fols. 87r.-137r.)

Pedraza ha rebatido la tesis de Entrambasaguas de que La Gatomaquia es de 1605-1615. Con toda razón, la cree inmediata a su publicación, incardinada totalmente en el tema del mecenazgo regio. Hay una comprobación. En la égloga Felicio, el mismo Lope explicita que, mientras su hijo moría, él le escribía La Gatomaquia. Lopito murió hacia agosto de 1634, aunque su padre no se enteró hasta bastante después, llorándole entonces en su Felicio. De La Gatomaquia, por otra parte, no hay rastro en Daza. Por el comentario que luego haré y por estos datos, lo creo escrito en la primera mitad del verano de 1634, antes del 17 de agosto, en que aprueba el libro Valdivielso. Tal vez, uno de sus fines al escribirse sería el completar, hasta dar un tomo de tamaño normal, las Rimas.

16. Filis. Égloga. 12 hs. Madrid, Francisco Martínez, 1635. Millé, núm. 144. Entrambasaguas, pág. XXVI.

Se reimprimió en La Vega del Parnaso. En el verano (no antes de agosto) de 1634 conoce Antonia Clara a Don Cristóbal Tenorio con el que se fugaría, provocando, sin mucha tardanza, el poema de Lope. Pero no sabemos el tiempo que transcurrió desde el encuentro hasta la fuga (V. Amezúa, «Un enigma descifrado, el raptor de la hija de Lope de Vega», en Opúsculos histórico-literarios, Madrid, CSIC, 1951, II, págs. 287-356). Por lo que nos cuenta Lope de las inquietudes vividas, después de enamorarse y antes de la huida y por situarla cuando Eliso araba, tras las primeras lluvias (y por publicarse en 1635) debió componerla entre septiembre y noviembre de 1634.

17. Felicio. Égloga piscatoria. En la muerte de don Lope Félix del Carpio y Luján. (En La Vega del Parnaso, fols, 237r.-243v.).

Montalbán no la cita entre «los papeles impresos» , por lo que no parece que haya existido una suelta, a pesar de su importancia estética. Sabido es que La Vega se preparaba para la imprenta en vida del autor, y al terminar la égloga tal vez creyó innecesario editarla suelta, pues pensaba en La Vega como cosa inmediata. (Valdivielso la aprueba la semana en que muere Lope), A La Vega del Parnaso alude Montalbán, en la Fama póstuma, como unas «Rimas nuevas que dejó para imprimir» (O. S., XXI, pág. 50), y el propio Lope la menciona, ya con ese título, en Daza, pág. 113. Muerto Lopito hacia agosto de 1634, su padre tardaría unos meses en enterarse de su fallecimiento, ocurrido en un naufragio en los lejanos mares del Sur. Se escribía, pues, en los meses finales de 1634. El que no se publicase en suelta, tal vez por las razones dichas, pudiera indicar que es posterior a Filis , pero V. lo que digo en la .

18. Pira Sacra en la muerte del Excmo. Señor Don Gonçalo Fernández de Córdoba. 12 hs. Madrid, Francisco Martínez, 1635, Millé, núm. 143. Entrambasaguas, pág. XXVI. Reproducida en facsímil por Pérez Gómez, III.

Se reprodujo en La Vega del Parnaso. Don Gonzalo murió en enero de 1635, y en ese mes se escribiría la elegía.

19. El Siglo de Oro. Silva moral (En La Vega del Parnaso, fol. 1r.-4v.). Es el primer poema del libro y va precedido de una advertencia a los lectores, que explica cómo «el día antes que le diese la enfermedad hizo con tanta elegancia y elocuencia esta silva moral al Siglo de Oro» (fol. 1r.) Por tanto, escrita en agosto de 1635, seguramente el día 24 (Rennert y Castro, págs. 327-328).

Crónica de una obsesión barroca

Jornada I: El planteamiento discreto (1631)

Debemos empezar esta crónica, alternancia de amanerados pasajes cortesanos y de hondas cuitas existenciales, hacia la primavera de 1631 con la Égloga panegírica. Su asunto es bien baladí, alabar un soneto amoroso escrito por el Infante Don Carlos. Pero ya en su introducción, antes de los ditirambos, nos encontramos con la primera queja de este ciclo: la falta de ayuda, para poder dedicarse a escribir sobre materias cultas y graves. Hablan dos pastores, Tirsi y Silvio. Este, una máscara del propio Lope, ha ido a la villa a vender dos cabritillos. Todo parece muy rústico, muy eglógico:

Lleué, como otras vezes, descuidado,  
dos cabritillos a vender...

Pero resulta que estos animales están «escritos / de blancas manchas en color dorado». A primera vista, la imagen parece no encerrar ningún misterio. Igual, por ejemplo, que el poeta-editor Altolaguirre utiliza en su poesía imágenes relacionadas con la imprenta y el libro, Lope, tan fiel a su oficio, emplea aquí la de «escribir» para mostrarnos los colores de la piel de los animales, como ya había hecho en las Rimas. Luego el diálogo nos va

descubriendo que esos cabritillos están escritos, literalmente, porque... son comedias. En efecto, cuando Tirsi se duele de que un pastor de la categoría de Silvio-Lope tenga que dedicarse a vender cabritos, es decir, comedias, en vez de dedicarse, como Virgilio -bajo cuya estrella estamos- a escribir sobre «el tiempo en que mejor se siembra y ara», es decir, Las Geórgicas, Silvio le explica:

Tirsi, es desdicha no tener Mecenas.  
Quien lo tuuiere, de los campos cante,  
o las hazañas del Amor desnudo,  
o las de Marte, armado de diamante:  
que yo, como pastor grosero y rudo,  
iré a lleuar el fruto de mis manos,  
que ingenio sin favor, aunque hable, es mudo.

Lope, sin la concesión del cargo que había pretendido pocos meses antes, tras pensar en abandonar el teatro de los corrales, tiene que comportarse, no como Virgilio, que sí tuvo Mecenas -precisamente su Emperador-, sino como un vendedor de comedias para el vulgo. Desde su juventud hasta su vejez ha cantado amores y héroes,

Mas ya que el disfauor me desalienta  
con mi ganado passaré los días,  
que ya perdí del número la cuenta.

Este último verso, con su evidente referencia al tópico del infinito número de sus comedias, nos comprueba la imagen sucesiva de: pastor rudo que escribe comedias para el vulgo, que son el ganado -con lo que se gana la vida- que vende, como esos dos cabritillos escritos con que empezábamos.

Por eso, el poeta, al final de la égloga, en el otro lado del marco que rodea los elogios al Infante, pide a este, discreto y esperanzado, pues también es poeta «para defensa y honra de las Musas», que le permita escribir en quietud, apartado «del vulgo proterbo». Lo que remacha la aparición, fuera de la escena, pues no habla, de un pastor viejo, Montano, que vuelve a ser el poeta -es frecuente que en estas églogas el yo personal se bifurque en dos personajes-, del cual el mismo Silvio-Lope dice:

Oh viejo venturoso! ¡Qué difusas

tus obras, a pesar de embidias vanas,  
miras, al polo contrapuesto infusas!

Es decir, en extraña bifurcación, si Silvio, no ayudado, era infeliz, Montano, otra vez Lope, aun sin ayuda, es esencialmente venturoso, de acuerdo con la fama de sus obras que, a pesar de la envidia, se expanden por el mundo. Y para que no haya duda, Tirsi lo subraya con la mención de la Jerusalén conquistada, la que quiso ser la gran epopeya nacional: «Quando cantó las armas castellanas / del Ierosolimita Alfonso nuestro», y con la captatio de la edad, cual vimos en la Corona trágica:

Ya Cisne de su fin, colgar preuiene [la lira]  
al Templo del honor y de la fama.

Silvio cierra con el voto clásico:

Dichoso quien murió, quando la tiene!

La fama, antes citada. El marco de la égloga es el tema, pues, que monográficamente expondrá en la Epístola a Claudio poco después:

Huiera sido yo de algún prouecho,  
si tuuiera Mecenas mi fortuna.

La apología de un soneto del Infante ha sido sólo una buena excusa para, tras la dedicatoria al Duque de Medina de las Torres, yerno del Conde-Duque, colocarle un marco de apología pro domo sua y de reiteración de sus pretensiones.

Pocos meses después, en agosto, compone la bella elegía a Juan Blas de Castro. En ella sólo en un momento hay concesión cortesana y aparición del tema de la protección oficial en una estancia que viene motivada por el hecho de que la fama del músico ha llevado a Felipe IV a pedir sus papeles musicales, tras su muerte. Este pasaje hace a Lope, pero creo que después de escrita la obra con todo altruismo, utilizarla como recuerdo de sus peticiones, poniéndole un prólogo-dedicatoria al Rey, tan hábil como decidido:

Las Musas [...] que tanta [fama] devieron a su música, le consagran estos versos; que hombres tan singulares no sólo merecen elogios en su muerte, pero que lleguen a las reales manos de V. Magestad.

Nótese el plural, objeto de la dedicatoria, en el que Lope se incluye sutilmente, y cómo no deja de haber cierta agresividad en el memorándum, desde la acusación de dejarlo morir a él sin premio. El resto de la canción pertenece al lado más noble del ciclo de senectute, puesto que el sincero dolor por la pérdida del amigo, es también un memorial de su vida, tras la búsqueda de la juventud ya lejana. De una juventud, vivida en la Casa de Alba, cuando el músico y el poeta colaboraban juntos para componer hermosas canciones. Ese es el fondo más humano de la elegía:

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

El lado religioso del poema está en la no menos sentida expresión de la santidad del músico -retraído, a lo divino, de la vida mundana, sus cuatro últimos lustros- en contraste con la vida pecadora de Lope. Con un memento en que llama a la muerte Filis, el nombre adorado de la juventud, ahora en ascética representación:

¡Qué dura Filis es la sombra fría  
de la muerte cruel! ¡Qué diferente  
de la que yo escriuía y tú cantauas!

Como en La Dorotea, saltando por tantas amadas, o englobándolas, desde la grave senectud, viaja hasta la turbulenta época de Elena Osorio, en relación también con ese examen de conciencia que ha señalado Trueblood en la acción en prosa, en comparación con el de los Soliloquios.

## Jornada II: El nudo de desengaños (1632-1633)

En 1632 y 1633 continúa la lucha de Lope por lograr el mecenazgo real. Pero, al mismo tiempo, le van a acaecer una serie de desgracias personales, típicas de un periodo de vejez: siguen muriendo sus amigos más queridos, como Paravicino; una terrible tormenta de granizo arrasa su jardinillo, uno de sus grandes amores y cuya destrucción la tomó como símbolo de desamparo y mala fortuna; y, sobre todo, muere su gran amor, Marta de Nevaes. Además, sus problemas con el teatro y con los escritores jóvenes son ahora más preocupantes. De tal forma, que su producción lírica se bifurca claramente por dos caminos: la poesía cortesana de demanda de ayuda, que llega a producir algún texto lamentable; y la creación de una serie de excelentes elegías, tan sentidas en el contenido como cuidadas en la forma. Pero, aun en estas, su obsesión de pretendiente aflora sin poderlo evitar.

Ya a finales de 1631, con motivo de una fiesta real, de la que luego me ocuparé, escribe un culto soneto a Felipe IV para un libro tan típicamente cortesano como es el Anfiteatro de Felipe el Grande. Como en diciembre de 1632 compone, para la solemne inauguración del Palacio del Buen Retiro, también con elevado y falso estilo, sus Versos a la primera fiesta del Palacio Nuevo. Naturalmente el tono es ditirámico y con cuidado de colocar al Conde-Duque, «que méritos y amor igualan tanto», cabalgando al lado del Rey. Pero, de pasada, se le escapa una advertencia, que pasaría desapercibida, si no fuese preludio de otras más serias que luego escribirá:

Que son las armas y las santas leyes  
potencias de las almas de los reyes.

Eran estas actuaciones simples gajes del oficio, en las que Lope actuó como un poeta más, sin que podamos ver en ellas un protagonismo especial. Sin embargo, meses antes, en ese mismo año de 1632, había ocurrido un hecho social y religioso que el poeta aprovechó mucho más intensamente para proseguir con su acercamiento a la Corte. Ante la profanación en la calle de las Infantas de un Cristo por unos judaizantes portugueses, lo que terminó en un famoso auto de fe el 4 de julio, Lope intervino con sus versos en los distintos actos de desagravio. La pieza más importante que escribió sobre esta materia es *Sentimientos a los agravios de Cristo nuestro bien por la nación hebrea*. Naturalmente, Lope vive el suceso con la misma dureza que sus contemporáneos, aunque en un pasaje acepta la buena fe de muchos conversos, y su desengaño cortesano le lleve a introducir algunas frases de crítica social, sintiendo que «el mundo anda al revés». La obsesión por su pretensión le hace dirigir el poema al entonces muy niño Baltasar Carlos, en unas estrofas en las que recuerda que él es el primero que le ofrenda una obra. El único rasgo simpático del mediocre escrito aparece al final, cuando el poeta se da cuenta de que es a un niño para quien escribe -para quién debería escribir-, y, con acento más cercano a lo cotidiano y popular, si con dudoso gusto, juega con la flagelación a la imagen y la pedagogía de la época, llamando a su poema cartilla, en la que hay «Christus y azotes». En esa estrofa, no falta una alusión -«en que os enseñen doctos sacerdotes»- interesada, pues, como otras veces, en ese plural, no sin ingenuidad, va incluido el propio poeta, en relación con un posible cargo en Palacio.

Se celebre, o no, una justa poética como desagravio por parte de los vates, de esa profanación, Lope divulgó entonces otros poemas sobre el mismo asunto, que quedaron inéditos en el Códice Daza. El conjunto, al que hay que sumar un logrado soneto en alabanza de un sermón de Paravicino también sobre el Cristo flagelado, indica lo atento que estuvo Lope a hacerse notar con ocasión de ese revuelo civil, cortesano y religioso que la actuación de los judaizantes provocó. Hemos de calificar a estos poemas peyorativamente como sacros, muy lejanos al espíritu de las Rimas sacras, pues en ellos hay demasiados intereses, no específicamente religiosos. Sin duda este conjunto de poemas le acercó momentáneamente a la Corte, e ilusionó de nuevo al pretendiente.

El Códice Daza ha conservado poemas al Rey que documentan el estado de ánimo del poeta tras sus anteriores intervenciones: el soneto *Si está la Magestad en cuya mano y la silva* *Quánto mayor mi atreuimiento ha sido*. Son dos malas piezas poéticas, sobre todo la silva, tanto que, o Lope no las dejó salir de sus borradores y de sus sueños de pretendiente, o bien las entregó al monarca de la forma más directa posible, a modo de cartas que -camufladas tras los versos- le recordasen su situación, pues ninguna de las dos se ha publicado hasta nuestros días. Mas son muy interesantes dentro de nuestra crónica. El soneto empieza declarando las relaciones teocéntricas entre Dios, el Rey y sus vasallos, y en los tercetos de nuevo llama a la conciencia del monarca, aunque de forma muy laudatoria y positiva:

Mas vos, Philipe el Magno, aunque pendiente  
sólo de Dios como su vivo ejemplo [...]  
a las leyes estáis tan obediente  
que soys de su obediencia único exenplo

pues siendo Dios, viuí sujeto a leyes

La silva recuerda cómo el poeta ha cantado a la Reina y al Rey, y también al hijo de ambos, Baltasar Carlos -sin duda se refiere a Sentimientos a los agravios- y, por tanto, pide que le escuchen en sus pretensiones, como «al pajarillo que con blando acento / esparze al biento / tierna y dulce voz». Con poco rigor arquitectónico, del pajarillo pasa a la fábula de la abeja que vengó a Júpiter de Cupido, picándole, por lo que el dios le dio permiso para que pudiese libremente, en selva o prado, tener su república o dominio. Fábula que el poeta se aplica a sí mismo:

La ydentidad, señor, se diferencia  
de la comparación y os suplico,  
Júpiter español, que onréys el pico  
desta avejilla, quando tiempo sea  
de que alguna república posea.

No sin cierto pudor, y no sólo por el lado estético, comento este poema, por no faltar a la completa verdad de esta crónica, ya que es fundamental para ella por dos caminos. Porque creo que explica que Lope no pedía ya, como se supone, ser cronista real, sino cualquier cargo relacionado con Palacio, o cualquier beneficio; y porque es la primera vez, y la última, en que en esta historia de ancianidad vemos al poeta chochar como hombre y como artista. Y es que es evidente -si, como he dicho, no es un simple borrador fallido- que Lope está obsesionado con la muralla que se interponía entre el Palacio y él. Un romance de Daza, que se relaciona con otros de La Dorotea, en el que se duele de la memoria de los tiempos pasados que le persiguen en el presente, ejemplifica de forma nada convencional ni cortesana su estado de ánimo. La memoria del tiempo ido son «discursos falsos» -escribe- que entretienen, pero con pesadumbre. Sus propios engaños (sus pensamientos) los llega a calificar de

locos que se fingen reyes

El texto no alude para nada a sus pretensiones. Más bien parece pensar en la muerte de Marta, y sin embargo esta curiosa imagen poética se asocia firmemente al problema que



estamos narrando. El Pensamiento, que es el loco en la tradición de los autos sacramentales, como personaje que representa la fantasía o la imaginación desbordada, se finge aquí, en el secreto interior de Lope, un rey: metafóricamente, ya que puede conseguir cualquier cosa con el poder de su soñar despierto; pero, literalmente, ese rey es Felipe IV, que en los monólogos interiores de Lope escucha sus pretensiones. El hombre Lope, en sus melancolías de senectud, finge dramas para sí mismo, dramaturgo creador de un teatro de Reyes que obedecen, como personajes, sus deseos. El Belardo que habla con los poderosos en las comedias vuelve a la escena, ahora sólo interior, del poeta. Y al despertar del sueño sólo queda el desengaño de la realidad: «que importa que el pensamiento / en lo que ha perdido piense». Me parece un caso excepcional de hermandad entre su literatura y su vida. Y, tal vez, el mejor ejemplo de meditación desengañada sobre el mundo creado en su teatro, tan distinto a la realidad. Quien había gobernado a tantos Reyes en la escena -pienso en diálogos como el de Ciro el Grande y Bato en *Contra valor no hay desdicha*- en beneficio de tantos personajes, nada podía hacer cuando el protagonista es él mismo.

Un puesto que, a no dudar, se hubiese concedido a sí mismo de buen grado en esos monólogos de rey es el que obtuvo, de forma meteórica, entre 1630 y 1632, el joven dramaturgo Jerónimo de Villaizán, como poeta palaciego, estrechamente unido a Felipe IV, llegando a desbancar temporalmente a Hurtado de Mendoza, el discreto de Palacio. Pero Villaizán murió, no sabemos la causa ni el mes, en 1633. Entonces, Lope le dedicó una elegía que entra dentro de la serie de poemas indirectamente peticionarios. Villaizán, por su éxito, y tal vez por su ambición, tuvo muchos enemigos entre los escritores cortesanos que dijeron de él las peores cosas, fuesen chismes o realidades. Era un dramaturgo de mediano talento, todavía inexperto, y no sabemos que Lope tuviese especial predilección por él, quien, desde luego, fue uno de esos «nuevos» que le cerraban el paso y que tanto critica en los poemas de esa época. La elegía de Lope muestra que su autor no se cree las grandes alabanzas que hace del desaparecido y que está pensada para que la conozca el Rey. Tal vez Lope soñó con sustituirle en su privanza poética, ya que parece que el Rey utilizaba a Villaizán para distintas labores semejantes a las que Lope venía realizando como secretario, incluso de poemas, tanto tiempo con el Duque de Sessa. Por su puesto, en el poema no falta el tema del mecenazgo:

Mecenas te animaua y proponía  
entre aquellos ingenios singulares  
que suele dar a tanto siglo vn día.

Aprovecha también la ocasión para criticar a los jóvenes envidiosos de Villaizán que, claro está, son los mismos que le envidiaban a él. De tal modo que, como en la elegía a Garcilaso, la suya se va hacia la sátira «paso a paso» al comparar al joven poeta -del que «nunca se oyó de ti (ni se presume) / palabra o verso, ni en papel, ni en labios contra el ajeno honor...»- con otros escritores de su edad, en concreto con Pellicer, aunque no lo mencione, quien en el prólogo de sus *Lecciones solemnes* había llamado a Lope hombre sin

honor. Villaizán, ya en su eternidad, no ama las sombras mortales, sino las eternas luces, no estima los nombres, ni pretende fama. Pero

Aquí por la del mundo nos gobierna,  
pero mejor dixerá, nos persigue  
exterior amistad y envidia interna.  
No ay fuerza de paciencia que mitigue  
tanta ambición por el lugar primero  
quien apenas el último consigue.  
Ni la Livia crió monstruo tan fiero  
que se rebele al padre que le forma:  
viles centellas del primer Luzero.

Esta queja, sobre todo confrontada con las de la Epístola a Claudio, no hay duda que quiere decir que Lope es el padre de los jóvenes dramaturgos que se rebelan contra él por ocupar el primer sitio, mostrando «exterior amistad y envidia interna», al igual que en el poema a Claudio considera que le deben el principio de su arte, y que le hurtan de noche y le murmuran de día. E igual que en este poema utiliza la imagen de la senda del morir, única que le queda, en la elegía a Villaizán termina expresando que va:

por la senda feroz de mi destino.

Si nosotros tomamos ahora otra senda más artística, la de los poemas de la auténtica protesta, nos encontramos en primer lugar con dos asombrosas composiciones: la citada Epístola a Claudio y Huerto deshecho. Son dos textos complejos, en los que sólo buscaremos ahora lo que se relaciona más directamente con esta crónica. En ambos, Lope explica su necesidad de mecenazgo y cómo la fuerza de los poderosos, en la pirámide que llega hasta el Rey, es esencial para el desarrollo de un escritor sin otros beneficios. Y también para la aceptación del público de los teatros. En ambos explica el proceso con una misma imagen y las mismas rimas, la yedra que sube a su colmo a través del olmo, tras plantear, en la epístola, sin ambages, que

Puede el poder quanto posible fuere.

Puede hasta hacer «entendimientos», pues el voto del poder «digno de respeto» -digno de adulación, hay que traducir-, obliga a todos, también en las letras, a pensar como los poderosos:

De sus tenaces rúbricas el olmo  
trepa la hiedra con estrecho abraço,  
y de vno en otro laço  
corona el alto colmo,

dice en la Epístola a Claudio, refiriéndose al escritor y al poder, lo que repite con las mismas rimas en Huerto deshecho:

La viuidora yedra  
¿qué hiziera el laberinto de sus laços  
si amante con ser piedra  
piadoso el muro no le diera abraços?  
¿O cómo no trepando al verde colmo  
fuera la vida tan alta como el olmo?

Con esta visión -general y coyuntural- del mundo, se enfrenta Lope a la dura ascensión. Sólo, según piensa en ese momento, la que él llama «pirámide real» puede levantar una humilde planta, un escritor nuevo y sin medios. La primera protesta, como he estudiado en otro lugar, la hace en la epístola en un pasaje que, mirado con lupa, dice cosas impensables en la época, calificando de «silencio traidor» al que en Palacio hay para su pretensión, dilatada con sinrazones. Aquí, la única vez que aparece el Rey, viene oculto, eludido tras la imagen citada de «pirámide real», y hay que poner en conexión diversas estrofas para comprender el fondo de la protesta. Pero en Huerto deshecho esta se expresará sin tantos cuidados. Este poema muestra una sincera desolación ante la tormenta que ha destrozado su jardinillo. Sabido es el amor por su casa que tenía Lope, en concreto por sus libros, sus cuadros y por las flores de su jardín, que cuidaba personalmente. Días antes de su muerte, nos cuenta Montalbán, seguía regándolas él mismo cada mañana. Este castigo a su inocente huertecillo lo asocia inmediatamente a lo que él cree un castigo por parte de Palacio contra su persona, y a la soledad y desolación en que el jardín y él están, sobre todo ahora, tras la reciente muerte de Marta de Nevaes, la Primavera que cuidaba las flores y los versos de ambos. No se puede obviar, tras su lectura, una consciente asociación de ideas, que es una

compleja rebeldía interior, por la que se enfrentan, conscientemente, el Rey, a través de su palacio de Aranjuez, y él, con su huertecillo; y, de forma inconsciente, Júpiter, que en el Barroco es, a veces, con sus rayos, si no son justos, un amago de queja a la Providencia, y su propio destino. Lope se queja, hablando precisamente con su huertecillo destrozado, del Destino, con mayúscula, que parece envidiarles, absurdamente, a los dos. Que la envidia «desprive» al cónsul Mario o quite la gloria a Belisario, le parece normal,

¡Mas tú, mas yo, venganzas tan crueles!  
¿Por qué triunfos, jardín? ¿Por qué laureles?  
Si fueras el Hibleo  
de España, Aranjuez, no me admirara  
que su feroz deseo  
en tu real grandeza executara;  
mas, átomo pensil, verte me admiro  
el verde blanco de su elado tiro.  
Consuélate conmigo,  
que, después de dos años pretendiente,  
los servicios no digo,  
que fuera memorial impertinente.

Con estas ideas en el consciente y en el subconsciente, no nos extraña que aparezca la queja declarada ante el abandono de la Corona:

No fuera el gran Monarca,  
porque viviera yo, menor Planeta.

Felipe IV, el Rey Planeta, cuyo poder da la vuelta al mundo, como el Sol, en la creencia que entonces empezaba a romperse, da luz -sigue Lope- igualmente a la poderosa águila y al miserable grillo. Corre el sol, alma del mundo, autor segundo de la naturaleza -en asociación, Dios, Sol, Rey- y ayuda a vivir a todos, pero no a él, «que no me alcanza el Sol, ni me ha seruido / auer junto a su eclíptica nacido». ¡Haber nacido en Madrid, vivido en la Corte, cantado a la Corona, todo inútilmente! No sin gran amargura y sin su típica ironía, como ya señaló Asensio, Lope esboza un memorial de méritos, que era el tema monográfico de la Epístola a Claudio, incluyendo sus muy discutibles méritos militares, acabando con la imagen del soldado viejo, pobre, pretendiente, tan tópica de la literatura de la época, y, desde luego tan falaz aplicada a nuestro poeta, que la usa con toda retórica:

Que como fui soldado de vna guerra,  
cuéntolo muchas vezes en mi tierra.

El 7 de abril de 1632 Lope sufre el mayor de los reveses del ciclo de vejez. Muere su último gran amor, el que más honda y sabiamente había compartido: Marta de Nevares. Por ella había arriesgado más que por ninguna otra, algo más que un destierro, como sufrió por Elena Osorio, al afrontar un amor sacrílego en edad más que madura, siendo fábula de las gentes, hasta llegar su caso nada menos que a las puertas del Consejo de Castilla. Como sabemos, el poeta se puso a escribir inmediatamente una serie de elegías que constituyen algunos de sus mejores poemas de todos los tiempos y que incluirá en *La Dorotea*. Desde hacía algún tiempo, y más ahora, en este ciclo que estamos estudiando, había evitado el seudónimo Amarilis, tan conocido como su nombre, al publicar poesía. En el *Laurel de Apolo* (1630) recoge un soneto en el que los dos aparecen en el huerto con los disfraces de Fabio y Fenisa. El códice autógrafo llamado Durán, que contiene poesías escritas poco antes, muestra este ocultamiento, pues en el soneto no llama a esa dama Fenisa, sino, como es lógico, Amarilis. Ahora, tras su muerte, escribe en pocos días esa serie de barquillas en las que el tema central no son los amores, ni la figura de Marta, sino la soledad en que el poeta queda sin ella, unido ahora al tema de los embates de la fortuna, con frecuencia en imagen de barca-tempestad, y al más horaciano tópico de cabaña-palacio. Son elegías de autoafirmación y autoconsuelo escritas con tanta elevación de espíritu como de forma. Mas en el fondo, lo que no es en absoluto incoherente, late en ellas el tema del desengaño ante la falta de premio de sus pretensiones. Ante el sincero dolor, la resignación, el estoicismo y la voluntad poética, la «fuerte filosofía» que declara en la *Epístola a Claudio* y en el *Huerto deshecho*, triunfan sobre sus celos, su vanidad y su egoísmo económico, salvando artística y vivencialmente el tema del mecenazgo al situarlo en una filosofía más general y superior. Estos poemas han sido muy estudiados, pero no se han conectado específicamente con el tema que aquí perseguimos, y esta conexión debe estar presente para un más cabal entendimiento: la elevación del poeta por la palabra, ante unas tristezas que, como suelen ser las de la vida, mezclan lo material y lo espiritual.

En estas elegías se repiten los motivos ya vistos de la falta de premio; la pobreza de su cabaña; el desengaño por su época «que no son destos siglos / amores tan de veras»; su frente, antes celebrada por laureles de triunfo y ahora por lúgubres cipreses; las esperanzas locas en las pretensiones; el mal trato de España, motivo añejo en él, para con sus hijos; el despreciarlo todo con humildad altiva, que es «acción desesperada, / que no filosofa», con la misma expresión que en la *Epístola a Claudio*, cuando habla de sus luchas literarias y económicas; la alusión al rayo que, en absurda envidia, destrozó su jardín «quando de un tronco inútil / cuyas ramas solían / hacer dosel a vn prado, / que fue de vn rayo embidia», o «ya los valientes rayos / de la vulcana forja, / en vez de torres altas, / abrasan pobres chozas», en estrecha relación con el tema central de *Huerto deshecho*; sin faltar una clara alusión a los nuevos poetas en:

No mires los que salen,  
ni barco nuevo embudies,  
porque le adornen jarcias  
y velas le entapicen.  
Y climas diferentes  
la errada proa inclinen  
las poderosas naues  
de Césares Filipes.

.....  
Y tú, de sólo el cielo  
cubierta, no porfíes  
al volver a las ondas  
de quien saliste libre.

Es evidente que La Dorotea, por el derrotero de los ataques a los nuevos poetas, sobre todo a Pellicer en el Acto IV, y la literatura de su vejez, debería volver a leerse en estrecha relación con todo lo aquí apuntado. Adelantaré, de un trabajo en elaboración, dos ejemplos sueltos. Por un lado, las murmuraciones sobre la deshonestidad de Lope, en general exageradas en este momento, que tanto daño le hacían en la Corte, explican el haber incluido en el cuerpo del libro, ya redactado, algunos fragmentos en prosa de nueva planta, conservados en Daza: precisamente en uno de ellos distingue entre criado y tercero, lo que es una directa e inmediata contestación al final del prólogo de las Lecciones Solemnes de Pellicer, cambio que permite leer, de forma concreta, el final del prólogo Al teatro, también redactado en Daza. Con respecto a lo literario, es interesante ver que Lope dudó si incluir al frente de la obra un soneto en el que habla La Fábula a los lectores y que descubre cómo La Dorotea, escrita por muchos motivos, ya vivenciales, ya morales, ya literario se lanza al público -al compás de las quejas de la Epístola a Claudio, donde se duele de haber hecho tantas obras pro pane lucrando «en horas veinticuatro»- contra sus adversarios nuevos, como obra culta escrita «sin leyes de las oras beyntiquatro», que no alude a la unidad de tiempo, sino a estar exenta de comercialidad.

Más sosegadamente escribiré, meses después de morir Marta, la larga égloga elegíaca Amarilis, en la que coexisten tres deseos: recrear para sí mismo, y homenajearlos, estos amores; limpiarlos, como en el caso de los de Filis en La Dorotea, del naturalismo cotidiano; y el de despistar en algunos puntos a una sociedad que tanta curiosidad sentía por su vida amorosa. Parece que con estos tres fines propuestos, el tema del mecenazgo y de la Corte no debería estar aquí presente, y, sin embargo -todos estos poemas de la vejez son bifrontes-, su extensa parte introductoria, verdadero marco, respira también por la herida que aquí venimos abriendo. Dos pastores, Olimpio y Silvio, hablan del premio literario. Silvio, como otras veces, máscara de Lope, se queja:

¿Cómo podrá cantar un desdichado,  
Olimpio, bien oído y mal premiado?

Como en la Epístola a Claudio, quiere decir imitado y no pagado, lo que asegura Olimpio,  
al responderle:

¿Qué mayor premio quieres  
que el ser tan bien oído?

A lo que Silvio replica privando ahora en él la razón de la fama y de paso indicando que  
Olimpio es una persona de alta calidad y doctrina -podríamos pensar de la categoría del  
Príncipe de Esquilache-:

¡Oh tú, que el docto de estos campos eres!,  
¿no ves que en la opinión queda ofendido  
el ingenio sin premio?

Ambos pastores conversan después sobre Elisio -otra máscara de Lope- y de momento no  
comentan la pérdida de la amada de este, tema de la égloga, sino que insisten en la injusta  
envidia de los que le atacan literalmente y le escamotean el premio. Con estos versos  
extrapolados del petrarquismo:

Que también es la envidia mariposa  
que se abrasa en la llama luminosa  
de la virtud ajena, que le falta,  
aun donde la muerde más la esmalta,

coincidiendo con la imagen -«fiera a quien doran los dientes las heridas de la gloriosa fama quando piensan que los tiñen en la inocente sangre»- final del prólogo Al Teatro de La Dorotea; como repite después, casi las mismas palabras de la Epístola a Claudio, cuando los pastores ensalzan la aportación de Elisio-Lope a las letras españolas:

Pero en llegando a versos  
limpios, claros y tersos,  
¿quién mejor acompaña  
la dulce lengua de su patria, España?.

Y, de nuevo, la insistencia en su fama internacional, en un poema que se publica precisamente dedicado a la Reina Cristianísima de Francia e Infanta española, a quien él acompañó hasta la frontera francesa.

Si en la Epístola a Claudio lo horaciano y senequista cristianizado eran el soporte de su pensamiento, «la fuerte filosofía» de la que como vimos habla en Huerto deshecho, aquí, por el género y por el tema, Lope se aposenta en la lectura de Virgilio. Los recuerdos de Horacio y Virgilio en este periodo van unidos -además de a la admiración por sus obras- a la envidia de sus vidas, pues ambos tuvieron por mecenas nada menos que al que lo es por antonomasia y al Emperador, respectivamente. Era apropiado traer a una égloga la disputa entre pastores por méritos artísticos. Con ello se seguía una tradición tan egregia como la de la III del mantuano, en la que Dametas y Menalca contienden en letras y música. Pero Lope tendría más presente en sus cuitas la Égloga I, en la que ya, de salida, se menciona a la pastora Amarilis -«enseñas a las selvas a resonar el nombre de la bella Amarilis»-, seudónimo de Marta y título de la égloga de Lope. (Lo que merece una digresión, si entre paréntesis. En la virgiliana se muestra la diversa fortuna de dos pastores mantuanos con respecto a las leyes de Octavio. El Emperador ha oído, bondadoso, a Títiro, que puede conservar sus tierras, mientras que Melibeo es echado de las suyas. La relación con los problemas del Fénix no es dudosa, y cabe la posibilidad de que él, al remitir -con el nombre y título de Amarilis, con el género égloga y con pedir la voz de Virgilio, y no la hispana- a la situación de los pastores mantuanos, esté hablando una vez más en clave, situando a Felipe IV ante la actuación de Augusto. Un lector culto de la época podría recordar con esos indicios la égloga primera virgiliana y leer así Amarilis, en su parte introductoria, relacionando a Lope, ya con Títiro, ya con Melibeo. Hay dos puntos de contacto entre el texto latino y los deseos de Lope. Primeramente, poner ante Felipe IV el ejemplo de Octavio, con el apelativo de dios, como llama Virgilio al Emperador. Títiro cuenta que cuando ya al afeitarse la barba caía hecha nieve, motivo en el que Lope insiste mucho en todo el ciclo, Octavio le ha otorgado, al fin, la libertad de poder vivir y escribir en paz. Octavio es ese dios, literalmente, que le ha dado esa holgadura para poder dedicarse a cantar apropiadamente a su gusto y cultura. En el caso de Lope, a dejar los corrales de comedias. En segundo lugar, hace Virgilio mención de cómo Títiro, mientras estuvo bajo el poder de Galatea, no veía esperanza de libertad ni un favorecedor de su economía. Y



aunque vendía ganado -recuérdese lo que ganado-comedias era en la Égloga panegírica- nunca llegó a arreglar su situación financiera. Y no podía hacer otra cosa, no podía salir de esa servidumbre -Lope no podía abandonar a Marta enferma, ni sus cargas familiares, como indica en la Epístola a Claudio-, ni conocer otros dioses protectores -distintos a Sessa-).

### Jornada III: La protesta sin venganza (1634-1635)

Al llegar al año 1634, cuando llevamos ya un año sin la ayuda del epistolario, y meses sin la del Códice Daza, entramos en el momento más delicado de esta crónica, su desenlace. Y parece evidente el cambio de postura de Lope de Vega. En este año, y en el último de su vida, no dedica ningún poema a las personas reales, ni a nadie de Palacio. Por el contrario, insiste en ofrendar, en el plazo de unos meses, tres libros al Duque de Sessa: la Pira Sacra (una elegía a la muerte de su hermano Don Gonzalo), las Rimas de Burguillos y El castigo sin venganza. Se pensará que esto es lo normal, siendo su amigo y señor, pero sólo me lo parece en el caso de la primera obra, pues, en consonancia con el espíritu de los manejos secretos de las cartas, Lope había huido en lo posible de dedicatorias públicas al de Sessa, al que en treinta años había dedicado sólo un libro, la Parte IX de sus comedias. Creo que este cambio indica la desesperanza total en sus pretensiones cortesanas, coherente con los textos que ahora examinaremos. Es también revelador observar que dos textos tan importantes, si a la vez conflictivos, como La Gatomaquia y la égloga Filis los dedique, familiarmente y a su entero gusto, a su hijo Lope y a la poetisa portuguesa Doña Bernarda de la Cerda. (El que las elegías a su hijo Lope y a Paravicino no tengan dedicatoria, ya no nos puede extrañar, pues no las publicó, al menos no conservamos ejemplares, en ediciones sueltas.)

Con la Égloga en la muerte de Paravicino, empezada en los últimos días de 1633, se inicia la tercera jornada de nuestra crónica. Su estrofa 19 marca un cambio de expresión en su trato a Felipe IV. Como hemos ido viendo, en estos poemas cortesanos o sacros, o las dos cosas a la vez, Lope, por un lado, elogia al Rey con toda serie de tópicos usuales, pero, al mismo tiempo, ya desde la dedicatoria de 1631 de la elegía a Blas de Castro, va recordando al Monarca sus obligaciones para con los hombres singulares, e incluso le amonesta sobre las leyes divinas y humanas. Ahora, en esta estrofa, muestra una actitud más crítica, porque compara directamente a Felipe IV con Dios, y porque la injusticia -por pasividad, al menos- del Rey no es para con él, sino para el ilustre predicador muerto. Dice así:

Dos reyes consultaron  
su premio a un mismo tiempo en cielo y suelo;  
mas como se tardaron  
las consultas del suelo, el Rey del Cielo  
de una mitra le honró gloriosamente  
que coronó de luz su docta frente.

La dualidad de la estrofa muestra perfectamente el enfrentamiento entre Dios y ese vicedios barroco que es el Rey: Rey y Dios frente a frente, como suelo y cielo. Estas voces que la rima unió estrechamente desde su contraste religioso -recordemos su abundante presencia en Fray Luis- no tienen aquí afán de misticismo, sino de menosprecio para la manera de comportarse el Rey. El escritor amigo ha muerto sin alcanzar el merecido obispado. Dos reyes, el del cielo y el del suelo, hicieron consultas -esas largas consultas de la burocracia barroca palatina- sobre ese posible obispado, en lo histórico y en lo sobrenatural, respectivamente, y la natural dilatación de los negocios de Palacio, dicho peyorativamente en esas bajas «consultas del suelo» hicieron que Dios le otorgase, tras su muerte, una mitra sobrenatural, coronándolo de luz. Este reproche, aparentemente piadoso y suave, es duro dentro del contexto de su época, tanto por su forma de contraste como por la directa acusación al comportamiento del Monarca, no escondido esta vez tras los privados.

En 1634 aparecen las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos, uno de los libros más geniales de la época. Participa de bastantes rasgos de La Dorotea, como la autocrítica de vida y obra con evidente sentido purificador -de temas y de estilo- en lo que toca al cancionero de Juana, por ejemplo, pero muestra una vertiente más agria, si dulcificada por el humor y por la ironía. Creo que la mayor parte de los sonetos que ofrecen este gesto de forma más clara se han escrito a través del ciclo de senectute, aunque sólo unos pocos aparezcan en Daza. Brevemente, pues la materia es muy extensa, aludiré a cómo parte de las Rimas son la superación por la poesía y el humor del tema del mecenazgo y de la incompreensión. Conforta leer estos sonetos llenos de gracia y humanismo, sin cartones ni chistes conceptistas de origen lingüístico, ya que su humor se establece por medio de la situación, pues no sólo en los dialogados aparece su maestría de dramaturgo. La comparación con alguno de los lamentables poemas que antes he reseñado nos reconcilian con el Lope más digno como hombre y como poeta. Por ejemplo, cuando una dama ve a Burguillos-Lope desde una ventana y conoce enseguida, por su pobre aspecto, que es poeta, el «Fénix» arremete contra otros, sin duda los asentados en Palacio, que no están tan desamparados. Pero el tono y el punto de vista es de superioridad. La estrella o destino

a muchos dio carroza, a mí carreta;  
para otros Venus, para mí Sultana.  
Soy en pedir tan poco venturoso,  
que sea por la pluma o por la espada,  
todos me dicen con rigor piadoso:  
«Dios le provea», y nunca me dan nada;  
tanto que ya parezco virtuoso,  
pues nunca la virtud se vio premiada.

Estas afirmaciones, por sí mismas o por medio de las situaciones en las que adivinamos un espíritu de escenario, le llevan a satirizar a la sociedad, a ver en ella «la innumerable suma / de invenciones, de máquinas, de engaños» hasta el punto de que, indignado y desengañado, una mañana, que se había levantado para escribir: «dejé los libros -dice- y arrojé la pluma». Igualmente, critica a los nobles llegando a declarar que lo que en sus poemas laudatorios había expresado era pura mentira. En un soneto, mientras que prepara la pluma, dialoga con ella -desdoblándose en hombre y escritor, de la siguiente manera-:

Dexemos la campaña, el monte, el valle,  
y alabemos señores. -No le entiendo.  
¿Morir quiere de hambre?- Escriba y calle.  
-A mi ganso me vuelvo en prosiguiendo,  
que es desdicha, después de no premialle,  
nacer bolando y acabar mintiendo.

No hay duda de que en 1634 y 1635 Lope se muestra digno, irónico y creador cuando toca el tema del mecenazgo. Ni de que sus quejas son más lúcidas en los últimos meses de su vida, en los que le esperan dos nuevas desgracias: la muerte por naufragio de su hijo y la seducción de su hija Antonia Clara, con la fuga de la casa paterna, por un noble de la camarilla del Conde-Duque. Sobre ambos hechos, siguiendo el género y el espíritu del ciclo de vejez, escribirá sendas églogas elegíacas. La muerte de Lopito la llora en la titulada Felicio, poco interesante para conocer lo acaecido, por lejano al poeta, pero ejemplar para mostrar el Lope culto no gongorino en las descripciones marítimas, a ratos admirables, en la línea abierta por Espinosa en sus versos al Genil. Al final del poema, la tristeza invade al poeta en un discurso de autoconmiseración y de alegato a la muerte:

¿Así mis años, que esperé nestores,  
cubres de triste y miserable luto,  
siendo tu fin de mi esperanza el fruto?  
¿Para qué quiero yo vida sin verte?  
¡Oh perezosa muerte!,  
contrario del estilo sucesivo  
de la naturaleza  
pues para más rigor de tu fiereza  
lo que debe morir perdonas vivo,  
pues muere quien tan tierna edad vivía  
y vivo yo cuando morir debía.

Que termina con una sentencia de temporalidad barroca, el día como símbolo cotidiano y repetitivo de la fugacidad de la vida:

A morir a la noche nace el día.

La égloga Filis ha sido cuidadosamente estudiada como documento autobiográfico. A nosotros nos interesa, como en las anteriores, el marco que rodea la historia de su hija. Dialogan dos pastores, Eliso y Silvio. Esta vez no es Silvio la voz personal de Lope, sino Eliso (como en Felicio y como en la elegía a Paravicino, cambio y confusión de nombres tal vez buscado, como ocultación, por el poeta). Silvio, viendo tan desesperado a su compañero, le pregunta si le ha vencido algún enemigo literario «permitiendo el vulgo que tu palma le corone», o si sufre por las envidias de otros zagales, o por los contrarios vientos «y súbito granizo» que han destrozado sus vides y flores. Es decir, resume los problemas de Lope en estos años (salvo las muertes de seres queridos) en falta de premio, envidias y la destrucción de su huerto. La contestación de Eliso demuestra una pena mayor y más profunda y esa línea de superación del tema del mecenazgo que veíamos antes:

Silvio, estas cosas, aunque causan penas,  
no llegan a las túnicas del alma.

Y por primera vez en todo este corpus, no aparece el tema de la pretensión, centrándose sólo en la soledad y amargura en que le ha dejado la huida de Antonia Clara.

A ella y a la incompreensión del rey se referirá de nuevo en el último poema de esta serie y postrero que escribirá, cuatro días antes de su muerte: la silva moral titulada El Siglo de Oro, final y compendio de esta crónica. Una lectura fuera de nuestro contexto, tal como se ha hecho desde sus admiradores del siglo XVIII, nos puede llevar a ver solamente en el famoso poema una versión más del tema de la Edad de Oro, pues Lope describe, como Cervantes en el Quijote y tantos otros, el mito con su aplicación moral y social, como adelanta en su subtítulo. El mundo antes del interés y de las pasiones, antes de que el hombre conociese el oro, de ser navegante ambicioso, de ser violento guerrero. El hombre en armonía con el hombre y la naturaleza toda. Entonces, sigue Lope, una hermosa

doncella, La Verdad, y aquí entramos en lo personal del texto, bajó a la tierra. «Pero felicidad tan soberana / poco duró por la soberbia humana», y así -en la dialéctica que el mito conlleva- llegó la edad de hierro en la que Lope vive. El poeta, siguiendo a Horacio (Odas, II, 15 y III, 16), y mucho más de cerca a Virgilio en el Libro II de Las Geórgicas - este ciclo de senectute es su momento más virgiliano- nos narra cómo

y habiendo ya ciudades  
y fábricas de inmensos edificios  
con armas en los altos frontispicios,  
comenzaron con bárbaras crueldades,  
intereses, envidias, injusticias,  
los adulterios, logros y codicias,  
los robos, homicidios y desgracias.

Los frontispicios, con sus armas, de los Palacios, nos sitúan ya en su siglo y ante la nobleza, pero viene ahora una sorpresa:

Y no contentos ya de aristocracias  
emprendieron llegar a monarquías

hasta que

la púrpura engendró las tiranías.

Bien sé que todo esto, aun amagando a su siglo claramente, son todavía tópicos, aunque ya se van de la genuina dialéctica del mito de las edades, pero también es evidente que en el contexto del Lope viejo y obsesionado con sus problemas de justicia personal -y ahora con una hija raptada por un hombre de Palacio- los tópicos se hacen vivencias y protestas, como comprueban estos versos:

Robaban las doncellas generosas

para amigas, a título de esposas,  
traidores a su amigo,  
y todo se quedaba sin castigo  
que muchos, que temieron,  
por no perder las varas las torcieron.

Alusión bien directa a la falta de castigo del raptor de su hija y tal vez a los pasos que dio Lope cerca de la justicia, donde, como en todas partes, tendría amigos.

En esta su última protesta, no podía faltar la mención del Rey. En ese ambiente de injusticia que describe Lope, La Verdad, cuando empezó a ver al rico, idolatrado; al pobre, miserable; al sabio, aborrecido; «escuchado y premiado el lisonjero», con evidente eco de otros poemas del ciclo (y con el principio de la Epístola a Claudio al mencionar a «Demócrito riendo / Heráclito llorando»), entonces, se subió en hombros de sí misma al Cielo, abandonando el mundo de Lope. El poeta siente entonces que es,

mientras más voces da, menos oído.

Está pensando en la historia de su hija y en la suya de pretendiente, y en Felipe IV, pues el mito de las edades no precisaba para nada esta rotunda y concreta protesta:

¡Oh favor de los Reyes!  
Del Sol reciben rayos las estrellas;  
telas de araña llaman a las leyes,  
el pequeño animal se queda en ellas  
y el fuerte las quebranta.

Para terminar, y nosotros esta ya larga crónica de una obsesión, con un terrible anatema (epifonema completamente lógico para el que haya seguido el texto y el contexto de esta larga secuencia desde 1631) que pone a Felipe IV ante la justicia de Dios:

Ay del Señor que a sus vasallos deja

al Cielo remitir la justa queja!

### El desenlace de «La Gatomaquia»

He ordenado los tres capítulos de la anterior crónica como jornadas de comedia, con sus dos acciones -la cortesana y la íntima, la histórica y la intrahistórica- como homenaje al dramaturgo, ya que casi sólo me he ocupado de textos líricos, y también por hurtarme al melodrama, distanciándome todo lo posible en su exposición. Pero me topo ahora con que esa supuesta representación tuvo también su entremés y su baile, si mi interpretación del desenlace de La Gatomaquia es correcta. Tras la cronología establecida en el corpus, parece clara la división de la comedia o crónica en estos actos. Un planteamiento discreto que Lope, sin mayores desencantos aún, hace en 1631. Un nudo de desengaños que arranca de la Epístola a Claudio, al comienzo de 1632, sobre cuestiones planteadas en el año anterior y que culmina en Amarilis. Una protesta sin venganza como desenlace, que arranca de la elegía a Paravicino, a caballo entre 1633 y 1634, y llega hasta la víspera de su muerte. Sin venganza porque la visión del mundo de Lope no podía cambiar ya, a pesar de tantos desengaños. Pero en su fuero interno, sin faltar a sus creencias, podía distinguir entre la Monarquía intocable y la actuación de Felipe IV, juzgándole, a tenor de los textos, desde luego negligente y, con toda probabilidad, en 1635, a juzgar por El Siglo de Oro, injusto, no cumplidor de sus obligaciones semidivinas, al dejar remitir una justa queja de un vasallo suyo a Dios. Seguramente hay que pensar esta última acusación más en función del rapto de Clarilis que del desprecio a su pretensión. Pero desde 1627 a 1635 el proceso de desencanto cerca del Rey es obvio y su final inusitado. En 1627, en el prólogo de su Corona trágica Lope había escrito: «Quien escriue contra su Rey y señor natural, sea prosa o verso, es aleve, traidor, indigno e incapaz de honras civiles y militares, y por secreto que sea queda infame para consigo mismo». Claro que el contexto es distinto -habla de los cronistas ingleses que vilipendiaron a María Estuardo- y tenemos, al final, la mención al Rey en su poster testamento, recordándole la merced prometida a Feliciano, naturalmente, con todo respeto. Pero el poeta, en prosa y verso, y en secreto, había rondado una situación que era límite para él, no producida por un rapto de ira, sino hija de un largo y documentado proceso.

Al ir finalizando la primera jornada y al poco de empezar la tercera -que no parece que en crónica tan interior podamos marcar nítidamente los entreactos- se nos ofrecen dos textos que, aislados, divierten a un lector actual, pero que, reunidos y superpuestos, dejan en suspenso a cualquier estudioso de la literatura barroca española.

En octubre de 1631 se celebró, ante el Rey y toda la Corte, con toda seriedad y solemnidad, una fiesta que hoy nos parece sencillamente horripilante. Se encerró en un coso, para que luchasen, a un león, un tigre, un oso, un caballo y un toro, con otros animales pequeños, que harían la parte cómica. Naturalmente, se trata de emular los juegos del Imperio Romano: «jamás vio Roma en sus escaños, ecuestres o plebeyos, mayor ni más lucido concurso». Venció el toro y, no sabiendo -así lo justificaron- cómo sacarlo de allí, Felipe IV pidió un arcabuz, y mostrando su conocida experiencia de cazador, «i sin perder la medida Real, ni alterar la Magestad del semblante con ademanes», mató al animal de un tiro en la frente. Aquello causó el delirio de los presentes, que lo relacionaron con el poder del Imperio Romano y con el «soberano acierto» del Rey en todo. Pellicer pidió poemas a todos los poetas sobre tan señalado hecho, y con ellos formó un libro, el Anfiteatro de Felipe el Grande, tremendamente cortesano, con predominio del gongorismo y no ajeno al conceptismo, pues se trataba de solemnizar una acción como la acaecida, dándole el decoro de un mito clásico, y de buscarle consecuencias, a base de conceptos, de trascendencia política. En la mayoría de los casos, los poetas asocian al toro con el mito de Europa, y a esta con la hegemonía en el continente de la Monarquía española, o relacionan al toro con el León español, Felipe IV, que vence al vencedor del rey de los animales, como verdadero Rey y León que es; o abundan en la dicha del toro, al morir en tal ocasión y a tales manos. Este fue el camino que tomó Lope terminando su soneto: «Dichosa y desdichada fue tu muerte / pues como no te dio razón la vida / no sabes lo que deues a tu muerte». Ya sabemos lo poco que significaba un animal en aquel tiempo, pero sorprende hasta qué punto se celebró la batalla victoriosa, como si se tratase de Lepanto. El hecho y el libro son toda una lección, de fondo y forma, de la historia barroca. La gravedad del tono del libro resulta hoy, y en su interior lo vería también entonces más de un poeta, digna de una parodia entremesil. Y Quevedo, tras cantar el acierto en dos graves sonetos, no pudo dejar de ponerle lente burlesca en un romance.

Tres años después, poco antes de agosto de 1634, cuando Lope ha pasado del planteamiento discreto de sus pretensiones -época del soneto al toro y al Rey- a la protesta, se escribe La Gatomaquia, una parodia, mucho más que de la épica, de la comedia nueva, como ha mostrado recientemente Pedraza. Una comedia lopista con galanes gatos y damas gatas. Y con un desenlace sorprendente, y ajeno al teatro de Lope, quien, como es sabido, no acaba las comedias en muerte cuando inventa sus argumentos, y menos en un texto de capa y espada, como este. Marraquiz, el antagonista -¿o protagonista desdichado para Lope?- termina así su vida:

Vn Príncipe que andaua  
tirando a los vencejos  
(nunca huieron nacido,  
ni el aire tales aves sostenido),  
le dio un arcabuzazo desde lexos,  
Cayó para las guerras y consejos;  
cayó súbitamente  
el gato más discreto y más valiente,  
quedando aquel feroz aspecto y bulto,  
entre las duras texas insepulto;



pero muerto, también, como era justo,  
a las manos de un César siempre Augusto.

¿Qué necesidad tenía la fábula de que fuese un Príncipe, un César Augusto, y precisamente con un arcabuzazo desde lejos, el que matase a Marramaquiz? En el contexto en que estamos -ya me doy cuenta de que mi punto de vista, por monocorde, pudiera ser engañoso- no se puede dejar de relacionar al gato con el toro del Anfiteatro, muertos súbitamente ambos de sendos certeros tiros de arcabuz, desde lejos, de un Príncipe, no en sentido de un noble, sino concretado en un César Augusto, o sea Felipe el Grande.

No faltan argumentos que apoyen la identidad establecida. Ya hemos visto la visión que del toro dio Lope, dichoso y desdichado, y la misma tiene el gato, muerto también como era justo -el poeta no era amigo de toros ni festejos de ese tipo- a las manos de un César. En las Rimas de Burguillos existe un soneto, epitafio a Marramaquiz. En él se insiste en la «pólvora superba», «del mentido rayo», para describir el disparo, y la conclusión es:

Y no le faltarán [epitafios] a tus cenizas,  
pues viven tantos gatos multiformes,  
de lenguas largas y de manos mizas.

No le faltarán «lágrimas mestas» que «librarán conformes» los poetas culteranos con el estilo de esos dos sintagmas, que aseguran que el soneto arremete contra Pellicer y los jóvenes escritores, «gatos», es decir, ladrones que hurtan a Lope, de lenguas calumniadoras y de «manos mizas», gatunas, otra vez ladronas. Este epitafio debería ir al final de La Gatomaquia, mas Lope no se atreve a situarlo en tan pertinente y llamativo lugar, si no que lo diluye y anticipa, ocultándolo como prueba, pero sin querer suprimirlo, entre los sonetos de las Rimas.

Que La Gatomaquia dispara contra Pellicer y los jóvenes es seguro, tras la lectura de este soneto y del que sí dejó como prólogo, porque en él Lope no aludía al Rey, sólo a los poetas enemigos. En él, el poeta, segundo Gatilaso de la pureza del castellano, frente a los gongorinos, será quien libre de ratones la biblioteca del Parnaso. Pellicer era un ratón de biblioteca, un acumulador de citas, en lo que coincidían todos. El jumento de La Gatomaquia lo cede Lope a «un autor de los famosos» -en este caso, ¿un jefe de troupe o un dramaturgo?- para que en «versos numerosos», con esa acción gatuna dispusiese el argumento de una comedia. ¿No estará burlándose de una comedia concreta de capa y espada de un novel? ¿Del teatro de Pellicer, que había escrito, según Montalbán en su Para todos (1632) cuatro comedias, hoy perdidas?.

Que empezase el ataque por ahí y que acabase en befa del Anfiteatro, libro al fin y al cabo de Pellicer, le pudo llevar calamo corriente a una parodia del solemne tiro del Rey. A un entremés bailado de gato y Rey, antagónico y consecuente con el entremés del toro y el Rey. Sobre todo porque La Gatomaquia está escrita en el momento de las mayores protestas -lo hemos visto- contra los poderosos, que no le ayudan. Dos veces lo dice, en dos momentos de reflexión precisamente, el poema. Al empezar, en la dedicatoria a su hijo:

También ay hombres que se dan a gatos  
por oluido de Príncipes ingratos,

y cuando, al principio de la silva V, toma aliento para narrar la zona de clímax de la boda frustrada por el rapto de la novia de Marramaquiz:

Por esto quiere más que ver ingratos,  
cantar batallas de amorosos gatos

Con las mismas rimas en los dos casos, en esos aforismos obsesivos que, en pareados, Lope gustaba acuñar desde su Arte nuevo.

La crónica a la luz de la crítica

Esta crónica y drama necesitaban, creo, un estudio monográfico. Los lopistas habían insistido -de Rennert y Castro a Asensio- en la necesidad de estudiar el desvío de Palacio para con Lope. Por otra parte, muchos poemas del Corpus establecido -algunos inéditos hasta hace poco- no habían sido analizados, y en lo que respecta a la queja ante el poder, sólo, y no cerradamente, se habían comentado el Huerto deshecho y Filis. No sospechaba yo que esta historia pudiese ser tan extensa, compleja y dura.

Al empezarla, mi interés era triple: trazar la sucesión de los hechos; enmarcarlos en el espíritu de senectute, como epicentro de él, de modo que se dibujara un nuevo ciclo en Lope; y proyectar, ciclo y crónica, sobre la vida, carácter y obra del poeta. No sospechaba

la extensión que la exposición de estos materiales han necesitado, por lo que, aun reduciendo mi comentario de cada poema al mínimo y seleccionando las citas, me encuentro ahora con que no dispongo de espacio ni tiempo, dentro de los límites de un discurso académico, ya sobrepasados, para realizar mi tercer propósito. Pero, al menos -lo contrario sería, incluso, descortés-, voy a tratar en pocas palabras de contestar las tres preguntas que estos episodios de la vida y obra de Lope nos plantean de forma más acuciante, entre otras muchas que soslayo: ¿No estará exagerando el poeta, y hasta qué punto subjetivando, el desvío del poder hacia su persona?; ¿quiénes fueron los supuestos causantes del desvío y qué razones esgrimían en su fuero interno?; ¿cómo se conectan estos hechos y dichos con la personalidad de Lope?

La primera pregunta es fácil de contestar. Poseemos dos documentos que expresan, con toda la crudeza de la frialdad burocrática, lo que el poder estaba dispuesto a hacer por Lope en sus últimos años. A su muerte, tras su entierro en olor de multitud, le harán honras fúnebres la familia y el Duque de Sessa, la Congregación de sacerdotes de Madrid y el gremio de Comediantes. Los sermones, a cargo de los más altos predicadores del momento, son verdaderas apologías, hasta entrar en el terreno de la polémica, de su persona y de su literatura. Es bien expresiva la siguiente anécdota. Al terminar la predicación el famoso padre Peralta en el funeral de los cómicos, la iglesia, repleta de gente, exclama sin disimulo: ¡Vítor! ¡Vítor! Quiso hacerle también un funeral, y ocuparse de sus restos oficialmente, el Ayuntamiento de Madrid, por ser «natural desta villa y el más ynsigne hombre que a auido cerca de su facultad». Pidió el preceptivo permiso al Consejo de Castilla y, asombrosamente, este se lo negó de la forma más seca y sin ninguna alegación ni atenuante: «que había parecido no convenir se executase el dichoso acuerdo, ni se hiziera las dichas onras; y así mandaba no se hiziese». Después de muerto, en asunto que tocaba a la salvación de su alma tanto como a su prestigio de escritor, el gobierno prohibía al mismísimo Ayuntamiento de Madrid el derecho a rezar por, y honrar a, un hijo suyo. La Iglesia, desde el Papa Urbano VIII a los sacerdotes de Madrid, el Ayuntamiento y el pueblo llano y gran parte de la nobleza, honraron como a ningún escritor de su tiempo, o quisieron hacerlo, a Lope muerto, y sólo la Corte no lo hizo, e incluso prohibió que el municipio lo hiciera. Hasta tal punto se vio esta actitud como odiosa que el tomo de homenaje al poeta que Montalbán publicó con el título de Fama póstuma, es a la vez un clamor de admiración y una protesta, muy dura a tenor de los tiempos, contra el trato que recibía la memoria del «Fénix» por el Consejo de Castilla. Una y otra vez surge en la voz de estos escritores, a vueltas con el homenaje, el tema del Lope envidiado y no premiado. Me limitaré a algunas frases de las más expresivas, todas de dramaturgos famosos. Don Francisco de Rojas termina su soneto: «Y nadie le premió, sino es la muerte». El doctor Godínez escribe: «El oficio, la dignidad no hacen grande al hombre, si él no lo es». Valdivielso:

Héroes España y príncipes tenía,  
sabios, ilustres títulos, señores,  
pero otro Lope no, que no podía.

Estos tres juicios plantean una clara protesta ante los poderosos como tales, por su trato con Lope. Y el mismo Valdivielso, como amigo y como sacerdote intachable, al aprobar oficialmente el volumen, se vio obligado a escribir: «Diré, no cobarde» -¿cobarde, ante quién? «que a los que no truxo la grandeza de su Corte, truxo la fama ruidosa de Lope de Vega, y que en la Corte no buscaban otra cosa más que ella; no mayor, que no la podrá haver con tanto monarca». Lo que, leído «no cobardemente», causa estupor. Y denuncia: «que estorvar piedades a quien participó tanto Dios por lo entendido, es desentenderse de humano y atreverse a lo irreligioso». Para terminar con esta ¿teológica? condena: «y ya que no se le haces, no se le calumnies», que Saúl, «homicida de sí mismo, halló misericordia [...] para que le honrasen después de muerto, acción que mereció las bendiciones de otro Rey santo».

Esta última frase, que, o es irónica desde ese «otro Rey santo», lo que no creo, o es dejar a Felipe IV sin culpa, para cargarla sobre persona muy concreta (la segunda persona utilizada -«ya que tú no se le haces»- es ambiguamente peligrosa), nos permite pasar a contestar la segunda de las preguntas. Ni el Consejo de Castilla, ni el propio Rey, podían tomar esa actitud ante Lope vivo o muerto, sin pasar por la voluntad de Olivares. Pellicer, que parece reconciliado con Lope tras su muerte, aseguró que «algunos enemigos poderosos [tuvo] que le obligaron a naufragar peregrino muchas veces».

Amezúa acusa incluso al Conde-Duque de proteger, como hombre de su camarilla, al seductor de Antonia Clara, don Cristóbal Tenorio. Marañón, siguiendo el tono de su magna obra sobre el privado, lo defiende de tal acusación, mas dice algo que es falso: «las relaciones de Olivares con Lope de Vega fueron muy afectuosas». Tal matiz no tuvieron esas relaciones nunca, ni cuando desde 1621 a 1625 el poeta dedicó varias obras a Don Gaspar y a su familia, y menos después, cuando en momentos decisivos de su petición, no vuelve a hacerlo, y sólo encontramos un soneto dirigido privadamente al Conde-Duque conservado inédito en el Códice Daza.

Las causas fundamentales del desvío de la Corte, del poder en general, para con el dramaturgo, son para Amezúa de tipo moral, por el comportamiento del «Fénix» y también por el prejuicio de muchos gobernantes contra el teatro en general. Esto último no parece válido para nuestro caso, porque precisamente Lope no se cansó de repetir que lo que quería era dejar de escribir comedias, o, si acaso, hacerlas sólo para la Corte, donde todos, y en primer lugar el Rey, no dejaban pasar fiesta sin representación teatral. Lope, desde junio de 1631, con La noche de San Juan, no recibió encargos palaciegos. En cuanto a su conducta, no peor -mejor en esos años- que la del Conde-Duque o el Rey, sí que debió influir. Marañón esgrime una segunda causa, que parece fundamental. Lope es confidente y asesor del Duque de Sessa, y este militó -y en contra de los consejos del poeta- en filas contrarias a las de Olivares. Hay una tercera razón, apuntada por Vossler: «Probablemente no se consideraba del todo apto para la Corte al popular facedor de comedias, al cura enamorado, al viejo que no quería envejecer». Este último rasgo sí me parece importante, pero limitado al último periodo, y no en su sentido de negación, sino de afirmación, de que Lope era y se consideraba ya un anciano. Y el viejo, melancólico y obsesivo Lope resultaba ajeno al grupo de poetas cortesanos del momento. Todos los escritores cercanos a Palacio, entre 1630 y 1635, son gente mucho más joven que Lope, por lo menos en veinte años,

como Hurtado de Mendoza, y, sobre todo, se estaba produciendo un renuevo de escritores, todos nacidos desde 1600, que fueron los que estuvieron, en esos años, vigentes en Palacio: Calderón, Villaizán, Coello, Pellicer, etc. Y todavía un cuarto hecho que me parece importante. Todos estos escritores llevaban el Don delante de su nombre, pertenecían a familias de cierto rango y, en general, eran universitarios. Y el doctorado y el frey conseguido por Lope del Papado era un rodeo social a las leyes y marcas cortesanas. Precisamente lo buscó en Roma por no poder ni intentarlo en Madrid.

Tanto si en 1629, cuando lo logró Pellicer, pretendió de nuevo ser cronista real, lo que no es seguro, pero muy probable, como si buscó cualquier cargo indiferenciado en 1630, Lope tenía en contra de sí un pasado escandaloso, su falta de títulos nobiliarios y universitarios y su amistad con el de Sessa, que hasta había sido desterrado de la Corte en más de una ocasión. ¿Y qué participación tuvieron esos escritores jóvenes, que él llama los pájaros nuevos, los que asegura que le imitan y luego le calumnian ante los poderosos?. Me ocupó en estos momentos, en un artículo monográfico, sobre esta cuestión, ardua de resolver por falta de documentos y abundancia de chismes y de insultos. La cuestión me parece importante para la historia literaria, porque entra de lleno en la evolución de la estética del drama barroco. Muerto Góngora, este le siguió dando la batalla a Lope, pues casi todos los nuevos eran gongorinos y el teatro que llamamos, en términos de época, calderonista, tomó como ingrediente importante el estilo del poeta de Córdoba. La nueva poesía pasó, lógicamente, a esos pájaros nuevos, y cuando Lope creyó cerrada la cuestión con su soneto funeral a Góngora, se encontró con que este tenía una larga sucesión que se oponía a su «yo me sucedo a mí mismo». Desde luego, sabemos que el «Fénix» anduvo a sátiras con ellos, que rompió con Calderón desde el episodio de las Trinitarias, que Pellicer le devolvió con creces las burlas, llamándole hombre sin honor y en dedicatorias a nobles, incluido el propio Cardenal Infante. Y que obtuvieron un éxito -modelo Villaizán, fecha 1631-32- que él creía merecer. La Epístola a Claudio, llamada por Montalbán «epítome de su vida», es precisamente un manifiesto contra el éxito de estos jóvenes y su actitud para con él, como he mostrado en otro lugar. No sé hoy contestar si hubo confabulación de escritores contra Lope, o simplemente si se produjo el irremediable proceso del paso del tiempo con renovación de gustos y personas. Tal vez las dos cosas, agravadas porque Lope -tan hábil y cuidadoso en sus respuestas a Góngora- con estos nuevos fue un censor continuado, sin duda a causa de su vejez y obsesión. Basta leer las églogas Amarilis y Filis, grandes zonas de La Dorotea, las Rimas de Burguillos y la Epístola a Claudio. 1632 -como confirma el Códice Daza- es el año en que estas luchas llegan a ser más violentas. Y no olvidemos que en 1635, en la Fama póstuma, se nota la ausencia, casi en bloque, de los dramaturgos jóvenes: Calderón, Coello, Diamante, Cubillo.

Por último, para el entendimiento de la vida y obra de Lope, creo que el capítulo aquí trazado tiene importancia por varios caminos. Primero, para ayudar a entender su teatro, en lo político y social, ya como idealizante, conservador o testificador, ya como propagador de privilegios señoriales o como inmerso en un sentido teocéntrico de la monarquía. Para su complejo carácter, también este final es ilustrador, como hombre capaz de los mayores servilismos, como estrategia, y también capaz de asumir una posición estoica, horaciana, senequista; o ya virgiliana y artística, de salvarse por la poesía, o de utilizarla con fines económicos y aun para protestar con valiente habilidad. También para ver su componente melancólico, y hasta depresivo en los últimos tiempos, al lado de su vitalismo. La literatura

del XVII tiene como límite trágico para el oficio de escritor el mecenazgo, como en otros ha tenido la sumisión a la censura. Un escritor ha de medirse por lo que crea, a pesar de esos condicionantes.

La forma con que Lope se acerca, en los poemas analizados, al Rey, guarda relación, para afirmarlo o para negarlo, con los numerosos estudios hechos en los últimos lustros -Arco y Garay, Herrero García, Maravall, Díez Borque, Gómez-Moriana, Young- en un punto clave: en el que el Rey, en los hechos de gobierno, no da cuenta nada más que a Dios y, sin embargo, tiene la obligación de sentirse limitado por las leyes de la justicia e incluso de imitar estrechamente a Dios, ser la imagen de Dios, del Dios barroco, se entiende. Por eso, todo el afán de Lope está en enfrentar en sus textos poéticos -haciéndose el ingenuo en un soneto, de forma rigurosa en la elegía a Paravicino, y aun de forma amenazante en El Siglo de Oro- al Rey ante las doctrinas comunes en el tiempo sobre absolutismo y teocentrismo

Sabemos que Lope ganó considerables cantidades de dinero entre el mecenazgo y el teatro. Pero en este último ciclo de su vida casi no produce dramas -que le daban más del 80 por 100 de sus ingresos, según las cuentas de Montalbán- y aunque consiguió algún beneficio eclesiástico, sus ingresos bajaron mucho en años de reflexión sobre su vejez y preocupación por el futuro de Marcela, Antonia Clara, Feliciano y Marta. Pero es indudable que hubo en él un deseo de acabar su vida dignamente en lo cotidiano, en lo literario y en lo religioso. Por ello, el desengaño del poeta fue tan grande. Sus argumentos eran -equivocados a veces, ególatras, exagerados y subjetivos, como son siempre en la lucha por la vida- en resumen estos: yo soy ahora el escritor más grande y que más ha servido a la nación y a la lengua española (también a los poderosos); ahora mi vida es digna; soy generoso con los escritores jóvenes; y ahora soy viejo y cada vez más desgraciado por los reveses de la vida; y hago una petición a la Corona y no soy escuchado. No consigo el premio, que es, no sólo económico, sino la opinión que merezco; y procuro ante la vicedivinidad del Rey culpar a los validos -como en toda la poesía satírica de la época- o a los mezcladores.

Pero terminó, sin poderlo evitar, en acusaciones directas a Felipe IV, como las de Huerto deshecho y El Siglo de Oro, y tal vez con una burla sangrienta en La Gatomaquia.

Su desencanto es mayor porque lo esencial del carácter de Lope y, por tanto, el móvil de la mayor parte de sus versos, radica en la pasión amorosa (y en su oponente los celos), lo que parece tan ingenuo o banal que merecería una larga aclaración. Con su palabra logró, en difíciles circunstancias, amores difíciles; sedujo también, con su arte y su personalidad a multitud de escritores que cerraron filas a su alrededor; como celoso de damas y escritores arremetió contra ellos violentamente. Y es más: se nota en su poesía religiosa, hasta en la más ascética, como en los Soliloquios, esa misma actitud de seducir por la palabra y el amor a su propio Dios. Pero su seducción personal y su palabra no le sirvieron con los políticos, estrellándose contra los muros de Palacio.

La Viñona, verano de 1982.

---

**Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**

Súmese como **voluntario** o **donante** , para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**.

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

