

# LAS OPCIONES DRAMATICAS DE LA SENECTUD DE LOPE.

JOAN OLEZA

Universitat de València

Este trabajo se publicó en en J.M<sup>a</sup>.Díez Borque y J. Alcalá Zamora eds. *Proyección y significados del teatro clásico español*. Madrid. SEACEX. 2004, pp. 257-276.

Las líneas que siguen se esfuerzan en la misma dirección que otras que las precedieron, y en las que procuré caracterizar al primer Lope, el de la génesis de la Comedia Nueva (Oleza, 1980 y 2001 ), y más tarde al Lope del período de plenitud, el de 1600-1613, el del Arte Nuevo, en suma (Oleza, 1997), convencido de que una de las claves de la pluralidad de su teatro reside en su misma evolución como poeta-hombre-dramaturgo. Ahora creo llegado el momento de detenerme en el final mismo de esta evolución, en el Lope que se enfrenta a su obra en “la breve distancia/ de mi vida a mi muerte” (Egloga a Claudio,<sup>1</sup>), y pide a las musas que le fueron propicias en sus floridos años que no le condenen ahora, cuando “nevado cisne” quisiera “dilatarse la pluma” (Corona Trágica<sup>2</sup>). En un drama de estos años últimos, ¡Si no vieran las mujeres!,<sup>3</sup> un personaje se sorprende de ver a Belardo: “¿Aún viven Belardos?”, le pregunta, y el pastor contesta:

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

---

<sup>1</sup> VV.159-160. Escrita en los primeros meses de 1632, se publicó póstumamente en *La vega del Parnaso*. Madrid. 1637.

<sup>2</sup> La cita es de “El Prólogo”. *Corona trágica, Vida y muerte de la Serenísima Reyna de Escocia María Estuarda*...Madrid. Viuda de Luís Sánchez, 1627.

<sup>3</sup> Publicada en *La vega del Parnaso*. Madrid. 1637. Morley y Bruerton la sitúan en 1631-32: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos, 1968, p. 395.

La frase es célebre y para encontrar a ese hombre que se sucede a sí mismo es preciso partir de la base de un importante trabajo de Juan Manuel Rozas (1982), que caracterizó al período que abarca entre 1627, en que Lope firma su primer testamento, y 1635, en que muere, como un ciclo coherente en su conjunto, aunque muy intensificado e partir de principios de 1631, al que llamó de senectud. Rozas no abordó, para caracterizar este ciclo, la obra dramática del Fénix, sino una veintena de textos poéticos, algunos de ellos verdaderamente magistrales, escritos entre el verano de 1631 y el de 1635.

El personaje de Lope que Rozas evoca se mueve en diversos planos. El primero, estrictamente personal, nos lleva a la calle de Francos, a la casa y al huerto de Lope, donde vemos convivir al viejo sacerdote de 65 años con una hermosa Marta de Nevares que aún no ha cumplido los 40, y que fue su amor si no más intenso sí más inextricable, más dominado por la belleza, la fascinación y lo impredecible. Es una convivencia más serena, ahora, que hace diez años, pero también más amenazada: los episodios de locura de ella, aquel siniestro año de 1628 que le trajo a ella la ceguera y a él una enfermedad grave, finalmente la muerte de ella, en la primavera de 1632, y después el Lope que se va quedando solo, con Marcela en el convento y Feliciano que se casa, pero sobre todo con Antonia Clara que es seducida y robada por un noble de la camarilla del Conde Duque, contra quien nada podrá hacer el viejo Lope, o con Lope Félix, el único hijo varón que le quedaba, muerto muy lejos, en un naufragio en los mares del sur. Son los golpes finales que le aguardaban en “la senda de mi feroz destino” (Elegía en la muerte del Ldo. Don Gerónimo de Villaizán...<sup>4</sup>), y Lope se queda dolorosamente suspendido ante el simbólico espectáculo de su huertecillo devastado.

Hay otro plano que es el de las necesidades económicas: la dote de Feliciano para su boda, la de Marcela para el convento, los cuidados de Marta, arruinada y enferma, los olvidos de Sessa.... es éste el Lope pedigüeño y obsequioso, el que menos quisiera ver el lector contemporáneo: “la necesidad, señor, es como las consonantes en los poetas, que obligan a la razón a lo que el dueño no piensa”, le escribe a su protector<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Madrid. Francisco Martínez. 1633.

<sup>5</sup> Citado por Rennert H.A. y Castro A. Vida de Lope de Vega (1562-1635). Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter. Salamanca, Anaya, 1969, p. 287.

Pero más que las preocupaciones económicas le acucia la cada vez más perentoria necesidad de un mecenazgo público, que le garantice seguridad para estos últimos años y, sobre todo, reconocimiento al abrigo de tanto resentimiento como le acecha. “Tirsi, es desdicha no tener Mecenas”, escribe en la Egloga Panegírica al Epigrama del Serenísimo Infante Carlos<sup>6</sup>, pues “ingenio sin favor, aunque hable, es mudo”.

En estos años la persecución del mecenazgo se dispersa por diversos vericuetos. A la Iglesia le arranca, por ejemplo, con la *Corona trágica* (1627), y vía cardenal Barberini, nipote del Papa Urbano VIII, el título de Doctor en Teología y la cruz de la Orden de San Juan, con el privilegio de usar el ansiado *Frey* delante de su nombre, y algo más le arrancaría a los jesuitas con su *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús* (1622), o a la Orden de la Merced, con su *Vida de San Pedro Nolasco* (1629), pero los beneficios de la Iglesia parecen más honoríficos, o compensatorios, que productivos.

El gran bocado estaba en Palacio, en la Corte, donde medraban tantos poetas de inferior mérito, sobre todo cuando el de Sessa no lo quiere convertir en su asalariado. En 1629 hace el último intento de acceder al puesto de Cronista Real, que ya había solicitado sin éxito en 1611 y en 1620, pero que ahora le dan a su adversario, a veces encarnizado, otras ecuánime, Joseph Pellicer, pero a finales de 1630 vuelve a la carga, de ahora en adelante para pedir “cualquier cargo relacionado con Palacio, cualquier beneficio” (Rozas, 1982, p. 34) , y esta vez lo hace por medio de un memorial que se ha perdido pero del que la Epístola a Claudio, ese poema de pretendiente, como lo ha llamado J.M. Rozas (p.23), es la versión artística. Está por otra parte el testimonio de los numerosos dramas (el último El amor enamorado) en que Lope hace recitar en escena sus pretensiones o sus quejas, aprovechando la presencia del Rey o de sus grandes dignatarios, a la manera que en España inauguró Juan del Encina. De finales de 1631 es el lamentable poema que escribe para celebrar el no menos lamentable arcabuzazo de Felipe IV contra el toro que venció en aquella particular y asimismo lamentable versión de circo romano a la española, poema que fue reunido junto con otros de la misma índole por Joseph Pellicer en el pomposamente titulado Anfiteatro de

---

<sup>6</sup> Publicada en *La vega del Parnaso*. Madrid. 1637. Rozas la supone escrita entre abril y julio de 1631, op. cit. P. 21.

Felipe el Grande.<sup>7</sup> Son algunas más las ocasiones que Lope intenta aprovechar para hacerse grato a la corte: la inauguración del Palacio del Buen Retiro, la campaña contra los judaizantes por la flagelación del Cristo en la calle de las Infantas... pero a medida que comprueba que sus intentos son inútiles, que otros consiguen con facilidad lo que a él se le niega, que palacio le opone un muro de silencio y de indiferencia, que no caerá ni con su muerte, Lope va revolviéndose hacia una actitud crecientemente crítica. Ya en la Egloga en la muerte de Paravicino<sup>8</sup>, el Rey y Dios serán colocados frente a frente, en desigual comparación, como suelo y cielo, y en El Siglo de Oro<sup>9</sup> el lector encontrará esta velada amenaza, bajo el mismo contraste de fondo: “¡Ay del Señor que a sus vasallos deja/ al cielo remitir la justa queja!” Rozas, a su vez, interpreta el desenlace de La Gatomaquia (1634) como sátira en clave del arcabuzazo de Felipe IV al toro, aquí gato (Rozas, 1982, pp. 47 ss). En los dos últimos años de su vida Lope no dedica ya ningún poema a las personas reales.

El Duque de Sessa fue el mecenas más regular de que pudo echar mano Lope a lo largo de su vida, aunque a la larga, también, el más insatisfactorio. El de Sessa contribuía no poco a cerrarle el camino de la Corte, dadas sus relaciones de hostilidad con el bando del todopoderoso Conde Duque de Olivares, que le llevaron al destierro y, en bastantes ocasiones, al ostracismo. Por otra parte, y dada la fama de libertino de Lope, sin duda agravada en la vejez por los años, la condición de sacerdote, y el escandaloso amancebamiento con la adúltera Marta de Nevares, el poeta no era un protegido que resultara cómodo exhibir, ni siquiera para un señor tan extravagante como el de Sessa. No es de extrañar, por consiguiente, que en su muy larga relación, que venía arrastrándose desde más de veinticinco años, Lope huyera de mostrar públicamente su servidumbre respecto al Duque, al que sólo había dedicado un libro, la Parte IX de sus comedias, en 1617. En el frondoso epistolario entre ambos que recorre todos estos años es muy conocida la carta de 1630 en la que el viejo Lope pide destapar su relación,

---

<sup>7</sup> La fiesta circense se celebró en octubre de 1631, ante el Rey y la Corte, y consistió en hacer luchar entre sí una serie de animales, entre ellos un oso, un tigre, un caballo, un león y un toro. Parece que el vencedor fue el toro, y para celebrarlo el Rey lo mató de un arcabuzazo. Pellicer pidió poemas a todos los poetas de la Corte para conmemorar el heroico acontecimiento y con ellos juntó un libro, el *Anfiteatro de Felipe el Grande*. Madrid, Juan González, 1631 (en realidad, 1632). El poema de Lope comienza: “Desprecia invicto y formidable espanta”.

<sup>8</sup> Eliso. *Egloga en la muerte del Reverendísimo Padre Maestro Fray Hortensio Félix Paravicino*, publicada en *La vega del Parnaso*. Madrid. 1637.

<sup>9</sup> *El siglo de oro*. Silva moral. Publicada también en *La vega del Parnaso*. Madrid. 1637.

acogerse públicamente a su servicio, por medio de un salario, y quizás como capellán, y dejar de escribir para el teatro:

Ahora, señor excmo., que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas, he conocido, o que que quieren verdes años, o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias, he propuesto dejarlas de todo punto, por no ser como las mujeres hermosas, que a la vejez todos se burlan de ellas, y suplicar a V. Ex<sup>a</sup>. Reciba con público nombre a su servicio un criado que ha más de veinticinco años que le tiene secreto; porque sin su favor no podré salir con victoria de este cuidado, nombrándome algún moderado salario, que con la pensión que tengo ayude a pasar este poco que me puede quedar de vida. El oficio de capellán es muy a propósito [...] y que sepan que V.Ex<sup>a</sup>. es mi dueño, si algunos lo ignoran, y que tuvo la casa de Sessa otro Juan latino blanco, más esclavo que el negro.<sup>10</sup>

Lope hizo la petición con poca confianza, y el nulo resultado de la misma le dio la razón. El de Sessa no hizo caso y entonces Lope se vio obligado a reduplicar sus esfuerzos en palacio, pero cuando tampoco estos dieron resultado, Lope volvió de nuevo al redil de Sessa y en el plazo de unos meses le ofreció tres libros: La Pira Sacra (en honor al hermano del de Sessa, difunto), y nada menos que las Rimas de Tomé de Burguillos y El castigo sin venganza<sup>11</sup>. Las *Rimas* en particular, suponen “la superación por la poesía y el humor del tema del mecenazgo y de la incompreensión” y en ellas asoma “el Lope más digno como hombre y como poeta”, escribe Rozas (p. 43), aquel que le dice a Silvio, en la dolorida Egloga Filis: “Silvio, estas cosas, aunque causan penas / no llegan a las túnicas del alma” (cifr. Rozas, p. 45). O aquel otro que en la Egloga a Claudio exclama: “ Ya no me quejo de mi dura suerte [...] que el premio, aunque es forzoso desealle, / más vale merecelle que alcanzalle” (vv. 157-162).

La falta de reconocimiento cortesano tiene, para un poeta de la época cortesana, como Lope, un precio muy alto, pues trae como consecuencia la necesidad de renunciar a trabajos más nobles y más dignos de estudio, para entregarse a obras de entretenimiento, de las que paga el vulgo:

Hubiera sido yo de algún provecho,

---

<sup>10</sup> Es la carta 524 del Epistolario de Lope de Vega Carpio. Estudio y edición de A. González de Amezúa. Madrid, Real Academia, 1935-34, tomo IV, pp. 143-144. El editor la fecha entre mediados y fines de 1630.

<sup>11</sup> Pira sacra. Elegía en la muerte del Exmo. Señor Don Gonçalo Fernández de Córdoba. Madrid, Francisco Martínez. 1635. Se reprodujo en La Vega del Parnaso; Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos. Madrid. Imprenta del Reino. 1634; El castigo sin venganza se publicará en la Parte XXI. Madrid. 1635.

si tuviera mecenas mi Fortuna;  
mas fue tan importuna,  
que gobernó mi pluma a mi despecho;  
tanto, que sale (qué inmortal porfía)  
a cinco pliegos de mi vida el día (Egloga a Claudio, vv. 175-180).

En un reciente trabajo Teresa Ferrer (2003) ha pasado revista a las múltiples declaraciones de Lope en su dedicatorias, prólogos y cartas sobre la consideración que le merecía su propia obra, y muy especialmente la teatral, para comprobar la dramática oscilación entre el amor y el desamor, el orgullo y la vergüenza que ésta le provoca, oscilación que a mi modo de ver da testimonio, más que ninguna otra prueba, de lo penoso que fue el acceso del escritor moderno a la profesionalización. La obra escrita para ser vendida y sometida a la demanda de un público, que se medía con sus aplausos y su asistencia, es percibida ahora como una producción innoble, más propia del artesano que del artista, más cercana al trabajo del menestral que se gana la vida con sus manos y su habilidad, que al noble que representa el canon social, un modo de vida consagrado por la improductividad, la autodedicación y las rentas a que le hace acreedor su estado, no su trabajo. Y sin embargo produce la satisfacción de su éxito, la de las ganancias que proporciona, la de la autonomía personal que permite, todo eso que en Lope se tradujo en aquel orgullo de ciudadano y de propietario que siente al comprar su casa y al cultivar su huerto (Oleza, 1997). El mismo sentimiento ambiguo experimentó un Velázquez. Tanto el escritor como el pintor viven las primeras experiencias de emancipación profesional del artista en un incipiente mercado, pero no poseen las claves de pensamiento que les permitan legitimar sus propias experiencias, y siguen buscando la legitimación por las vías propias del Antiguo Régimen, de la sociedad cortesana: es la Corte, no el mercado, quien debe conceder el prestigio y la nobleza, y pintores y poetas deben aspirar a la nobleza más que a su independencia como artistas. Sólo doscientos cincuenta años más tarde encontraremos el primer ensayo que proporciona doctrina capaz de legitimar el mercado artístico, y que basa en él la emancipación del artista de los salones y del mecenazgo, su orgullosa proclamación como trabajador independiente. Me refiero al ensayo “L’argent dans la littérature”, de Emile Zola, publicado en 1880. En él podemos leer una crítica histórica de la dependencia del escritor del régimen de mecenazgo y frases tan contundentes como la

que sigue: “El dinero ha emancipado al escritor, ha creado las letras modernas”<sup>12</sup>. Pero Zola escribe dos siglos y medio después que Lope de Vega.

El último plano en el que Rozas evoca al Lope de senectud es el de la rivalidad con los *pájaros nuevos*, en especial con aquellos escritores cercanos a palacio que, en estos años, son gente mucho más joven que Lope, nacidos en torno a 1600, como Calderón, Rojas Zorrilla, Villaizán, Coello, Pellicer, etc. “Todos estos escritores – escribe Rozas\_ llevaban el *Don* delante de su nombre, pertenecían a familias de cierto rango y, en general, eran universitarios” (p.33), y la mayoría de ellos eran, además, gongorinos, de modo que el teatro que comienza a estilarse por esta época “tomó como ingrediente importante el estilo del poeta de Córdoba” (p.53). La Egloga a Claudio es un manifiesto contra el éxito de estos jóvenes que se rebelan contra él, a pesar de deberle los principios de su arte:

Debenme a mí de su principio el Arte  
[...]  
Ya está de suerte trivial la senda,  
Que a todos el asunto facilita,  
Porque la copia escrita  
Es fuerza que se venda (vv. 469 y 499-502).

Y basta leer las Eglogas Amarilis y Filis, el Acto IV de La Dorotea o las Rimas de Tomé de Burguillos para tropezar con las críticas de Lope, que alcanzan su nota más aguda hacia 1632. Lope, que para entonces “casi no produce dramas”, lo que repercute en una grave mengua de sus ingresos <sup>13</sup>, adoptó una doble estrategia ante la renovación poética y teatral de su tiempo. De un lado la de El laurel de Apolo (1630), meditada puesta en escena de la imagen que el viejo Lope quiere dar de sí mismo, proponiéndose como patriarca de las letras contemporáneas, la del que apadrina la magna antología de los poetas de su tiempo, confiando al silencio o a las reticencias en los elogios, que no a la crítica directa, el sutil trabajo de la censura (Rozas, pp.14-15). Del otro lado aprestó las armas contra sus adversarios y en el soneto prologal de La Gatomaquia hizo saludar a Tomé de Burguillos como “Segundo Gatilaso”, gracias al cual “quedarán para siempre

---

<sup>12</sup> Cito por Bonet, L. ed. El naturalismo. Barcelona, Península, 1972.

<sup>13</sup> El teatro le proporcionaba “más del 80% de sus ingresos, según las cuentas de Montalbán” (Rozas, 1982, p.54)

de ratones/ libres las bibliotecas del Parnaso”<sup>14</sup>. Quizás no haya mejor prueba de la atmósfera de hostilidad entre el uno y los otros que la ausencia de los Calderón, Coello, Diamante, o Cubillo en la Fama póstuma (1635) que, a la muerte de Lope, recogió su fiel discípulo Juan Pérez de Montalbán<sup>15</sup>, en un supremo homenaje.

En la única réplica de conjunto que conozco a esta caracterización del ciclo de senectud, M<sup>a</sup> Grazia Profeti (1997), la cuestiona muy críticamente:

La definición misma que se ha atribuido a su producción de estos años, “ciclo de senectute”, ha contribuido a pintar la silueta de un Lope amargado que intenta alejarse del mundo del teatro, o que se empeña en operaciones de revancha. Por ejemplo se subraya la resistencia y hasta el menosprecio del Fénix hacia las nuevas formas teatrales, y al mismo tiempo se arguye que Lope se siente frustrado al tener ya pocos encargos palaciegos, o se afirma que “Lope se dio cuenta de que entre los jóvenes, uno, Calderón, le iba a sustituir; en realidad, le iba a heredar en vida”. Su amargura le inclinaría a huir de la vida teatral para dedicarse a trabajos más serios y profundos (Egloga a Claudio, Huerto deshecho, Epístolas), siendo ahora su interés principal adquirir el puesto de cronista real.

Es un tipo de interpretación, a menudo basada en lecturas parciales de los documentos y de los textos, que pretendo volver a analizar.

Los argumentos de Profeti podrían resumirse así:

1-No es exacto que el Lope de estos años escriba poco para el teatro, aunque en la imagen de su producción incida la prohibición de imprimir sus comedias. Calculando sobre lo publicado en las Partes XXI-XXV que dejó preparadas, se puede calcular unos cincuenta textos en algunos de los cuales “Lope vuelve a proponer algunos temas suyos reelaborados” (pp.13-14).

2-Si las direcciones dominantes en el teatro de la década de los 30 son la Comedia ligera o de enredo (o de capa y espada), la comedia trágica (muchas veces basada en el nudo del honor) y el gran auge de las comedias de santos o de magia, que constituye uno de los aspectos fundamentales del espectáculo de palacio (p.11), Lope experimentará, siguiendo su propia evolución, en estas tres líneas. Como muestra de ello Profeti comenta *La hermosa fea*, en la línea de un enredo de gran complicación,

---

<sup>14</sup> La gatomaquia se publicó inserta en las Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos. Madrid. Imprenta del Reino. 1634. El soneto prologal es de una apócrifa “Doña Teresa Verecundia” y está dirigido “al Licenciado Tomé de Burguillos”.

<sup>15</sup> Fama póstuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio. Y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre. Escritos por los más esclarecidos ingenios. Solicitados por el Doctor Juan Pérez de Montalbán, natural de Madrid y notario del Santo Oficio. Madrid. Imprenta del Reino. 1636.



cercano a la manera calderoniana; *El castigo sin venganza*, en la línea de la comedia trágica, también convergente con la propuesta calderoniana; valora en su conjunto las comedias de santos, sin demorarse en ninguna, aunque destacando que su cultivo se intensifica en los últimos años de Lope y que se caracterizaron por su espectacular escenotecnia; por último dedica un apartado al espectáculo musical “a la italiana”, centrado en *La selva sin amor*, como característico de la producción para la corte, signo de identidad de la época calderoniana.

3-La conclusión de Profeti es que no cabe explicar al último Lope en el marco de un ciclo de senectud, sino en el de la evolución del modo de recepción del espectáculo teatral, con la aparición de un público que con una experiencia de más de cincuenta años de espectáculos de corral, ha llegado en los años treinta, por un proceso de autoeducación, a una plena madurez. Este nuevo público está mucho más preparado para los efectos de la técnica teatral y es más experto literariamente. Por otra parte recibe la influencia de los espectáculos producidos, con gran aparato y sofisticación literaria, para la Corte (pp. 17-18) Al encuentro de estas transformaciones de los gustos de los espectadores acude Lope con “sus experimentaciones literarias”.

Sobre todo continúa sus experimentaciones literarias. Un “apasionado de Lope” diría que el Fénix no ha perdido su arrollador empuje experimental; si queremos moderar la pasión con el rigor científico subrayaremos en cambio que su larga presencia en la escena teatral española le permite pasar de los heroicos comienzos del teatro a la plena madurez de un espectáculo sofisticado. Como existe un Lope pre-Lope, según estudió Weber de Kurlat, existe un Lope post-Lope, que supera su propia fórmula de inicio de siglo, y que no tiene nada de senex, ya que revela la fuerza de renovar continuamente su módulo, en relación con los cambios de su destinatario; un Lope que presenta plenamente las características de la comedia de las décadas maduras del teatro áureo (p. 39).

Profeti apunta a dos fenómenos que me parecen de un gran interés: de un lado a la experimentación de Lope, que indudablemente continúa, y que hace que este último ciclo de su producción tenga características propias, aunque no veo tan claro que esta experimentación se produzca, mayoritariamente, en línea convergente con la calderoniana. Del otro a la transformación de las condiciones de recepción del espectáculo teatral, tanto por la incidencia de la práctica escénica cortesana como por un proceso de creciente literaturización teatral, que si en Lope viene de lejos también

marca la época calderoniana, y que probablemente no está desconectado, al menos en parte, del anterior.

No obstante, en la medición de estos fenómenos y de su impacto en la producción de Lope convendría precisar algunos puntos de referencia. Cuando hablamos del último Lope adoptamos una frontera más precisa que la de Profeti, cuyas fechas a menudo oscilan excesivamente. Asumimos pues la hipótesis de Rozas de un ciclo comprendido entre 1627 y 1635, en espera de poder demostrar si estos años marcan o no una etapa bien definida de su teatro. Tomamos como corpus de referencia no las obras publicadas por Lope en las Partes XXI a XXV, en las que hay muchas escritas con anterioridad a 1627, sino las que Morley y Bruerton fechan entre estos dos años, bien como comedias auténticas, bien como comedias que probablemente son de Lope.

Y si aceptamos este marco de referencias no parece difícil constatar que la producción teatral de Lope disminuye sensiblemente en estos nueve años. Se puede calcular un conjunto de veintitrés obras, lo que significa un ritmo de dos obras y media por año. Si se compara con el período inmediatamente anterior, el que podría delimitarse entre 1615 y 1626, ambos años incluidos, la producción conservada es de setenta y ocho obras, lo que equivale a un ritmo de seis comedias y media por año.

Tampoco es difícil de observar que quizás por primera vez en toda su producción los dos grandes macrogéneros del sistema de la Comedia Nueva, lo que en otros lugares he caracterizado como comedias y como dramas, tienden a equilibrarse, frente al absoluto predominio de las comedias en el primer Lope y a la primacía de los dramas en el Lope del Arte Nuevo. La variedad de subgéneros que Lope maneja disminuye considerablemente respecto a los modelos anteriores, que he definido en otros lugares y que ahora, por falta de tiempo, no me es posible evocar. Lope se concentra en unas pocas opciones dramáticas. Hay subgéneros practicados en otras épocas que desaparecen, como las comedias novelescas o las picarescas, como los dramas caballerescos y, sobre todo, como los dramas de hechos famosos de la historia, el género favorito del Lope del Arte Nuevo (1600-1614). Apenas uno, Contra valor no hay desdicha (1625?-1630?), parece sobrevivir a este abandono, y no es seguro que sea posterior a 1626. La historia, ahora, parece buscar refugio en el marco temporal y los personajes de fondo de acontecimientos particulares, de amor y de honor, sobre todo, pero también de mudanza y fortuna, o notables y curiosos: son dramas históricos por el ambiente o por la circunstancia, pero los conflictos que se dirimen son estrictamente privados. En esta línea se sitúan dramas como La mayor virtud de un rey (1625-35), El

guante de Doña Blanca (1630?-35) y sobre todo Los Tellos de Meneses, primera y segunda parte, aunque la primera es posible que sea anterior a nuestro período. Por supuesto, no queda ni rastro de los dramas de la honra villana, y son muy escasos los dramas religiosos, si se exceptúan los Autos Sacramentales. Tan sólo dos obras representan esta opción: Los trabajos de Jacob (1620-30), que probablemente es anterior al período, y La vida de San Pedro Nolasco, la única segura, de 1629.

Un aspecto significativo de la propuesta del último Lope viene dado por los tres dramas de producción por encargo para palacio, aunque difieren entre ellos desde el punto de vista literario-dramático. Uno de los tres es *La noche de San Juan*, representada la noche del 24 de junio de 1631 en el jardín del Conde de Monterrey, en una fiesta promovida por el Conde Duque de Olivares, a la que asistió la familia real, y de la que dan cuenta el propio Lope en el Acto Primero de su comedia, en una larga relación intercalada, por boca de Don Juan, y Casiano de Pellicer en su *Tratado histórico sobre el origen y el progresote la comedia y del histrionismo en España* (1804, vol. II). La comedia presenta el mismo esquema compositivo y el mismo tipo de técnica dramática que las comedias urbanas concebidas para los corrales, y sólo la disposición del público, y en especial la de los Reyes y sus más altos cortesanos, es objeto de un tratamiento escenográfico de fasto. En cambio, las otras dos obras se corresponden por su materia literaria con la más arraigada tradición cortesana de fasto teatral, la mitológico-pastoril, pero se remiten a modelos diferentes de espectáculo. *El amor enamorado*, cuyas circunstancias precisas de encargo y representación desconocemos, fue fechada entre 1625 y 1635 -- lo más probable en 1630 -- por Morley y Bruerton, en su *Cronología* (1968, en español), y retrasada posteriormente hasta 1632<sup>16</sup>. Teresa Ferrer (1996), analizando alusiones internas al celebrado arcabuzazo de Felipe IV, en aquella fiesta de octubre de 1631 que hemos evocado, y a los jardines del palacio del Buen Retiro, inaugurado los días 5 y 6 de diciembre de 1633, según Brown y Elliot (1981), sitúa esta representación con posterioridad a la inauguración del palacio del Buen Retiro y la supone efectuada en los jardines mismos del palacio y en presencia de los Reyes, a los que se alude en la despedida de la comedia. Quizás podría añadirse que Lope escribió unos “Versos a la primera fiesta del Palacio Nuevo”, recogidos más tarde en La vega del Parnaso, en los que se alude a esta inauguración o primera fiesta, que se inició un martes (“la nieve, que vistió de plata el martes”) de diciembre (“Pidió

---

<sup>16</sup> “Addenda to the Cronology of Lope de Vega’s Comedias”, *Hispanic Review*, XV, 1947, p. 58.

prestado un día/ al verde mayo el rígido diciembre”), por la noche, y que continuó al siguiente día<sup>17</sup>. Es muy posible que esta fuera la ocasión de la representación, lo que convertiría esta pieza en el último encargo de palacio a Lope, que el poeta aprovechó, por cierto, y una vez más, para manifestar sus quejas personales ante el monarca, por boca de Bato. En la puesta en escena intervino Cosimo Lotti, pues N.D. Shergold (1967) aduce un pago al escenógrafo por una “nube de Venus que añadió para las apariencias de El amor enamorado”, aunque en fecha tan morosa como el 13 de julio de 1635<sup>18</sup>. No obstante, la obra no responde enteramente al nuevo modelo de drama musical barroco, de compleja y espectacular escenografía, que Lope venía preparando para palacio desde El vellocino de oro hasta La selva sin amor. Se sitúa más bien en la línea del drama mitológico cortesano de la época de Felipe III, a la manera del temprano Adonis y Venus o de La fábula de Perseo. Dividido en tres jornadas, con una extensión de 2785 versos, la de las piezas de corral menos extensas, con una densidad de palabra mucho menor que la de los dramas-fasto, y con una participación ocasional de la música, el espectáculo resultante es un híbrido de fasto cortesano y comedia de corral, puesto en escena, eso sí, con gran riqueza de efectos escenográficos y con un espectacular cambio de decorado al final de la Jornada Tercera<sup>19</sup>.

Por último, La selva sin amor, representada en el Alcázar en 1629, con una puesta en escena que Lope glosa en su muy citada dedicatoria al Almirante de Castilla, puede ser considerada según Barbieri como la primera ópera española, entendiendo por ópera “el espectáculo todo cantado”<sup>20</sup>. Lope la subtítulo Egloga pastoral que se cantó a S.M. (Q.D.G.) en fiestas de su salud, y era consciente de su novedad, pues comenta que era

---

<sup>17</sup> Justamente el 6 de diciembre de 1633 cayó en martes.

<sup>18</sup> El documento lo recoge Shergold (1967, p. 285) de María Luisa Caturla: Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro. Madrid. 1957, p.34.

<sup>19</sup> Para un análisis más demorado de esta obra, desde el punto de vista escénico, véase el ya citado trabajo de T. Ferrer (1996)

<sup>20</sup> Asenjo Barbieri, F: Los orígenes del drama lírico en España. Tomo prestada la cita de F. Sáinz de Robles, Obras Escogidas de Lope Félix de Vega Carpio. Madrid. Aguilar, t. III, 1955, p. 531. En su monumental Teatro lírico español. A Coruña. Diputación Provincial. 1991, 4 vols. Luís Iglesias de Souza discute los orígenes de la ópera española, que sitúa en el siglo XVII, con obras como La gloria de Niquea, de 1622 (se olvida de El vellocino de oro, estrenada en las mismas fiestas), La selva sin amor de 1629, El golfo de las sirenas de 1657, La púrpura de la rosa de 1659 y Celos aún del aire matan, de 1660, ninguna de las cuales adopta el subtítulo de “ópera”, que no aparecerá hasta el año 1698, con la Opera scénica deducida de La Guerra de los gigantes, de José de Cañizares, con música de Sebastián Durón (Vol. I, p. 89). Iglesias reconoce, no obstante, que adopta una posición ecléctica a la hora de delimitar lo que es ópera de lo que no lo es, pues si se aplicara el criterio restrictivo de representaciones totalmente cantadas, sin parlamentos hablados o recitativos salmodiados, quedarían fuera de la Historia de la Opera las de Mozart o la Carmen de Bizet. Deslindar entre los primeros dramas musicales del XVII español cuáles de ellos se sitúan en una línea de evolución hacia la ópera es tarea que resta, en buena medida, por dilucidar críticamente. En todo caso, y entre estas primeras, nadie parece poner en cuestión que La selva sin amor se halla en esta línea.

“cosa nueva en España”, si bien es cierto que tiene su antecedente, en la obra del propio Lope, en El vellocino de oro (1622), en La gloria de Niquea (1622) del Conde de Villamediana, y quizás en la muy temprana y anónima Fábula de Dafne (1599?)<sup>21</sup>, todas ellas parcialmente cantadas. En todo caso, con La selva sin amor nos encontramos en un momento de encrucijada del espectáculo teatral moderno. Por un lado es una obra de encargo para esa renovada práctica escénica cortesana que comienza ahora a competir con la práctica escénica de los corrales y a regularizarse de forma autónoma, en el reinado de Felipe IV. Por otro lado asistimos a ese momento en que la música y el canto dejan de resignarse a la posición subsidiaria de las piezas entre dos actos teatrales, a la manera de los intermedi (que no de los intermezzi, género distinto) florentinos del siglo XVI<sup>22</sup>, y pugnan por constituir un espectáculo autónomo, el llamado dramma per musica, con una estructura teatral, una técnica monódica de canto (el stile rappresentativo), y una escenotecnia fastuosa, que tiene su origen en la Florencia de las últimas décadas del siglo XVI y que produce su primera obra maestra con el Orfeo, en 1607, y su primer gran músico-dramaturgo con Monteverdi. Por último, la ingeniería escenográfica, a cargo de especialistas como Cosimo Lotti, responsables de una puesta en escena esencialmente efectista, como la de La selva sin amor, comienza ahora a poner en cuestión el modelo de representación de la práctica escénica de los corrales, un modelo sustancialmente de teatro pobre, y a desplegar plenamente las posibilidades de una espectacularidad barroca. La selva sin amor participa de estas tres claves de la encrucijada, y lo hace tan radicalmente que tardará bastante en encontrar continuidades.

Pero los signos de identidad más específicos del período de senectud, los que marcan con mayor nitidez la propuesta del último Lope, no son estas representaciones para palacio, sino la dedicación del poeta a la materia palatina, ahora definitivamente basculada hacia el drama, y la complacencia en la comedia urbana. Este último género, sin lugar a dudas el más constante en la entera producción de Lope, pues de la primera a la última época las comedias que lo representan siempre figuran entre los grupos más numerosos, aunque sus conflictos y sus rasgos más característicos cambien no poco de una época a otra, concentra también ahora el mayor número de obras del período, siete, algunas de ellas muy próximas entre sí, casi gemelas, como La moza del cántaro (antes de agosto de 1627) y Por la puente Juana (1624-1630), algunas también con una

---

<sup>21</sup> Para esta curiosa y poco conocida obra véase, desde el punto de vista teatral, T. Ferrer Valls (1991) y, desde el punto de vista musical P. Ramos López (1995).

<sup>22</sup> Para los intermedi: A. D’Ancona (1903), y G. Serafini (1982).

poderosa ambientación histórica, como No son todo ruiseñores (h. 1630) o Por la puente Juana (1624-1630), bastantes de ellas con una notable calidad literaria, como las ya citadas o La noche de San Juan (1631) y Las bizarrías de Belisa (1634). Estas comedias, la mayoría de ellas ambientadas en un Madrid (excepciones serían Amar, servir y esperar, localizada en Sevilla, y No son todo ruiseñores, en Barcelona) de damas y caballeros de clase media, son de un estilizado realismo costumbrista, posiblemente más acentuado que en ninguna otra época, y la trama nos introduce a menudo en el interior de los hogares, en el espacio doméstico a la vez que íntimo de las damas (algunas de ellas percibidas con fascinada contemplación por Lope), donde transcurren esos pormenorizados coloquios femeninos, y donde galanes y damas despliegan una dialéctica conceptuosa de desdenes, celos, bizarrías, y arrogancias, en un juego del amor que se define más precisamente que nunca como juego entre la repulsión y la atracción, posiciones --más que sentimientos-- que adoptan alternativamente los jugadores a la busca de ganar la partida. Habrá que volver en otro momento sobre la elaboración de estas últimas comedias urbanas, y también sobre su confluencia o no con la comedia calderoniana de capa y espada.

En el Lope de la senectud la materia palatina está muy presente, alimentando hasta un total de siete obras, pero parece decantarse claramente por un conflicto más dramático (en cinco de ellas) que cómico (en dos). Del lado mayoritario quedan Porfiando vence amor (1624-1630), La boba para los otros y discreta para sí (h. 1630?), Del monte sale quien el monte quema (1627), ¡Si no vieran las mujeres! (1631-32), y la obra maestra del género, El castigo sin venganza (1631). Del lado minoritario, Más pueden celos que amor (h. 1627) y La hermosa fea (1630-32).

No obstante, y como un notable rasgo del período, hasta las comedias pierden su audacia hilarante de otras épocas, y se vuelven no sólo más mesuradas en su comicidad, sino que se revisten de una cierta gravedad a la hora de tratar sus conflictos, muchas veces ejemplares, acordes con la sentenciosidad de sus títulos. Si esto ocurre con las comedias urbanas, es más notorio todavía en las palatinas, que desde la época de El Arte Nuevo habían iniciado una especie de proceso de dignificación literaria, muy visible ya en obras como El perro del hortelano (1613?), y que ahora ensayan además una curiosa ambientación pseudohistórica, que sin remitir a acontecimientos y a personajes propiamente históricos, utiliza nombres (un emperador Otón, un Alejandro de Medicis...), lugares (Mantua, Urbino, Ferrara...) y acontecimientos que evocan vagamente otros que sí fueron históricos (las luchas por la anexión de Urbino entre

diferentes principados italianos, la resistencia contra la expansión de los turco en la Europa central...), una ambientación que rebaja considerablemente la libertad imaginativa del género, que se había constituido sobre la más completa ausencia de referencias reales y la mayor cuota de osadía en las situaciones. No es menor la sorpresa que produce en el lector la ruptura de ciertas constantes del género, que en algunos casos llega a borrar sus límites y a provocar el encuentro con otros subgéneros, como en el caso de El castigo sin venganza, que además de recuperar la línea de la tragedia palatina de la primera época (Carlos el perseguido), tan cara a los dramaturgos valencianos y tan deudora de las experimentaciones de Giraldi Cinzio, modera de tal manera la inverosimilitud del género que acerca su planteamiento y, sobre todo su desenlace, al de los dramas históricos de hechos particulares, de la honra (La discreta venganza, Lo cierto por lo dudoso, El caballero de Olmedo, El guante de doña Blanca...). Dos obras de esta época, en especial, apuran su experimentación en los límites del género al prescindir de lo que había sido uno de los fundamentos del mismo: el conflicto de la pérdida de la identidad original, ignorada o escondida bajo una máscara, y su resolución final mediante las pruebas que el protagonista, recubierto de la falsa identidad, enfrenta hasta la recuperación de su verdadero estado. Ni Porfiando vence amor, ni El castigo sin venganza, tienen nada que ver ya con ese conflicto, su planteamiento, su intriga y su desenlace buscan ya otras bases, abriendo el género a posibilidades diferentes.

Quede para otro momento el análisis de estos dramas palatinos, algunos muy notables, como La boba para los otros o Porfiando vence amor, otro verdaderamente fundamental, El castigo sin venganza, y casi todos espléndidamente escritos. Quisiera hoy cerrar esta breve aproximación al último Lope señalando un rasgo notable en muchas de estas obras, me refiero al acentuado protagonismo femenino. Entre los dramas palatinos hay especialmente dos ejemplares notorios: uno es la Diana de La boba para los otros, sobre la que llamó la atención, no hace mucho, Rosa Navarro (1997), el otro la Lucinda de Porfiando vence amor.

Lucinda se enamoró de Carlos, el privado del Rey de Hungría, como Casandra de Federico, en El castigo sin venganza, cuando él la ayudó a pasar un río en el que quedó encallada la carroza:

Estaba la florida primavera  
dando colores a la verde Flora,  
cuando salí más libre, y más lozana,

que por abril la cándida mañana.  
Daba ocasión ese pequeño río  
Espejo de los árboles que baña,  
...  
... con otras amigas de igual brío,  
a quien el tiempo y lo bizarro engaña,  
andábamos mirando en sus riberas  
...  
Todas por los enfaldos descubrían  
ricos manteos que, de ricas telas,  
con las flores del prado competían:  
lirios, jazmín, azar, rosas, y espuelas.  
Ya por blancas arenas imprimían  
breve cárcel del pie, negras chinelas,  
cuyas cintas, o ya lazos los nombres,  
son liga de los ojos de los hombres.  
Cuando Carlos (¡Ay, Dios!), como si fuera  
de los Dioses alguno, que pintaba  
la fabulosa edad, a la ribera  
en su carroza como el sol bajaba.  
...  
Habló cortés, en fin, y la carroza  
para pasar el río nos ofrece,  
con que las más traviesas alborozas,  
y ver la opuesta margen les parece.  
Así la libertad el tiempo goza,  
y lo que no se tiene se apetece.  
Entré también, aunque callando estaba,  
y presume que fue porque miraba.  
Pisan las ruedas la menuda arena,  
y los caballos que a la orilla aspiran,  
al son del agua, que batida suena,  
pedazos de cristal al aire tiran.  
Pero que fuese traza, o fuese pena,  
ya con el turbado anhelo respiran,  
y tropezando la portátil casa,  
ni atrás se queda, ni adelante pasa.  
Parando pues, hicimos aposento  
sobre el cristal del arenoso río,  
donde el donaire, el uno y otro cuento,



dio licencia al favor, despejo al brío.  
Parecióme que Carlos, más atento  
Que a las demás, miraba tierno el mío,  
...  
Mientras otros caballos añadieron,  
de sí misma cayó la noche helada,  
y las estrellas contra mí salieron,  
de Carlos por su culpa enamorada.  
Sus manos a la vuelta se atrevieron,  
no diré yo que estando descuidada,  
que aunque vieron mis ojos que me asían,  
no quise yo que viesen lo que vían.  
Dejéme asir las manos, poco digo,  
dejéme asir el alma...  
...  
iba Carlos en sí, yo no conmigo,  
que amor para abrasarme, todo junto  
el fuego elemental tomó del cielo,  
...  
Con este dulce mal, fuego apacible,  
y tierna inclinación con alma y vida,  
como la flor del sol le voy siguiendo,  
y como ella las hojas, almas tiendo.

Lucinda, como las otras osadas damas de esta época, no esperó ya a que Carlos la eligiera, sino que fue tras él y, en audiencia pública, a la que la condición de privado le obligaba, le entregó un memorial en el que solicitaba al rey que la casara con Carlos. Y cuando Carlos cayó en desgracia y fue desterrado, ella desmontó su casa en la corte y acudió con todo lo que poseía, carruaje y criados, a la aldea en que se había refugiado Carlos, y allí le ofreció todos sus bienes y sobre todo su firme decisión de acompañarlo en el destierro. “Nací para ser tuya eternamente”, le dijo. Un día, cuando la exasperación colmaba ya la paciencia de Carlos, éste decidió volver a la corte a escondidas, aún a pesar de la pena de muerte que pesaba sobre él si lo hacía, para averiguar si Leonarda, su dama, la que él amaba y la que había prometido guardarle fidelidad y comunicarse con él en el destierro, le había olvidado, pues no tenía noticias suyas, y para averiguar también si Alejandro, el traidor que había provocado con una calumnia su destierro, y a quien él creía un amigo comprometido en defender su causa, trabajaba en su favor ante el Rey. Sin que él lo supiera, Lucinda le siguió, junto con su

criada Inés, ambas disfrazadas de hombre y embozadas, dando lugar a una curiosa escena de capa y espada. A las rejas de Leonarda están Carlos y Fabio, su criado. Irrumpen entonces, por un cabo de la calle, los sicarios enviados por Alejandro para asesinarlos, y por el otro las dos damas embozadas. Al ver tantos enemigos juntos, cerrando las salidas, Fabio se siente perdido, pero entonces, y para su sorpresa, dos de los embozados se colocan a su lado y desenvainan sus espadas. La escena recuerda las dos del mismo tipo que se representan en Las bizzarrías de Belisa, y como en la del tercer acto de esta comedia las damas embozadas recurren a un arma poco ortodoxa en las escenas de capa y espada, sacan sus pistolas y las ostentan ante los sicarios, que huyen aterrorizados. “¿Pistolas?”, grita Armando, “no aguardo más”, y echa a correr.

Esta Lucinda amorosa y guerrera, pero sobre todo porfiada, será la que conseguirá con su constancia, y en el marco virgiliano de la aldea, vencer a la misma mudanza, obligando a Carlos a amarla: “Oid --dice a las selvas--, cuánta mudanza/ un firme amor, por no mudarse, alcanza.”

Al final de la obra asistimos a un último episodio de la corrupción política propia de estas obras. Si la guerra fue la ocasión de la caída de Carlos, la paz será la de su rehabilitación. El rey de Hungría y su cuñado han negociado la paz, neutralizando el peligro del Gran Turco que aprovechaba la disensión en su propio beneficio. El rey descubre entonces la falsedad de la calumnia que se arrojó sobre Carlos y le devuelve su privanza. Leonarda, al verlo encumbrado otra vez, intentará recuperar a su antiguo amante, al que había sustituido por Alejandro, quien a su vez, y gracias a su traición, se había convertido en privado, fundándose en una máxima que dice “que se aparten los dichosos, / de los que son desdichados”, propia de toda una filosofía posibilista: “en el mundo/no hay más de viva quien vence”. También Alejandro trata de rehabilitar la alianza que fingía mantener con Carlos antes de su caída. Es obvio que Alejandro no tiene los encantos de Leonarda, al menos desde el punto de vista de Lope, que la hace aparecer persuasiva y mimosa, pero una y otro quieren persuadir a Carlos de que ha sido su intercesión ante el rey la que le ha devuelto al poder, y Leonarda se atreve incluso a reclamarlo como marido. Esta fábula moral, más alarconiana que calderoniana, sin duda, acabará con un final feliz: los traidores se casarán entre ellos. Mientras tanto, Carlos buscará entre la multitud a su leal Lucinda, que en medio de la corte llegará hasta sus brazos disfrazada, bien simbólicamente por cierto, de labradora.

Es notable en este drama, que a diferencia de El castigo sin venganza, y de otros dramas palatinos anteriores, como Carlos el perseguido o La fuerza lastimosa, del

primer Lope, y El mayordomo de la Duquesa de Amalfi, o La locura por la honra, del Lope de 1600-1614, no se desliza hacia la tragedia, sino que como La boba para los otros y la mayoría de los dramas palatinos de última época, se mantiene en los límites de la tragicomedia, es notable, repito, la fascinada atención con que Lope observa los movimientos de la mente de su dama. Ella no puede entender, por ejemplo, que el hombre que ella ama pueda no ser amado por cualquiera otra persona, y especialmente por cualquiera otra mujer: “Que mujer que no te quiere –le dice—no puede ser entendida.” Y se interna en un sentimiento que comparten diversas protagonistas femeninas de este último Lope, como la Casandra de El castigo sin venganza, quien no puede concebir que su amado pueda no ser amado por otra mujer, en habiéndole él mostrado amor:

¿Mujer te ha visto y hablado,  
y tú le has dicho tu amor,  
que pueda con pecho ingrato  
corresponderte? ¿No miras  
que son efectos contrarios,  
y proceder de una causa  
parece imposible? (vv. 1447-1453).

En ambas obras se expresa con toda intensidad el sentimiento amoroso, la convicción inalterable de que aquel a quien se ama merece universalmente ser amado, una convicción y unas protagonistas femeninas que, a mi modo de ver, sólo la experiencia compartida con Marta de Nevares podría haber suscitado.

Es posible también que estas extraordinarias protagonistas de la última época, algunas de ellas viudas, sea dicho de paso, protagonistas como la Juana de Por la puente, la Belisa de Las bazarías, la D<sup>a</sup> María de La moza del cántaro, las dos protagonistas de La noche de San Juan, la Diana de La boba para los otros, que no son únicamente heroínas del amor, sino a la vez heroínas de la inteligencia, especialmente en el caso de La boba para los otros, que engaña primero a los experimentados cortesanos que quieren servirse de ella para mantenerse en el poder, o impedirle su ejercicio, para desplazarlos posteriormente a todos ellos y apropiarse del mismo con una elaborada estrategia de golpe de estado, y heroínas de la acción y de la libertad, como las D<sup>o</sup> Leonor y D<sup>a</sup> Blanca, de La noche de San Juan, que se declaran en rebeldía ante sus hermanos y tutores, rechazan las bodas concertadas para ellas por la conveniencia de

ellos, se fugan con sus amantes y se casan finalmente con quienes han elegido ellas, o como esta nuestra Lucinda, que es capaz de verbalizar los mecanismos mismos de la dominación masculina, que ha separado a las mujeres del uso y conocimiento de la letras y de las armas por su propio interés, no porque lo exija la naturaleza:

Dos cosas que no ejercitan  
las mujeres, a los hombres  
las sujetan, y los nombres  
que ellos adquieren las quitan<sup>23</sup>,  
que las letras, y armas son.  
Que si estas nos enseñaran,  
yo sé que no se alabaran  
de la injusta sujeción.  
Como tan determinadas  
y tan discretas nos vieron,  
los hombres nos escondieron  
las ciencias y las espadas:  
Nuestra ignorancia y temor  
en este engaño tropieza,  
pues nos dio naturaleza  
mayor ingenio y valor.

es posible, repito, que alguno o varios de estos casos de extraordinario protagonismo femenino tenga que ver con la producción de las obras para una actriz determinada, como sugiere Teresa Kirchner (1997) en el caso del personaje de Belisa y de la actriz María de Córdoba, pero a mí me parece que todas ellas deben mucho a la compleja fascinación que Lope sintió por Marta de Nevaes como mujer, tal como se refleja en sus cartas. En 1617, con sus cincuenta y cinco años, Lope le escribía al de Sessa: “porque yo estoy perdido, ei en mi vida lo estuve, por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé cómo ha de ser ni durar en esto, ni vivir sin gozarlo.”<sup>24</sup> Y un año después, al agradecerle el haber asistido a una representación casera de Amarilis, vuelve a escribirle:

---

<sup>23</sup> Los hombres les privan del renombre que ellos adquieren en su uso.

<sup>24</sup> Epistolario de Lope de Vega Carpio. Estudio y edición de A. González de Amezúa. Madrid, Real Academia, 1935-34, tomo IV, p. 302.

Holguéme, en parte, para que V.ex.<sup>a</sup> disculpase mi loco amor por sujeto de tantas gracias y partes, tan dignas de estimación en quien tuviera libertad y edad para agradecerlas: yo voy en esta materia con sola el alma, dejando ir el cuerpo a viva fuerza de la razón, si bien la causa no admitirá jamás el estilo platónico, porque es lo que se ve sólo un retrato mudo de la verdad de lo que se goza, si amor y privación no me engañan; que el uno ciega y el otro desatina, y siempre los gustos de la voluntad son más hijos de la imaginación que de la verdad.

El lector que haya tenido el privilegio de leer aquellos diálogos, escritos trece años después, entre Casandra y Federico, en el segundo acto de El castigo sin venganza, aquellos versos grávidos de un amor que embiste torrencialmente buscando vías de salida hacia la luz, las mismas que la prudencia o el temor tratan desesperadamente de obstruir, sabrá de lo que estoy hablando.

Mayo de 2003

#### **BIBLIOGRAFIA CRITICA CITADA**

**Brown J. y Elliot J.H. (1981):** Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV. Madrid. Alianza Ed. 1981.

**D'Ancona A. (1903):** Le origini del melodramma. Torino. Bocca. 1903.

**Ferrer Valls, T. (1991):** La práctica escénica cortesana : de la época del Emperador a la de Felipe III. Londres, Tamesis Books, 1991.

----- (1996): “El vellocino de oro y El amor enamorado en la producción dramática cortesana de Lope de Vega: las obras de la madurez”, en En torno al teatro del siglo de oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería. Instituto de Estudios almerienses. Diputación de Almería. 1996, pp47-64.

----- “Sustento, en fin, lo que escribí. Lope de Vega y el conflicto de la creación”, en Marín F. y Tomás F. eds. Pigmalión o el amor por lo creado. IV Encuentro de Literatura y Arte . La Habana, abril de 2003 (en prensa)

**Kirchner, T. J. (1997):** “Los disfraces de Belisa: incursión en Las bizarrías de Belisa, de Lope de Vega”, en Pedraza F.B. y González R. eds. La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Almagro. Univ. De Castilla-La Mancha. 1997, pp. 61-84.

**Morley S.G. y Bruerton C. (1947):** “Addenda to the Cronology of Lope de Vega’s Comedias”, *Hispanic Review*, XV, 1947, p. 58.

**Navarro, Rosa (1997):** “El arte de fingirse boba y otras recreaciones: La boba para los otros y discreta para sí”, en Pedraza F.B. y González R. eds. La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Almagro. Univ. De Castilla-La Mancha. 1997, pp. 41-60.

**Oleza, J. (1980):** "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", Cuadernos de Filología, III- 1 y 2, 1980, pp 153-223. Reimpreso y puesto al día en Teatro y prácticas escénicas, II : La comedia. Londres. Tamesis Books. 1986.

-- (2001): "El primer Lope: un haz de diferencias".Insula, nº 658, Octubre 2001.

-- (1997): “Estudio Introductorio”. Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña. Ed. de D. McGrady. Barcelona, Crítica, 1997.

**Profeti, M<sup>a</sup> Grazia (1997):** “El último Lope”, en Pedraza F.B. y González R. eds. La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Almagro. Univ. De Castilla-La Mancha. 1997, pp. 11-39.

**Ramos López, P. (1995):** “Dafne, una fábula en la corte de Felipe II”. Anuario musical, N° 50, 1995.

**Rozas, J. M. (1982):** “Lope de Vega y Felipe IV en el Ciclo de Senectute”. Discurso de apertura del Curso 1982-83. Badajoz-Cáceres. Universidad de Extremadura. 1982.

**Serafini, G. (1982):** “Dall’intermedio al melodrama”, Quaderni di teatro, 5 (1982), pp. 84-92.

**Shergold, N. D. (1967):** A History of Spanish the Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century. Oxford. Clarendon Press, 1967.

---