

EL LOPE DE LOS ULTIMOS AÑOS Y LA MATERIA PALATINA.

JOAN OLEZA

Universitat de València.

Este trabajo se publicó en *Estaba el jardín en flor...Homenaje a Stefano Arata. Críticón* nº 87-88-89. Presses Universitaires du Mirail. Toulouse. 2003, pp. 603-620.

1. LOS GENEROS PREFERIDOS DE LA SENECTUD.

En los nueve años que abarcan de 1627 a 1635, del primer testamento de Lope a su muerte, la época que J.M.Rozas (1982)¹ llamó “de senectud”, para caracterizarla, y que estudió en su producción poética pero no en su producción teatral², Lope amenguó sensiblemente su dedicación al teatro. Según el testimonio de las cartas al Duque de Sessa y el de su buen amigo y discípulo Juan Pérez de Montalbán, testimonios bien conocidos, Lope hubiera querido, incluso, dejar de escribir para el teatro, y si lo siguió haciendo fue sin duda porque su estrategia para asegurarse un mecenazgo real o nobiliario que pudiera poner a cubierto y en sosiego sus últimos años, fracasó, y no hubo más remedio que seguir atendiendo a la intendencia doméstica por medio de la escritura para los corrales. Entre estos años, y tomando como base las comedias que Morley y Bruerton ³ calificaron como “auténticas” (A) o como “probablemente de Lope” (B), se podría calcular un conjunto de veintitrés obras, lo que significa un ritmo de dos obras y media por año. Sirva de término de referencia el período inmediatamente anterior, el que transcurre entre 1615 y 1626, ambos años incluidos, y que no es ni

¹ 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.

² Las tesis de J.M. Rozas (1982) sobre el ciclo de senectud y la réplica de M^a G. Profeti (1997) las he tratado ampliamente en mi trabajo “Las opciones dramáticas de la senectud de Lope”, presentado recientemente en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el Simposio en Homenaje a Francisco Ruiz Ramón y Alfredo Hermenegildo *Significados y proyección internacional del teatro clásico español*, cuyas Actas tienen en preparación los coordinadores J.M^a Díez Borque y J.Alcalá Zamora. Las líneas que siguen deben situarse sobre el fondo del trabajo citado, con el que mantienen una relación de complementación. Aquel se preocupa sobre todo de caracterizar la última fase evolutiva del teatro de Lope en el contexto de las experiencias de sus últimos años, éste se centra muy en cambio en el tratamiento final de la materia palatina, y detiene especialmente su mirada sobre una obra notable, *La boba para los otros...* Ambos pretenden circunscribir la propuesta teatral del último Lope, con una especial atención al despliegue final de un género que tanto interesó a Stefano Arata.

³ *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid. Gredos. 1968.

mucho menos el período de mayor producción de Lope: de él se conservan unas setenta y ocho obras, lo que equivale a un ritmo de seis comedias y media por año.

Nada tendría de extraño que esta contención del dramaturgo se saldara con un beneficio notable en la escritura. Desde un punto de vista estrictamente literario, casi todas las comedias de última hora son una fiesta del estilo, Lope deja correr la pluma entre primores de madurez. Y él era perfectamente consciente de ello: en una célebre carta, muy conocida, aquella en que confiesa al de Sessa temer que la muerte le sorprenda “escribiendo lacayos de comedias”, se lamenta de que el público de los corrales no recibe ahora con el mismo gusto con que recibía en otras épocas comedias escritas de prisa y corriendo, las que ahora le entrega bien escritas: “Ahora, señor excmo., que con desagrado al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas, he conocido...”⁴.

En estos años, la variedad de subgéneros que Lope maneja disminuye considerablemente respecto a las etapas anteriores, que he definido en otros lugares⁵ y que ahora no me es posible evocar. Lope se concentra en unas pocas opciones dramáticas, entre las cuales dos resultan significativamente frecuentadas: los géneros de la materia palatina y el de la comedia urbana. Este último, sin lugar a dudas el más constante, el más regularmente cultivado a lo largo y lo ancho de la trayectoria de Lope, 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, entre las que destacan *La moza del cántaro* (antes de agosto de 1627), *Por la puente Juana* (1624-1630), *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

⁴ 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.

⁵ Para la primera época, que puede extenderse hasta 1599, véase J. Oleza: "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, y también "El primer Lope: un haz de diferencias". *Insula*, n° 658, Octubre 2001. Para el Lope de *El Arte Nuevo* (1600-1614) véase el "Estudio Introductorio" a Lope de Vega: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. de D. McGrady. Barcelona, Crítica, 1997. Para el último Lope: "Las opciones dramáticas de la senectud de Lope", *Simposio en Homenaje a Francisco Ruiz Ramón y Alfredo Hermenegildo: Significados y proyección internacional del teatro clásico español*, J.M^a Díez Borque y J. Alcalá Zamora eds. (en prensa).

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.

2. LA MATERIA PALATINA O EL TEATRO DE LA FORTUNA.

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). Y esta primacía de lo grave sobre lo cómico no deja de ser notable en la evolución de la materia palatina en la escena española.

El universo palatino hizo su entrada en los escenarios de la mano de la comedia. De hecho, la primera representación netamente palatina del teatro español es la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, allá por 1520, aunque también el *Don Duardos* de Gil Vicente contiene muchos elementos palatinos. A mitad del Quinientos Giraldi “Cinthio” abandona la correspondencia aristotélica de historia y tragedia, y sus tragedias viajan por una geografía exótica que las lleva de Grecia, Turquía o Persia a Escocia, Irlanda e Inglaterra, al tiempo que sus fábulas se abandonan a las pulsiones de la fantasía. En la época de la disolución de las prácticas escénicas del Quinientos y del nacimiento de la práctica escénica barroca, los dramaturgos valencianos, desde Virués hasta Guillén de Castro, elaboran una parte substancial de su producción bajo las consignas del imaginario palatino y de la tragedia de final feliz giraldiana, o de la tragicomedia, esto es, del drama.

El primer Lope asumió la herencia de la tragedia palatina en algún caso, como el de *Carlos perseguido*, pero con la tendencia a reconvertirla en tragicomedia, como ocurre cuando el asunto del romance trágico del Conde Alarcos, que Guillén de Castro transformó en una tragedia de final feliz titulada *El Conde Alarcos*, fue retomado por Lope y reconvertido en la tragicomedia *La fuerza lastimosa*, sin alejarse en ninguno de los tres casos del universo palatino. Pero por encima de cualquier asimilación, el primer Lope utilizó el universo palatino para mudarlo de trágico en cómico, y le confió las misiones de choque, de avanzadilla y de ruptura que contenía su propuesta teatral. Obras como *Los donaires de Matico*, *Las burlas de amor*, *El príncipe inocente*, o *El lacayo fingido* contienen en potencia una tragedia que el dramaturgo vio y no quiso, persuadido como estaba de que su mayor capacidad de impacto estaba en aquel género de “comedias finas y puras que no sean tragicomedias”, como las llamó Juan Martí en la *Segunda Parte del Guzmán de Alfarache*⁶

En el Lope de *El Arte Nuevo* (1600-1614), la hegemonía del frente cómico se desplaza al subgénero urbano, en buena medida reconocible ya como "de capa y espada", lo que acentúa ese movimiento de retracción de la fantasía, o si se quiere de autolimitación a las posibilidades imaginarias de un universo referencial (Sevilla, Toledo, Madrid, básicamente) y verosímil, que parece caracterizar el período. Al menos en las obras de carácter profano. Las comedias palatinas decaen de su condición hegemónica, de punta de lanza de las innovaciones y audacias de todo tipo, aun cuando siguen siendo relativamente numerosas y aun cuando entre ellas su autor nos haya dejado dos obras de gran relieve: la primera, *El lacayo fingido*, probablemente muy cercana a abril de 1599, conserva las maneras muy libres de imaginación y construcción de la época precedente, la segunda, *El perro del hortelano*, al final mismo de este período (¿1613?), supone una profunda transformación del género, tanto por el refinamiento literario como por su adaptación a un cierto orden de verosimilitud, de vida cotidiana, de costumbres domésticas, próximo al de las comedias urbanas. En este período se inicia un cierto trasvase de la materia palatina desde las comedias a los dramas, que tienden a equilibrar la propuesta de las comedias. Dramas como *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, *Castelvines y Monteses*, *La locura por la honra*, *Los muertos vivos*, *El juez en su causa*, *La firmeza en la desdicha*, *La discordia en los casados* o *El animal de Hungría*, parecen responder al designio de reactivar aquella

⁶ *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache. Compuesto por Matheo Luxán de Sayavedra* (seud. De Juan Martí). Bruselas. Velpius. 1604, p. 131.

fórmula dramática que Lope había aprendido de los dramaturgos valencianos pero que practicó poco en su primera época, más interesado por verter en clave de comedia que de drama los conflictos de la lucha por la privanza, de la desigualdad de condición y de estado, de los agravios al honor de la sangre, de los desórdenes morales del poder, típicos de estas obras. Ahora les devuelve su dramatismo y los explora en un espacio imaginario, y probablemente la mayor dedicación a los dramas explica en parte el menor interés por las comedias, dentro del universo palatino, de acuerdo por otra parte con lo que parece norma general del período, el trasvase de conflictos del marco cómico al dramático.

Un caso verdaderamente notable es el de *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi* en relación con *El perro del hortelano*: ambas obras tienen una misma ambientación napolitana, aunque difuminada a la manera palatina, un mismo conflicto de base - el de la dama de la alta nobleza que se enamora de su mayordomo, desencadenando un conflicto de desigualdad de estado y linaje, relevante en el entorno social -, y sin embargo son la una a la otra como tesis y antítesis, como caso y contracaso, pues el conflicto acaba en terrible tragedia para la Duquesa de Amalfi y en dulce componenda conyugal para la Condesa de Belflor. Esta dualidad de tratamiento que una misma situación conflictiva recibe, muy frecuente por otra parte en Lope, da buena muestra de la ambivalencia del universo palatino en esta época, apto para expresar el mundo en clave de comedia o de drama.

Ahora, al final de la evolución de Lope, esa ambivalencia parece resolverse a favor de la clave dramática, desplazando la comedia a un papel casi residual. Incluso sucede que estas pocas comedias residuales han perdido 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 los títulos de esta época (*Porfiando vence amor, Del monte sale quien el monte quema, El castigo sin venganza, Más vale celos que amor, Si no vieran las mujeres...*). Si esto ocurre en general con todas las comedias, y también con las urbanas, que marcan con su hegemonía este período, es más notorio todavía en las palatinas, que desde la época de *El Arte Nuevo* habían iniciado una especie de proceso de dignificación literaria, pero 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 Médicis...), 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 turcos en la Europa central...). Esta contaminación de lo maravilloso propio del género por guerras, personajes, situaciones de resonancias imprecisamente históricas, así como la ubicación de la acción en lugares tan cercanos como Francia o los principados italianos tenía, por fuerza, que provocar un acercamiento considerable de lo imaginado a la experiencia de los espectadores, que falta por completo en la primera época de Lope, cuando lo palatino juega el papel primordial del alejamiento de esta experiencia.

No tiene nada de extraño, por consiguiente, que en la acción se filtren alusiones al presente del espectador, como aquella en que Lucinda cuenta que los porteros de palacio no dejan entrar “al soldado roto, / que trae de Italia o Flandes, / los servicios por arrobas, como por onzas la sangre” (*Porfiando vence amor*, III, esc. 11). Este procedimiento ya había sido ensayado a menudo en piezas de carácter palatino, pero nunca habían estado estas alusiones envueltas en una atmósfera tan verosímil: aunque dicho en la remota Hungría, el espectador lo escuchaba resonar en su propio ambiente.

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 “Cinthio”, 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, especialmente al de los casos de honra (*La discreta venganza*, *Lo cierto por lo dudoso*, *El caballero de Olmedo*, *El guante de doña Blanca...*). Tres obras de esta época, en particular, 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 máscara de la falsa identidad, tiene que enfrentar hasta la recuperación de su verdadero estado. Ni *Porfiando vence amor*, ni *El castigo sin venganza*, ni *Si no vieran las mujeres...* tienen nada que ver con ese conflicto: su planteamiento, su intriga y su desenlace buscan ya otras bases, abriendo el género a posibilidades diferentes, y la máscara identitaria queda reducida a un artilugio fugaz.

El universo palatino es, como ningún otro, el teatro de la fortuna del héroe y de la mudanza de su destino, pero en esta época fortuna y mudanza admiten dos esquemas

conflictivos contrapuestos. Según el primero, que es el que predomina en la propuesta del primer Lope, el héroe o la heroína fueron excluidos de la corte y de su estado original por culpas que les son ajenas o por intrigas adversas, bastantes años antes de que se inicie la acción. Arrojadados a un mundo entre rústico y pastoral, en él se crían y crecen con una identidad aparente, ignorando o no la verdadera. En el repertorio del último Lope este es el esquema de *La boba para los otros* y, en buena medida, de *Si no vieran las mujeres*. Según el segundo, la caída del héroe desde una posición de privilegio se produce en el presente de la acción, y tiene su causa en los desórdenes del poder: es el caso de *Porfiando vence amor* y de *El castigo sin venganza*. Una obra como *Del monte sale* traza un curioso esquema mixto, en el que unos personajes fueron desterrados en el pasado, y privados de su condición real, como la incendiaria y falsa labradora Narcisa, que resultará a la postre hija del mismísimo Rey de Francia, y que luchará con todas las armas a su alcance para recuperar su posición, y otros, como el Conde Enrique, el Delfín de Francia, que víctima de reiteradas calumnias, se verá una y otra vez perseguido y marginado de la corte.

Las dos comedias del grupo, *La hermosa fea* y *Más pueden celos que amor* mantienen sensibles diferencias con los dramas. Por un lado, un juego de roles bastante más reducido: uno o dos galanes, dos damas, los correspondientes criados, y otros personajes más prescindibles: una autoridad real, en *Más pueden celos*, y algunos amigos y autoridades de tipo medio en *La hermosa fea*: es de notar que el criado puede llegar a ser más discreto que gracioso, en *La hermosa fea*, o que ceda su papel a la dama donaire, tan característica del primer Lope, en *Más pueden celos...* En los dramas, además de este esquema de base, es fundamental la representación del poder (generalmente el Rey), importante la presencia de altos cargos y de funcionarios medios, y característica una componente rural de labradores. Pero por el otro lado estas dos piezas presentan un esquema puro de comedia, en que el protagonista de la primera, Ricardo, príncipe de Polonia, y la protagonista de la segunda, Octavia, trazan complicados enredos, entre los que juega un papel primordial el enmascaramiento de su identidad, que provoca innumerables y entrecruzados equívocos, para conseguir capturar amorosamente a la dama o al galán que se han fijado por objetivo al comienzo de la obra.

De los cinco dramas palatinos, cuatro al menos enmarcan sus historias en un cuadro de intrigas y de lucha por el poder político.

La excepción es *Si no vieran las mujeres*, la más cercana al esquema de la comedia, pues el eje de su acción es estrictamente amoroso: a lo largo del mismo el noble Federico se afanará en preservar sus amores con Isabela y conducirlos hasta el feliz puerto nupcial. Este esquema avanza a través de una serie de obstáculos, sobre todo celos, el gran motor de la acción, que van provocando diversas peripecias de insumisión, renuncia, venganza, o lucha activa por la captura de la persona amada. En principio podría haberse dado un conflicto tan grave como el del enfrentamiento de un noble y su Rey por el amor de una dama, tanto más cuando el Rey utiliza al noble para que negocie por él ante la dama: está muy cerca *El castigo sin venganza*, y algo más lejos obras como *El marqués de Mantua*, *La locura por la honra*, *La Estrella de Sevilla*, *La niña de plata*, y en clave de comedia, *El lacayo fingido*. Pero Lope no parece interesado en las posibilidades más graves de este enfrentamiento, y apenas lo apunta: desde el principio de la obra Federico quiere esconder su amada a la mirada – y al deseo – del Emperador, por ello trata de obligarla a que evite encontrarse con él, y por ello engaña al Emperador haciéndole creer que no ama a ninguna dama, y vuelve a engañarlo cuando el Emperador, que le conminó a que buscara a una dama a quien amar si quería permanecer a su servicio, le pregunta si ya la ha encontrado y él contesta que sí y le lleva a conocer a una mujer fea y necia, llamada Fenisa. El Emperador, por otra parte, confía a Federico su atracción por Isabela, y lo utiliza en diversas misiones para atraerse a la dama, utilización que no le impide perseguirla por su propia cuenta, perdonando a su desterrado padre, restituyéndola a la corte, obsequiándola con un título nobiliario, regalándole joyas, cortejándola finalmente ante sus rejas. Pero nada de ello provoca un conflicto verdaderamente serio: el Emperador Otón no pasa factura por los engaños de que es objeto, ni se resiente de las mentiras que le cuenta su servidor, ni se enfurece al comprender que es su rival –y su rival favorecido– en el amor de Isabel, y más que el libidinoso tirano de otras obras parece un monarca caprichoso que juega al cortejo con escasa convicción y por cumplir con las convenciones de la sociedad cortés. La traza con la que se deshace el enredo es un pacto: en el segundo acto Federico pide al Emperador que si, en cumplimiento de la exigencia real de que encuentre a una dama a quien servir, enloqueciera de amor, él se comprometa a ayudarle a sanar. Y efectivamente Federico enloquece, como los protagonistas de *Belardo furioso* o de *La locura por la honra*, y no menos efectivamente, aunque con embarullados argumentos, el Emperador le sanará casándolo con su amada Isabela. Traza y desenlace tienen mucho, en definitiva, de artificiosa ficción cortesana: la palabra empeñada en una

situación neutra pero que se está obligado a cumplir cuando esta se vuelve en contra, la locura de amor como enfermedad que sólo cura la posesión del ser amado... Las secuencias tan características, en estos dramas, del destierro (del padre de Isabela, fallado tiempo antes de que se inicie la acción) y de la restitución a la corte, del perdón y de la reconciliación reales, son aquí puramente accesorias. Como lo es el ambiente rural y virgiliano en que comienza desarrollándose la acción y en el que se nos presentan los amores de Isabela y Federico, o el lugar ameno en el que, descansando de la caza, el Emperador conocerá a Isabela: nada hay aquí ni después tampoco de encuentro conflictivo entre la corte y el mundo rural. Los disfraces con la consiguiente ocultación de la identidad son más un juego que otra cosa: Isabela se disfraza de labradora para poder satisfacer su curiosidad de ver al Emperador y el Emperador prefiere conocerla bajo la ficción de un servidor que con su propia identidad, pero no tardará nada en deshacer el equívoco. Y en cuanto a la dama, a Isabela, alguna nota le alcanza de las enérgicas y protagónicas damas de esta época: su insumisión al mandato de su galán, por ejemplo, cuando éste le exige que se esconda del Emperador, y que ella justifica en su curiosidad de mujer, lo que a su vez justifica el título de la obra: “O ver, o no ser mujer”, dice Isabela. Y claro que ve al Emperador. Y hasta, más tarde, y por despecho, coqueteará con él en sus rejas, y escribirá una carta a Federico dirigida al “perro de la dama fea”, en la que le anuncia su voluntad de entregarse esa misma noche al emperador, tomando así cumplida venganza de su amante, venganza que será la causa de su locura.

Si dejamos de lado *El castigo sin venganza*, por su poderosa singularidad, ya muy tratada por la crítica, los otros tres dramas se recrean en la confrontación entre el mundo rústico y el palatino, como una confrontación de fondo. El mundo rústico es el lugar del amor, del verdadero amor, entre Alejandro y Lucinda, en *Porfiando vence amor*, o entre el Conde Enrique y la labradora Narcisa, en *Del monte sale...* En la primera de estas obras el mundo rústico de la aldea está moralmente exaltado en la sencilla felicidad que emana de la armonía de sociedad y naturaleza. Es un mundo donde la autenticidad tiene su asiento. En el de la corte, en cambio, es frecuente el crimen (el intento de asesinato del privado en la primera de estas obras; en la segunda: los asesinatos efectivos del Príncipe heredero y el del Gobernador) y las falsas acusaciones (como las que condenan al destierro al buen privado que es Carlos, en la primera, o al Conde Enrique, reiteradamente y por diversas causas, en la segunda), prosperan las intrigas de los traidores como el Duque Alejandro, dispuestos a todo con tal de acceder al poder y

desplazar de él incluso a los propios amigos y protectores, o la inconstancia y deslealtad de damas como la marquesa Leonarda, disponibles para la mejor apuesta y siempre propicias al vencedor, es un mundo en el que la guerra es fácil entre hermanos, capaces además de asociarse al Gran Turco para hacer triunfar sus ambiciones. La vida es el escenario de una incesante mudanza, que encuentra sus dos polos en la caída del favor real y en el perdón y la reconciliación, en la privanza (de Carlos, o en la condición de delfín de Enrique, respectivamente) y en el destierro, extremos entre los cuales no podría imaginarse ningún estado intermedio. En ambas obras la dama urdirá una traza en la que la ocultación de la personalidad es el elemento decisivo para la recuperación de su amado. En *Porfiando vence amor* la traza es menos ingeniosa que heroica, pues Lucinda y su criada se disfrazan de caballeros y salvan a su amado de una emboscada para asesinarlo, haciendo uso de sus espadas y, sobre todo, de sus pistolas: la herida mortal de uno de los sicarios le lleva a confesar la verdad de la inocencia de Carlos y la falsedad de las acusaciones de Alejandro, con lo que Carlos será restituido a su privanza. A Lucinda le quedará un nuevo disfraz, ahora de labradora, para conseguir la feliz aceptación de su amado. En *Del monte sale* la traza no es tampoco la de una dama donaire, sino la de una vengativa mujer dispuesta a poner en peligro incluso la vida de su amado para hacerlo suyo: Narcisa, la supuesta labradora, se reconvierte primero en Doña Sol, una dama leonesa que denuncia a su amado por abandonarla tras haberle dado tres hijos, y después en Madame Flor, quien vuelve a denunciarlo ahora por haber forzado a su también inventada hermana Lucrecia. En esta obra, la coloración dramática se intensifica con un caso de honra: El Gobernador, padre de Celia, que ama al Conde Enrique, con el que confía en casarse, morirá a manos de un celoso pretendiente suyo, pero la autoría será asignada al hombre que ella en verdad ama, el Conde Enrique. Narcisa, que ha vivido como labradora, aunque con sospechas de que esa podía no ser su verdadera identidad, se entera a la muerte de su supuesto padre de que en realidad ella era la hija del Rey de Francia y de una dama de alta alcurnia, que fue escondida en la aldea para salvarla de la cólera de su abuelo. Ambas obras, tras los episodios correspondientes de revelaciones, en los que la verdad aflora por encima de todos los enredos, proclaman el doble triunfo del amor y de la justicia.

3. LA BOBA PARA LOS OTROS Y DISCRETA PARA SI. EFECTOS CALDERONIANOS.

Si no vieran las mujeres tiene un enredo lleno de complicaciones y peripecias, que la acercan a alguna de las comedias de esta época, como *La hermosa fea*⁷. En cambio, tanto *El castigo sin venganza* como *Porfiando vence amor*, se concentran en un esquema casi desnudo, de una lógica rigurosa, de un avance lineal y en orden del argumento, que si en la primera obra tiene un carácter de tragedia, en la segunda lo tiene de drama ejemplar, reducible incluso a la sentencia que le da título.

Algo muy parecido ocurre con una de las piezas más notables del último Lope, *La boba para los otros y discreta para sí*, en la que el esquema del drama palatino se da en todo su vigor: Diana, una labradora consciente de su escasa adecuación al medio rústico en el que ha nacido y crecido (como Narcisa, en *Del monte sale...*), recibe la revelación de que en realidad es la hija y heredera legítima del fallecido Duque de Urbino, y de que deberá ocupar el lugar que le corresponde en la corte, aunque se le avisa también de que la división política interior y las ambiciones de su prima Teodora, a la que todos consideraban la heredera, y de diversos nobles cercanos al poder, han de poner en grave peligro sus derechos. La revelación de la verdadera identidad no viene a resolver el conflicto, sino a desencadenarlo. A partir de este momento la pieza pondrá en escena, puntual y ordenadamente, los esfuerzos de Diana por imponer sus derechos a la corte, o mejor dicho, su poder, ayudada por dos aliados, el uno consejero y amigo, el otro príncipe y amante, y obstaculizada por las intrigas de su prima y de los cortesanos más ambiciosos.

Lo notable de este drama es la estrategia seguida por Diana para acceder al poder absoluto. La condición de identidad ignorada, con que comienza la obra, es reutilizada instrumentalmente como identidad fingida, que Diana adopta como plan de batalla: una vez asumida su verdadera identidad, la de Diana, heredera de Urbino, hará creer a unos y a otros, todos ellos expertos cortesanos, hábiles maestros en el juego de las intrigas y las influencias, de los cambios de posición y de alianzas, que tantos años en un medio rural, lejos de la civilización, la han hecho crecer irremisiblemente boba, rústica,

⁷ Un enredo que M^a Grazia Profeti (“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.) ha interpretado en clave calderoniana, no por influencia de Calderón, sino por convergencia de sus propuestas dramáticas, y que yo pondría en relación con ciertas fórmulas de Tirso, basadas en la acumulación sobre un mismo actor de diversos personajes, que representa alternativamente y, a veces, hasta simultáneamente, y permite el despliegue psíquico de identidades y sexos diversos, como en *Don Gil de las calzas verdes*.

incapaz de adaptarse a un medio sutil como el cortesano. La falsa identidad se reconvierte, estratégicamente, en identidad fingida. Y es una estrategia altamente gratificante para los cortesanos, que encuentran “natural” que quien se ha criado de forma rústica y entre rústicos sea incapaz de estar a la altura de quienes se han formado y vivido en la corte: confirma sus privilegios de clase. Y estimula, por otra parte, sus apetencias individuales de poder, pues si todos ellos coinciden en imaginar lo fácilmente manipulable que es una boba en el trono, cada uno por su parte se afana en intentarlo en su exclusivo beneficio, desentendiéndose de anteriores alianzas. La confianza en su superioridad y su progresiva desunión, que “la boba” fomenta, son factores que debilitan sus posiciones en el poder, y que acrecientan las posibilidades de Diana, mujer segura de su inteligencia y que se recrea en las burlas a que los somete, tanto que hasta llega a despertar alguna sospecha sobre sus verdaderas facultades.

El final del primer acto se cierra sobre una situación que muestra hasta qué punto Lope se siente fascinado, en este drama, por el juego de intrigas y la apuesta de fuerzas que se despliega en torno al poder político. De un lado están los usuarios del poder que son desplazados de él por esta inesperada heredera y que se afanan en encontrar, cada uno por sí o con cambiantes alianzas, el modo de acceder nuevamente al mismo en plenitud de condiciones. Ocuparían el espacio de los malvados en cualquier otro drama, porque frente a ellos se situarían los buenos, esto es, los partidarios de la legítima heredera, que la ayudarían leal y desinteresadamente. Pero los buenos son tan interesadamente políticos como los malvados. Comenzando por la propia Diana, a quien no la mueve tanto un impulso moral o la defensa de la legitimidad de sus derechos como una desnuda voluntad de poder, de ocuparlo plenamente, desplazando a sus enemigos, para lo cual negocia sus alianzas.

Y su primer aliado es esta especie de curial maquiavélico, Fabio, que mueve los hilos pero se mantiene siempre en un segundo plano, y que desde el principio representa una alternativa al poder actual, contra el que conspira (es él quien, al principio de la trama, advierte a Diana de los peligros que la acechan en la corte) mientras acaricia un proyecto político muy definido: situar a los Médicis de Florencia, aliados de Francia, y de los que fue servidor en el pasado, en el poder de Urbino. Se disfraza con la retórica de afectos y lealtades con que se disfraza, Fabio escenifica la misión de un agente al servicio de un poder exterior, para el cual conspira con el objetivo de cambiar el poder del estado. El segundo aliado será su galán, el destinado a compartir con ella el trono, y en cualquier otra obra este acceso del galán al trono se debería a sus méritos amorosos,

que serían finalmente compensados con la mano y el cetro de la amada, pero en ésta la función amorosa del galán está apuntada sin énfasis, como si se cumpliera con ella una convención obligada, pues a efectos de la trama y su desenlace lo que es relevante en él es que es un Médicis, el hermano del Gran Duque de Florencia, y que como tal es el candidato de Fabio, y el aliado que Diana necesita, pues le puede proporcionar una ayuda política inestimable (Alejandro pedirá apoyo al Gran Duque, que se lo concederá) y, sobre todo, las tropas que necesita para hacerse con el poder.

Esta poderosa politización del argumento se combina bien con la ficción: Alejandro de Médicis se introduce en la corte de Urbino bajo la identidad fingida de un Farnese, para evitar las sospechas que como miembro de la familia gobernante del poderoso y vecino estado señorial de Florencia podía despertar. Pero aflora sin ningún velo, sin ningún pudor que la enmascare, en el desarrollo del segundo y tercer acto, en que se despliega la traza que ha de resolver el desenlace. La traza, aquí, no tiene nada de argucia o ingeniosidad personal, es bien al contrario toda una operación política, nada menos que la planificación de un golpe de estado. Quien haya leído el Libro Octavo de las *Istorie fiorentine* del Maquiavelo, en que se narra la conjuración de los Pazzi, apoyados desde Roma por el pontífice, contra los Médicis, que estalló finalmente en la catedral de Florencia, donde cayó asesinado Giuliano, el hermano de Lorenzo el Magnífico, mientras que éste pudo escapar encerrándose en la sacristía, y que acabó con la persecución y matanza de los conjurados por toda la ciudad, no podrá menos de evocar la situación de partida de aquella trágica historia al leer esta obra de Lope. Si allí los conjurados se las arreglaron para introducir tropas en la ciudad con el argumento de que formaban parte del séquito del Cardenal Rafael Riario, el *nipote* del Papa, en visita oficial a la ciudad, aquí es una “locura” de Diana la que pone en marcha una estratagema semejante: habiendo decidido lanzar una cruzada contra el Gran Turco, ha mandado hacer una leva y ha venido reuniendo las tropas en la ciudad. En la historia y en el teatro las tropas son introducidas en la ciudad no a escondidas, como en el episodio del caballo griego en Troya, sino a la vista de todo el mundo, con una justificación oficial, que si como coartada resulta sospechosa es, a la vez, políticamente difícil de impedir. Durante todo el desarrollo del tercer acto la tensión que la presencia de esta fuerza militar provoca en los ciudadanos, tanto como en la corte (Teodora incluso tratará de asegurarse su colaboración para asaltar el poder), se va incrementando, hasta crear un clima irrespirable, al que ayuda la verosimilitud de la añagaza, pues sólo a una boba se le podría ocurrir declararle la guerra al gran Turco

desde el ducado de Urbino. Dos escenas hilarantes, la del embajador turco y la del pregón de las calzas atacadas, preludian por contraste el desenlace. Una de ellas, por cierto, la de la recepción del embajador turco (Fabio, disfrazado), evoca escenas ya ensayadas por Lope en obras anteriores, como la de la temprana *Las burlas de amor* (Jornada II) en que los apicarados Fabio y Teucro se disfrazan de embajadores atenienses para “probar” la condición real del estudiante Ricardo, o como la de la más próxima del acto tercero de *El perro del hortelano*, en que Tristán, el gracioso, se presenta como mercader griego a traer su embajada al Conde Ludovico, con la buena nueva de que su hijo vive.

En el desenlace Lope dispone minuciosamente el escenario. En primer lugar se pondera según fórmula barroca, y desde dentro de la propia historia, por sus personajes, lo extraordinario, lo raro y nunca visto del caso cuya solución va a tener lugar ahora. En segundo lugar, y por parte de estos mismos personajes, sus aliados, se exalta con admiración la inteligencia de Diana: “Con qué discreción ha sido / boba, hasta tener defensa”⁸. Preparada así su llegada, Diana entra en escena en lo que se supone el campamento que Alejandro ha plantado junto a la ciudad, donde ella comprueba todo el formidable dispositivo militar, y Alejandro augura el triunfo de su causa como el triunfo de la justicia (el bien) contra la envidia (el mal): “Mas hoy en gloria volverá la pena, / la justicia promete la victoria / contra la parte de la envidia ajena./ Hoy quedarás pacífica señora.”

En una escena muy repetida en el teatro de Lope, y que sin duda debió hacer las delicias del público, Diana se desnuda en el escenario para volver a vestirse, ahora armada de los pies a la cabeza, mudada su imagen para adaptarla a la identidad que quiere mostrar a soldados y vasallos. “Armar quiero, Alejandro, mi persona”, dice solemnemente, para que “vean los soldados mi presencia, / mientras llegan a darme la Corona,/los que vienen marchando de Florencia”. La acotación es bien explícita: “Salen Marcelo, y criados con armas, y desnudándose la ropa, y basquiña, Diana quede en jubón rico de faldillas, o alguna almilla bizarra, y naguas, o manteo.” Diana, que durante toda su peripecia “boba”, ha recordado tantas veces a la Matico de la juventud de Lope, con su descaro, sus simplezas cargadas de segundo sentido, su rusticidad, sus burlas embozadas, repite aquí la escena del vestirse y desvestirse que allí, en *Los*

⁸ Cito la obra por la edición en CDRom del *Teatro español del Siglo de Oro*. Chadwyck-Healey España. 1997, actualizando sin embargo la ortografía. En esta edición, que reproduce los textos de las Partes de sus autores, sin modificar, no se ha numerado ni páginas ni versos, por lo que la cita tenderé a encuadrarla en el acto correspondiente.

donaires de Matico, protagonizaban los dos protagonistas, pero ahora en clave solemne. Es un armarse para la magnificencia. Aún así, a Fabio, ese otro nombre bajo el cual gustó Lope de aludirse a sí mismo, no puede menos de escapársele un apunte picarón que por un momento distrae la solemnidad de la escena y la reconduce a sus orígenes cómico-eróticos: “Sal, por tus ojos, en cuerpo”, le dice Fabio, “y todo el linaje humano, / doy por siete veces muerto.”

Una vez armada es tal la nobleza y la gallardía de la figura que quienes la rodean se sienten fuertemente impresionados. En otra obra Lope se hubiera inclinado a conceder esta apostura inédita al favor de la naturaleza, aquí, más cortesano, y también más conservador, se la otorga al linaje: “Claro está que su maestro / fue allí la sangre heredada,/ alma segunda en los buenos.” La escena preparatoria del desenlace termina con una exclamación que hace llegar al espectador toda la ejemplaridad de la historia: “¡Que supo engañar fingiendo/ una mujer incapaz /a muchos hombres discretos!”

El desenlace tiene toda la mímica de un triunfo a la manera romana, con un desfile que conduce al héroe hasta el corazón de la ciudad, para que tome posesión de ella. “Soldados con arcabuces, cajas, banderas, Alejandro de General, y Diana a caballo, Fabio a su lado”, describe la acotación. Como en la primera de sus obras, la ya muy lejana *Los hechos de Garcilaso y Moro Tarfe*, el desfile recorre el teatro hasta llegar al mismo escenario, al que sube Diana y quizás también su caballo⁹, mientras redoblan clarines y cajas: “Toquen mientras sube al teatro Diana”. Instalada en el escenario como en una tribuna que encarnara el poder, Diana se dirige al pueblo de Urbino tanto como a los espectadores: “Vasallos, yo soy Diana”, proclama, e inmediatamente añade: “Yo la señora me nombro / de Urbino, yo la Duquesa,/a cuyo derecho sólo /este Estado pertenece”. Lo que viene a continuación es toda una declaración de cómo el derecho se sustenta sobre la violencia en el sistema feudal: “Aquí, pues, oid vasallos,/ las armas serán los votos/ de la justicia que tengo.” Las armas son todos los votos que Diana necesita, y su detentación se acompaña de la intimidación y de la amenaza: “Torres, puentes, puertas, fosos, / todo queda ya con guardas./ El que moviere alboroto,/ por la que le han de sacar,/ alma le darán de plomo.” Ejecutado el golpe de fuerza, la soberana

⁹ La obra no era de encargo cortesano, formaba parte del repertorio del autor Manuel Vallejo, que representó cinco de sus piezas para Palacio a principios de 1633, la mayor parte de ellas en el Salón de Madrid, tal como testimonia una orden de pago cursada el uno de marzo de 1633. *La boba* fue una de las cinco, pero se representó en cambio en El Pardo, el 25 de enero de 1633, y no de 1635 como transcribieron erróneamente Cruzada Villaamil y Hugo A. Rennert, como se demuestra en el *Diccionario biográfico de Actores del Teatro Clásico Español*, que dirige Teresa Ferrer, y a cuya cortesía debo esta rectificación de una fecha dada como segura hasta en las últimas publicaciones.

perdona la vida pero expulsa del reino a los conspiradores, como en *Carlos perseguido*, otra obra temprana: “Julio, Teodora, y Camilo/ salgan de mi Estado todo/ para siempre, que la vida, / por ser quien soy les perdono.”

A pesar de una escenificación tan abrumadora del triunfo del derecho por medio de la violencia, Lope no puede dejar de apuntar la nota evocadora de una dama donaire, que como tantas del primer Lope, y muy especialmente aquella Leonora de *El lacayo fingido*, no necesitaban la fuerza sino la inteligencia para derrotar al poder. “La burla que de mí hicieron,/ duplicada se la torno”, dice ella, y sus enemigos constatan amargamente: “La boba nos hizo bobos.”

Si es cierto que Diana remite a heroínas del primer Lope, y muy especialmente a Matico, por el juego entre su rusticidad y su ingenio, o que el tema de la boba en apariencia nos traslada a obras como *La dama boba*, o incluso a *El bobo del colegio*¹⁰, o que la escena del falso embajador recupera otras semejantes de *Las burlas de amor* o *El perro del hortelano*, no lo es menos que todas estas reelaboraciones¹¹ se reconducen

¹⁰ Los paralelismos entre *La boba* y *La dama boba* o *El bobo del colegio*, sobre todo en lo que tienen de estrategia según la cual el o la protagonista se hacen pasar por bobos para conseguir sus propósitos, ha sido bien puesta de relieve por Rosa Navarro Durán en “El arte de fingirse boba y otras recreaciones. *La boba para los otros y discreta para sí*”, en F.Pedraza y R.González eds. *La década de oro de la comedia española. 1630-1640*. Almagro. 1997, pp. 41-60. En este trabajo Rosa Navarro dirige su interpretación a subrayar, sobre todo, el triunfo de la inteligencia en la mujer, y sin lugar a dudas este es uno de los componentes esenciales de esta obra, como de otras muchas de Lope, desde *El lacayo fingido*, *La discreta enamorada*, y *La doncella Teodor*, hasta *La niña de plata* o *Por la puente, Juana*, como es de esperar en un hombre (no ya escritor) que a menudo destacó en las mujeres que amaba su entendimiento, muy especialmente en la Elena Osorio de su juventud y en la Marta de Nevares de su vejez, tal como se muestra, aparte de en los documentos confidenciales del propio Lope, en esa obra maestra de su madurez que es *La Dorotea*. No obstante, lo más peculiar de este drama, desde mi punto de vista, es que esta inteligencia se desentiende en buena medida de los objetivos amorosos habituales en la mujer, que la utiliza principalmente para atrapar a su amado, para proyectarla en un entorno político y orientarla hacia la conquista del poder. Su amado, más que el fin que ella persigue será uno de los instrumentos de que ella se valdrá. Por esto, si *La dama boba* y *Los donaires de Matico* son los intertextos de esta obra en la clave cómica, de lucha por el amor, Semíramis es la referencia ineludible en la clave dramática. No por casualidad, Fabio, al tratar de dirigirla a buscar la protección de un hombre (Alejandro), le señala el camino equivocado que siguieron Cleopatra y de Semíramis:

Señora, aunque gobernaron
mujeres, Reinos, e Imperios,
fue con inmensos trabajos,
trágicos fines, y medios
sangrientos, que no dejaron
ejemplo de imitación.
Si algún hombre no buscamos
de valor, que con secreto
os pueda servir de amparo,
vos no podéis ser Cleopatra,
ni Semíramis.

¹¹ Al evocar el parecido entre esta obra y *La dama boba*, Rosa Navarro (en “El arte de fingirse boba y otras recreaciones. *La boba para los otros y discreta para sí*”, op.cit.) insiste en una idea expuesta también con énfasis por Maria Grazia Profeti, 1997, op. cit.), la de que Lope vuelve, en su vejez, a reelaborar temas y conflictos que ya había tratado en épocas anteriores. En concreto, Rosa Navarro

a un planteamiento muy distinto, en el que se acentúa el clima dramático, en el que se podan y recortan las ramificaciones, las peripecias secundarias, en que desaparece la figura del gracioso, en que incluso se priva a Diana de una criada que la acompañe y contrapuntee, en que se concentra, en suma, la trama en torno a su conflicto central y a su intencionalidad ejemplar. No es de extrañar, en este sentido, que se recupere en buena medida el clima de dramas palatinos de la primera época y su marcado acento trágico, como *Carlos el perseguido*, en el que resonaban las huellas de Virués, Tárrega y Guillén de Castro, ni que los ecos clasicistas se multipliquen por toda la extensión de la obra. En el Acto Tercero hay una sorprendente relación-revelación, mediante la cual Diana explica a Alejandro “el trágico principio de [su] historia tan peregrina”, en la que se evocan pasajes de la *Eneida*, que por otra parte Lope no se priva de citar, pero también, y de forma implícita, el mito trágico de la violación de Filomela por Tereo, su protector y cuñado¹², y un tono de relato senequista. El Duque Octavio, que había amparado a la huérfana de su hermano, pero que empezó a desearla ardientemente, por lo que se negaba a negociar su boda,

Andando a caza con Hortensia un día,
con despecho de verse desdeñado,
y que ni por marido le quería,
ni dar remedio a su mortal cuidado,
en una selva tímida, y sombría,
cubrióse el cielo de un telliz bordado,
de oscuras nubes, como un tiempo a Dido,
amor de sus desdenes ofendido.
Comenzaron con esto las señales
de oscura tempestad, que el miedo aumenta,
sonando de las ruedas celestiales,
los quicios que la máquina sustentan.
Ocultos los terrestres animales,
las aves que en el aire se alimentan,

escribe: “Lope vuelve a un tema que desarrolló magistralmente casi veinte años antes, recupera algunas de las secuencias de su obra y las ensambla con maestría en otro contexto, en otro asunto, en otra estructura dramática” (p.59).

¹² Narrado por Ovidio en las *Metamorfosis* (VI.5), pero también evocado por Virgilio (tan releído por el último Lope) en la *Egloga VI*, y reelaborado por Timoneda en la *Tragicomedia llamada Filomena*, y que ya había dejado su huella tanto en *El conde Alarcos* de Guillén de Castro como en *La fuerza lastimosa* de Lope.

revolando entre negros torbellinos,
bajaban a los árboles vecinos.
Pegaba a la celeste artillería
la cuerda el seco humor, y de los senos
de las oscuras nubes escupía
relámpagos de luz, de miedo truenos.

...

Hay una cueva solitaria y fiera,
bostezo obscuro de una parda roca,
que porque el eco se quedase afuera,
forma, de espinos, dientes a su boca,
de salobres carámbanos esfera,

...

Aquí principio dio naturaleza
a mi vida, Alejandro, aquí forzada
de la Condesa Hortensia la belleza,
fue prima, y madre, y se sintió preñada.
EL Duque por cubrir, no la flaqueza,
sino la culpa, sin dejarle espada,
como Eneas a Dido, fue mas necio,
pues no hay mayor espada que el desprecio.
Cuando nació murió, propia fortuna,
de una mujer que nace desdichada,
pues tuve a un tiempo sepultura y cuna,
viviendo entre dos montes sepultada.

En la escritura de estos dramas últimos de Lope es frecuente una dimensión simbólica, notable ya en el pasaje que acabamos de transcribir, en el que la cuna y la sepultura se entremezclan y se nace al dolor de la vida en la oscura boca de una cueva. En la primera escena del primer acto Diana relata un sueño que tuvo en el que un águila la coronaba con un laurel; los tres cortesanos que tratan de perderla o, al menos, de neutralizarla (Teodora, Julio y Camilo) son calificados en el Acto Segundo como “mundo, carne y diablo” que acechan a Diana...

También es notable una dimensión metalingüística, rica en alusiones literarias, cultistas, que ya he comentado, tanto como en la parodia de las convenciones de la

comedia, y propia de un arte y de una técnica muy elaborados, que gustan de ponerse de relieve, a menudo cómicamente. En esta obra la escena de la falsa embajada no sólo es una parodia grotesca de las escenas serias de embajada en la *Comedia Nueva* sino que también arrastra consigo la parodia de un romance fronterizo. En el Acto Tercero se incluye un cuentecillo que Fabio dice haber sacado “de mi propia biblioteca”. Y en ese mismo acto asistimos a la parodia de uno de aquellos edictos que preconizaban o prohibían determinadas modas en el vestido, que es, a la vez, una provocadora alusión del viejo Lope al regocijo que en el teatro producían las mujeres disfrazadas de varón, con sus piernas enguantadas por las calzas: a Diana, en la ficción de su bobería, no se le ocurre otra cosa que dictar un pregón por orden del cual todas las mujeres “desde este día,/ o solteras, o casadas,/ traigan calzas atacadas”, con los notables argumentos siguientes: “Con esto se ahorrarán/ de naguas, y de manteos,/ que es gran costa, y los deseos /menos Teodora serán. / Que lo que siempre se ve /a menos codicia obliga”.

Una última nota sobre este relevante drama es la insólita dimensión metafísica – tan rara en Lope- que alcanza en sus primeras escenas, cuando Diana, que se ha criado en medio de una naturaleza agreste, siente intensamente el desajuste entre su ser y una vaga aspiración de ser que no logra concretar, pero que presiente como enemiga la concordia entre los elementos de la naturaleza:

Aquí, destas peñas vivas,
quisiera romper las yedras,
no porque trepan altivas,
mas porque abrazan sus piedras,
amorosas y lascivas.
Y aquí, con violentos brazos,
los enredos destas parras,
los embustes de sus lazos,
que de pámpanos bizarras
dan a los olmos abrazos.
Si de celos, o de antojos,
canta a la primera luz
algún ave sus enojos,
quisiera ser arcabuz,
y matalla con los ojos.

La evocación de las primeras escenas de *La vida es sueño* surge de forma casi espontánea. El escenario mismo, marcado por la presencia simbólica de las peñas, recuerda el alcázar-cueva-torre en que está preso Segismundo, que “rústico yace, entre desnudas peñas [...] a las plantas de tantas rocas y de peñas tantas” y que se asemeja a un “peñasco que ha rodado de la cumbre”. También Segismundo percibe como hostiles los privilegios que gozan los elementos de la naturaleza (el ave, el bruto, el pez, el arroyo) y de los que él se siente injustamente privado. En ambos, la profunda insatisfacción con su estado les lleva a protestar contra la armonía de la naturaleza, y a sentir dentro de sí la furia de la violencia. Segismundo, “un volcán, un Etna hecho”, no tardará en amenazar con despedazar a Rosaura “entre mis membrudos brazos”, mientras Rosaura amenaza con deshacer “con violentos brazos” los enredos amorosos de las parras y los olmos. Uno y otra se presentan al espectador haciendo oír su voz en las soledades como “eco destos montes” (*La boba...*), y ambos atribuyen a un error trascendental (el de la condición humana, en el caso de Segismundo, el de la naturaleza, en el de Diana), a un absurdo desajuste en el orden o el sentido del universo, la injusticia esencial en que transcurre su existencia. Dicho por Diana:

¿Es posible que yo fui
parto de un monte, y nací
de un rudo y tosco villano?
¿Un alma tan grande, en vano
deposita el cielo en mí?
Son tales mis presunciones,
y discursos naturales,
que en todas las ocasiones
aborrezco mis iguales,
y aspiro a ilustres acciones,
que pienso, por más que voy
reprehendiendo mi bajeza,
que se erró naturaleza,
o soy más de lo que soy.

Es evidente que en el pasaje de Lope se alude a unas circunstancias sociales que faltan en el de Calderón, más atento al conflicto metafísico entre el absurdo aparente y el sentido posible de la condición humana. A Lope le interesa sobre todo el desajuste entre lo que Diana podría ser socialmente, dada su inclinación natural, y lo que es,

también, socialmente. Pero en Lope no falta el acento metafísico, pues si Calderón hace decir a Basilio, en otro pasaje, “porque el nacer/ y el morir son parecidos”, Lope pone en boca de Diana: “pues tuve a un tiempo sepultura y cuna,/ viviendo entre dos montes sepultada” . Uno y otro, en todo caso, no tardarán en derivar este conflicto inicial hacia el ámbito político y de la lucha por el poder.

Hay otros detalles que parecen sugerir como un poso del efecto que *La vida es sueño* pudo haber producido en Lope, en caso de que realmente asistiera a su representación. Son detalles con una importancia simbólica, como el del sueño del águila, que tiene Diana: “tuve un sueño, y vi que, en él,/ un águila me ponía/ sobre la frente un laurel”, que evoca la conversación que sobre el águila tiene Clotaldo con Segismundo, antes de dormirlo, para prepararle a la experiencia de una vida vivida como un sueño, conversación que volverá a suscitar cuando Segismundo despierte de vuelta en su prisión, poniendo al águila como punto de referencia o frontera entre lo vivido y lo soñado, y con la que le explicará a Segismundo la índole misma de su sueño como príncipe de Polonia: “Como habíamos hablado/ de aquella águila, dormido, / tu sueño imperios han sido” ¹³(vv. 2140-42). Otro motivo en común es el de la mujer transformada en guerrero, como la Rosaura armada de la jornada tercera, que “monstruo de una especie y otra,/ entre galas de mujer,/ armas de varón me adornan” (vv. 2726-27), quien declara acudir a la batalla “entre las galas costosas/ de Diana” (vv.2887-88), y como la Diana de Lope, que se arma en escena para participar directamente, al igual que Rosaura, en la campaña por la conquista del trono. Hacia el final de la Tercera Jornada, Rosaura hará la relación de sus orígenes (vv. 2728 ss), y Diana la de los suyos: ambas protagonistas son las criaturas de una agresión contra sus respectivas madres, en forma de burla y posterior abandono la sufrida por la madre de Rosaura, en forma de violación la que padece la de Diana, y ambas se criarán en la ignorancia de la identidad de su padre, pero lo que es más curioso es que en ambas relaciones el discurso suscita explícitamente el recuerdo virgiliano de los amores de Dido y de Eneas.

A veces es el mismo lenguaje el que recuerda el tono ennoblecido y trascendente de *La vida es sueño*. Tal es el caso de un pasaje en el que Diana pregunta a Fabio por qué motivos le ha ayudado, y lo hace así:

¿Quién eres, hombre, que fuiste
cometa, que en breves rayos

¹³ Cito la numeración de los versos por la edición de J.Mª. Ruano de la Haza: Calderón, *La vida es sueño*. Madrid, Castalia, 1994.

fuiste carrera de luz,
desde tu Oriente a tu Ocaso?
De los libros de mi historia,
pintura que como en cuadros
representaste a los ojos,
sucesos de tantos años.
¿Quién eres, que despertaste
a pensamientos tan altos,
mi dormida fantasía,
entre selvas y peñascos?

En *La vida es sueño*, Basilio tiene un hijo ignorado por todos, lo que hace madurar las expectativas de heredar el trono a sus sobrinos, Estrella y Astolfo, quien pretende casarse con su prima y acceder a compartir el trono, proyecto que el mismo Basilio sanciona. En *La boba*, el Duque de Urbino tiene una hija ignorada por todos, lo que da a Teodora, su sobrina, la seguridad ampliamente compartida de que heredará el trono, y a Camilo y Julio, cortesanos, la esperanza de que casándose con ella podrán compartirlo. Ambas criaturas nacieron entre augurios y signos fatídicos, lo que condujo a su exclusión de la corte y al ocultamiento de su verdadera identidad. Cuando sea revelada a la corte la existencia de ambos herederos legítimos, las expectativas de sucesión se frustran y el reino tiende a polarizarse en dos bandos, tendencia que en el transcurso de la obra cristalizará, y que llevará a una situación de enfrentamiento, que sólo el recurso a las armas podrá resolver. En ambas obras el eje mismo del conflicto se dibuja sobre la actitud que Segismundo y Diana deberán adoptar para enfrentarse a la extraordinaria prueba a que la fortuna los somete, insertándolos de golpe en un ambiente enteramente desconocido, para el que no están preparados, en el que les acechan peligros y ambiciones hostiles, pero en el que sobre todo multitud de ojos vigilan su comportamiento para sentenciar si son o no son aptos para ocupar su nuevo estado¹⁴. Segismundo, en su primera oportunidad, afrontará la prueba dando rienda suelta a todos sus instintos reprimidos, con la más completa ausencia de estrategia; Diana, por el contrario, fingirá una identidad que pueda burlar y reducir a sus enemigos,

¹⁴ En *La boba*: “Mira el peligro en que estás,/ y si es menester que tengas, / en tantas dificultades,/ entendimiento y prudencia./ Perdóname que te diga,/ que examinarte quisiera,/ puesto que el buen natural/ tales imposibles venza.”

permitiéndole hacerse con el poder, mediante una calculada estrategia. En uno y otro caso, tan diversos, ambos recurrirán a la sublevación o la ocupación militar para decidir finalmente la situación.

Algunos de estos rasgos estructurales podrían ser explicados como convenciones del drama palatino, tales como el nacimiento fatídico, la crianza en la ignorancia de la propia identidad, las relaciones de orígenes y hasta, incluso, la sublevación militar como instrumento de desenlace (ya presente en *Los donaires de Matico*, por ejemplo), otros podrían ser atribuidos a una cierta convergencia de tendencias en torno a los años treinta entre los dramaturgos de la generación vieja y los nuevos, como la que acentúa la gravedad, el simbolismo o la ejemplaridad de los dramas fantásticos, pero hay algunos otros, tanto en el esquema estructurador de la trama como en motivos y detalles concretos que posiblemente apuntan a un conocimiento de Lope del drama de Calderón. Estos rasgos, motivos, alusiones intertextuales, o dispositivos estructurales, podrían sumarse a los ya analizados por la crítica en *El castigo sin venganza* para apoyar la suposición de que *La vida es sueño* se estrenó, en todo caso, antes del 1 de agosto de 1631, fecha en que Lope firmó su manuscrito de *El castigo sin venganza*, y también antes del 25 de enero de 1633, fecha en que sabemos que se representó *La boba*, de que Lope debió asistir a una representación suya, y de que le causó un impacto duradero.

Junio del 2003.

