

Direttore

Giuseppe Grilli

Università degli Studi di Roma Tre

Comitato scientifico

Fernando Martínez de Carnero Calzada

“Sapienza” Università di Roma

Antonio Pamies Bertrán

Universidad de Granada

Carlos Mota Placencia

Universidad del País Vasco

DIALOGOI ISPANISTICA

La Collana Dialogoi–Ispanistica adotta i criteri di rigore scientifico e di prospettiva di metodo che sono propri della Collana madre di Studi Comparatistici. Il suo fine specifico è quello di affrontare, seppur con libertà, temi relativi alle lingue, alle letterature e alle culture iberiche e ibero–americane. L'intreccio tra lingua, letteratura e cultura costituisce la specificità della Collana, ed è anche espressione di un'ambizione: esprimere la complessità delle tradizioni culturali e letterarie di quell'estremo occidente che è ponte tra l'Europa e le Americhe. Sospinto a volte in un margine di quasi estraneità rispetto alle correnti prevalenti nelle ideologie occidentalistiche, interpretato in altri contesti in una chiave di esotismo o di radicamento medievaleggiante, il mondo ispanico è invece partecipe di primaria grandezza nella costruzione di una cultura plurale. In ciò si esprime il meglio della tradizione umanistica, quella incentrata sul dialogo. Ispania, Sepharad, Al–Andalus: i nomi della Spagna e, per estensione, quelli di tutte le culture iberiche, esprimono il bisogno di riconoscersi e attestano la necessità di vedersi come alterità, nell'Altro da sé che poi è alla base dell'identità. La patria è allora la possibilità di costruirla come luogo della condivisione e dell'incontro.

El presente volumen fue publicado con la contribución del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati de la Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'.

Lope de Vega Carpio

La Pobreza Estimada
Comedia Famosa De Lope
de Vega Carpio

Edición Crítica y estudio preliminar a cargo de
Maria Alessandra Giovannini



In copertina
[From series *Sentimental maps*]
Sentimental maps #1
Anna Fusco, 2020 (collezione privata)
per gentile concessione dell'Artista



Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3474-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: luglio 2020

A mi querido Maestro, Giuseppe Grilli

Índice

11	Introducción
43	LA POBREZA ESTIMADA COMEDIA FAMOSA DE LOPE DE VEGA CARPIO
47	Acto Primero
79	Acto Segundo
111	Acto Tercero
149	Notas
195	Índice Onomástico
199	Variantes Lingüísticas
201	Erratas
203	Bibliografía

Introducción

La comedia *La pobreza estimada* es una obra que Lope debió escribir antes de 1604, entre 1597 y 1603, como confirma el clásico estudio de su versificación hecho por Morley y Brueton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*¹ y formó parte del repertorio de Gaspar de Porras, según el trabajo de Thornton Wilder², donde se aportan algunos datos que permiten ipotizar el espacio temporal de su composición entre 1600 y 1603 [Wilder, 2004: 194]. Sin embargo, hay otros factores que ponen en duda el intervalo de tiempo de redacción de la comedia propuesto por Wilder. En efecto, se podría antedatar la fecha *ante quam* de su escritura al mismo periodo de redacción de la novela pastoril lopesca *La Arcadia* (1598) que Lope escribió durante su estancia en la corte del Duque de Alba, con la cual *La pobreza estimada* comparte la canción ¡Oh, libertad preciosa, / ... (vv. 997-1075)³, [Lope de Vega (Montesinos), 1963: XXIV; Campana, 1999; Roquain, 2018: 50-51. Además, véase la nota v. 997, *infra*]. Y anticipar la fecha *post quam* a 1600, por aparecer la comedia en la lista de obras incluidas en *El peregrino en su patria* de 1604 [Tubau, 2005: 1-20] con el mismo título⁴, puesto que Avalle-Arce, en su estudio introductorio a la edición la segunda novela de Lope, anticipa su fecha de redacción a 1600 con algunas añadiduras hacia 1603 [Avalle-Arce, 1973: 15-16]. Así que, se podría deducir que el arco temporal de composición de la comedia que nos ocupa sería entre unos años anteriores a 1598 y 1600.

1. V. Morley, S. Griswold; Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968. Se hace referencia específicamente a *La pobreza estimada* dentro del análisis global de las comedias de Lope en las páginas 56, 102 nota 2, 110 nota 9, 175 nota 1, 177, 187, 592. El esquema de su versificación se encuentra en la página 253.

2. Wilder, Thornton, «Nuevos instrumentos para fechar las comedias tempranas de Lope de Vega», en *Lope en 1604*, ed. X. Tubau, ProLope / Milenio, Lérida, 2004, pp. 189-196.

3. «(...) es útil adoptar una perspectiva intertextual enfocando otros textos de Lope de Vega que ofrecen motivos parecidos a este poema clave de la *Arcadia*. Muy revelador es, a este respecto, el monólogo que abre la segunda jornada de *La pobreza estimada*. Al ser imprecisa la fecha de la comedia, no podemos afirmar que sea anterior o posterior a la canción de la *Arcadia*. En cambio, es indudable que los textos fueron elaborados en el mismo período, lo que puede explicar los estrechos vínculos entre ambos. (...) La forma escogida por Lope es también una canción petrarquista de seis estancias, algo menos larga que la de la *Arcadia*. Este monólogo corresponde a la réplica de Aurelio, un viejo cautivo, quien acaba de recibir la carta de su hija Dorotea que le pide consejos a propósito del matrimonio porque la dama vacila entre dos galanes. El personaje está preso en el palacio del rey de Argel y declama como Benalcio unos versos muy próximos a los de la primera canción». [Roquain, 2018: 50]

4. Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. a cargo de Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973, p. 60.

Finalmente, *La pobreza estimada* se publicó en la *Decimoctava Parte de las comedias de Lope de Vega*, en Madrid, por Juan González en 1623⁵.

La dedicatoria de la comedia

Es notorio que Lope se encargó de las publicaciones de sus comedias con la Parte IX, y que cada Parte, hasta la XIII, estaba dedicada a un único destinatario ilustre⁶. De la XIII Parte [Case, 1975: 44-53], el Fénix decidió dedicar cada comedia a un personaje diferente. [Rennert; Castro, 1919: 258-309] Muy variadas las temáticas desarrolladas en dedicatorias⁷ así como algunas guardan un intento más encomiástico y otras pertenecen al ámbito personal y más íntimo de Lope:

Los temas más comunes en las noventa y seis dedicatorias son el preceptismo, la poesía, la historia, la alabanza, el favor, y la defensa de los poetas y dramaturgos. Incluye también en ellas opiniones sobre otros aspectos de la vida. Muchas dedicatorias reflejan la vitalidad de su autor y la multiplicidad de sus intereses. [Case, 1975: 36];

«Desde 1619, cuando empezó a componer estas cartas dedicatorias, hasta su muerte en 1635, Lope se esforzó por agasajar a poetas y amigos en poemas que alababan los méritos de cada uno: *La Filomena* (1621), *La Circe* (1624), y el extenso *Laurel de Apolo* (1630). Quería complacer a todo el mundo, inclusive a sus enemigos; los encomios abundan y falta la crítica. Lope nunca se refiere a ese deseo, natural por otra parte, de ser amado de todos, aunque sin duda muchos elogios son motivados por intereses personales. En las dedicatorias hay una estampa de sinceridad. Algunas van dirigidas a amigos entrañables. (...)

Otros eran sus amigos “de oficio” – poetas, dramaturgos, artistas, tal vez no menos queridos que sus amigos de toda la vida. En las dedicatorias, Juan de Arguijo, Francisco de Borja, El padre Paravicino, Guillén de Castro, Vicente Espinel, Francisco Pacheco, Juan Pérez de Montalván, todos eran sus amigos. Además, tenemos la lista de sus defensores de la *Expostulatio*

5. «Hay sólo una edición de *Parte XVIII: DECIMOCTAVA / PARTE DE / LAS COMEDIAS DE / LOPE DE VEGA CARPIO, PRO- / curador Fiscal de la Camara Apostolica, y / Familiar del Santo Oficio de / la Inquisicion. / DIRIGIDA A DIVER- / sas personas. / Año [escudo de impresor] 1623. / CON PRIVILEGIO- / / EN MADRID, Por Iuan Gonçalez. / A costa de Alonso Perez merceder de libros. Vendese en sus / casas en la calle de Santiago. Hay dos aprobaciones: una, de Vicente Espinel, para *Partes diez y ocho y diez y nueve* (22 de junio de 1622) ; otra, sólo para *Parte diez y ocho*, del doctor Diego Vela, Vicario general de Madrid (6 de junio de 1622; *la suma del privilegio* es del 25 de junio y *la fe de erratas* del 4 de diciembre de 1622, ambas firmadas por el licenciado Murcia de la Llana. *La tasa*, del 6 de diciembre de 1622, fue despachada por Diego González de Villarroel. El prólogo de esta *Parte* fue escrito por el poeta y amigo de Lope, Sebastián Francisco de Medrano, quien, se supone, escribió también el epigrama en latín que precede». [Case, 1975: 185]. Aquí el elenco de las comedias contenidas en la *Decimoctava Parte de las comedias de Lope de Vega*: *El Príncipe perfecto*, parte segunda (la primera parte, publicada en la *Parte XI*); *La pobreza estimada*; *El divino Africano*; *La pastoral de Jacinto*; *El honrado hermano*; *El capellán de la Virgen*; *La piedad ejecutada*; *Las famosas asturianas*; *La campana de Aragón*; *Quien ama no haga fieros*; *El rústico del cielo*; *El valor de las mujeres*.*

6. La *Novena Parte*... está dedicada al duque de Sessa; la *Décima Parte*... al Marqués de Santa Cruz; la *Oncena Parte*... a Bernabé de Vivanco y Velasco, caballero del hábito de Santiago, de la Cámara de su Majestad; la *Docena Parte*... a Lorenzo Cárdenas, conde de la Puebla.

7. Cfr. el estudio de Thomas E. Case, donde está el índice completo de las dedicatorias de la Partes de las comedias de Lope de Vega. [Case, 1975: 263-271]

*spongié*⁸. Luis de Góngora⁹ y Gabriel Téllez¹⁰ reciben dedicatorias pero no eran amigos del Fénix». [Case, 1975: 35]

En esta última cita están presentes todas las referencias imprescindibles para contextualizar el tema presente en la dedicatoria de *La pobreza...* y, al mismo tiempo, entender el por qué de la elección del destinatario de la dedicatoria en la persona del Príncipe de Esquilache, durante unos años en los que Lope se ve involucrado en una polémica literaria en contra de la nueva poesía culterana, donde convergen diferentes razones. La antigua rivalidad con Góngora¹¹, no obstante Lope le dedique la comedia *Amor secreto hasta celos*, contenida en la *Parte XIX...*, había vuelto a encender los ánimos, sobre todo después de la publicación y el consiguiente éxito de dos obras del poeta cordobés; es decir, la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) y las *Soledades* (1613)¹². Lope fue un incansable enemigo de la nueva manera de conce-

8. Remito al estudio de Case para la lista de las dedicatorias en las que Lope agradece a los defensores de su arte en la respuesta del ataque de la *Spongia*. [Case, 1975: 29-30]

9. A Luis de Góngora, Lope dedica la comedia famosa *Amor secreto hasta celos*, publicada en *Parte diecinueve de las Comedias de Lope de Vega Carpio...* En Madrid: por Iuan González, a costa de Alonso Perez..., 1624.

10. A Gabriel Téllez, Lope dedica la tragicomedia *El fingido verdadero*, publicada en *Decimasexta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...* En Madrid: por la viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez..., 1621.

11. En realidad, la irreducible enemistad con Góngora remontaba a los años juveniles [Orozco Díaz, 1973: 26-59], cuando ambos poetas se impusieron en el panorama literario del tiempo con su producción romanceril y el poeta cordobés empezó a criticar el uso convencional del tema morisco en los romances nuevos, mientras que pensaba actualizar el género, utilizando temas que celebrasen la grandeza del imperio de España o de carácter más íntimo y personal. «La que podemos llamar segunda contienda entre Lope y Góngora – aunque éste pudo no actuar directamente – tiene, pues, un carácter marcadamente literario; es el manifestarse de dos posturas distintas como poetas dentro de dicha actividad poética romanceril». [Orozco Díaz, 1973: 41]. Pues, la relación conflictiva entre Góngora y Lope, en la economía total de la comedia que nos interesa, abarca la disputa sobre las dos caras de la poesía barroca pero también la presencia de temas sacados del mundo romanceril, característica siempre presente en el teatro lopesco [cfr. Carreño, 1982; Swislocki, 1994; Carrasco, 1996], que conjugan la figura del moro o del morisco de la poesía inspirada en el Romancero Viejo y propuesta, en los mismos años, por los romances nuevos. Veremos más adelante en esta introducción, *infra*, cuánta referencia a personajes de ese mundo hay en *La pobreza...*, no obstante la presencia del romance en la percentual métrica total de la obra sea mínima, dominando la redondilla, que se insertan en el género de la comedia de cautivos y moresca, donde al personaje moro, aquí noble de alta alcurnia, se relacionan algunos temas convencionales (el lamento del cautivo que añora la libertad; el naufragio del galán en tierra mora; el rescate que hay que pagar por la libertad, sea del cautivo cristiano que del cautivo moro; la anagnórisis de personajes raptados de ambos bandos, quienes, al final de las comedias, recuperan su rango; la conversión a la verdadera fe de moros virtuosos).

12. Desde la publicación de la *Soledades* (1613) hasta 1617, fecha en la cual convergen Lope y Góngora en la corte, instaurándose un periodo de relativa paz entre ellos, hay toda una serie de cartas en defensa y en contra de la nueva obra del poeta cordobés, polémica en la que participan incluso amigos y detractores de uno y de otro. Para la historia pormenorizada de todos los pasajes de dicha polémica, hecha de cartas y sonetos satíricos, escritos por los mismos contendientes, pero también de su séquito (citamos solo algunos: Andrés de Almansa y Mendoza, a quien Góngora pidió que difundiera la *Soledades* a corte, y que escribió la *Advertencia para la inteligencia de las Soledades de don Luis de Góngora*, que sería un corolario que iba previniendo las críticas de los poetas de corte enemigos de la poesía nueva. Así como el poeta Juan de Jáuregui Aguilar, que redactó entre 1614 y 1615 el *Antídoto contra las Soledades*), cfr. [Orozco Díaz: 1973:151-276]. La polémica, pues, iba involucrando, más allá de la enemistad personal entre Lope y Góngora, el complejo discurso sobre las diferentes maneras de entender la creación poética que sintéticamente se suele distinguir en los dos bandos de los “Culteranos” y los “Llanos”, que

bir la poesía que vio en Góngora su máximo representante, no obstante tuviese en gran consideración a su rival, que admiraba pero, al mismo tiempo, lo temía [Rennert-Castro, 1969: 281] y lo retenía quizás el único que pudiera ofuscar su fama [Amezúa, 1935-43: 109-110; Orozco Díaz, 1973: 170; Case, 1975: 226-29]. La actitud del Fénix, sobre todo en estos años, fue de intentar reconciliarse o, por lo menos, tener un buen trato con Góngora (el elogio a su poesía en dedicatoria de la comedia, en 1624, es un ejemplo de eso) [Rennert-Castro, 1969: 293; Orozco Díaz, 1973: 277-311; Case, 1975: 26-26], pero, de otro lado, el poeta culterano continuó atacando «despiadadamente a Lope por su vida personal y por su estilo “llano” (...)». [Case, 1975: 27]

Siguiendo el hilo cronológico de los acontecimientos previos a la publicación de la *Parte XVIII*, que influyeron en la vida y en la obra del Fénix, llegamos a 1618, fecha en la que Lope tuvo que volver a defenderse de sus detractores: «los clasicistas, encabezados por Torres Rámila, publicaron una sátira latina titulada *Spongia*». [Pedraza Jiménez, 2008: 37] La obra no ha llegado hasta hoy, pero se puede entender que fue un libelo feroz en contra del quehacer literario del Fénix, por el contenido de la obra que luego fue escrita y publicada en su defensa, la *Expostulatio spongie*, por Julio Columbario, seudónimo de Francisco López de Aguilar, con la ayuda de Simón Chauvel, Baltasar Elisio de Medinilla, Tomás Tamayo de Vargas, entre otros.

Los años 1620-1624, según Orozco Díaz [Orozco Díaz, 1973: 315], son muy prolíficos en la vida literaria de Lope, sea por la publicación de muchas obras suyas, sea porque ocurrieron unos importantes eventos que le dieron mucho éxito y gran resonancia. Y dentro de este arco temporal, añadiría yo, cabe mencionar la redacción de la dedicatoria que nos interesa y la publicación de la *Parte XVIII*.

El hecho de que entre 1620 y 1624 se publiquen siete *partes* de la serie de sus comedias es ya expresivo de su actividad e interés por publicar. Pero, además, en 1621 sale a la luz la *Filomena*, y en 1624 *La Circe*, obras las dos que constituyen grandes volúmenes, pues tras ellas figuran una larga serie de poemas y escritos en prosa y en verso. Y, como complemento, recordemos –como acontecimiento de triunfo público de la corte– que en 1620 y 1622 organiza y centra las justas poéticas de la beatificación y canonización de San Isidro, en las que interviene, además, como poeta en varios certámenes y con otros escritos que agrega al hacer seguidamente la publicación de todo. [Orozco Díaz, 1973: 319]

No obstante el amplio éxito obtenido por la organización de las celebraciones del Patrono de Madrid y el prestigio que tiene en la corte, no se le concedió el cargo de Cronista Real que solicitó en junio de 1620, habiendo muerto el cronista del rey, Pedro de Valencia. Escriben Rennert y Castro sobre eso:

se enfrentan como los Güelfos con los Gibelinos, como los Estoicos con los Peripatéticos, según los paralelismos que utiliza Lope en la dedicatoria, con potente carga argumentativa, para desplazar la *querelle* contemporánea a niveles más altos y generalizados dentro de una recurrencia histórica de matiz clasicista.

Pero su petición no tuvo éxito; nunca llegó a ser cronista del rey, lo que no es muy de lamentar. Su fracaso revela que no gozaba de valiosos amigos en la corte, pese a la afirmación de Montalván de que era honrado y cortejado por todo el mundo. Los sueldos que recibía, o eran merced de Sessa u obtenidos por su influencia. [Rennert y Castro: 1969: 273-274]

Para Lope, ya al servicio del Duque de Alba y del Duque de Sessa, llegar a ser Cronista Real significaba llegar a verse reconocido por la excelencia de su obra literaria y también obtener la seguridad económica tanto deseada. Y es verdad que en la corte no había tantos amigos dispuestos a recomendarle, pero también estaba el insuperable problema de que Lope no había terminado los estudios regulares en la Universidad de Salamanca.

Sea como fuese, en la *Filomena* (1621), Lope vuelve, con una epístola, a la polémica en contra de Torres Rámila; además, el triunfo de Lope por la organización de la fiesta de San Isidro y la publicación de *Justa Poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al Bienaventurado San Isidro*, donde celebra, en su introducción, la excelencia de la poesía tradicional por la pureza del castellano, en contraposición a la oscuridad de la nueva poesía, procuran fomentar la invectiva de Góngora, con el soneto (CXLIII) “A los apasionados de Lope de Vega” [Góngora, 1643: 632], en el que, jugando con los términos de modo conceptuoso, se burla de la «llaneza» de la poesía castellana de Lope y sus seguidores, definiéndolos “patos de aguacirle castellana”.

Lope le contesta con otro soneto, “Pues en tu error impertinente espiras” [La Barrera, 1973: 313]. Y así siguiendo, hasta llegar a la publicación de *La Circe*, ya en 1624, donde encontramos una epístola en la que Lope vuelve a criticar la poesía culterana.

Todas estas premisas nos permiten trazar las coordenadas dentro de las cuales se inserta el tema de la dedicatoria a nuestra comedia.

En 1621, había vuelto del reino de Perú, del que era virrey, don Francisco Borja, el destinatario de *La pobreza estimada*; en el mismo año se había publicado *La Filomena*, empezando así la lidia poética con Góngora y los poetas culteranos.

La pobreza estimada está, pues, dirigida «AL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache, Conde de Mayalde, Comendador de Azuaga, Gentilhombre de la Cámara del Rey nuestro Señor, y su Virrey en los Reinos del Pirú» [Dedicatoria, *infra*]¹³, noble al cual Lope, en varios momentos de su

13. En la *Decimoctava Parte de las comedias de Lope de Vega y Carpio*, las demás comedias están dedicadas, respectivamente: a don Alvaro Enriquez de Almanza, marqués de Alcañices (*Príncipe perfecto*, segunda parte); a don Rodrigo de Acuña, Obispo de Oporto (*El divino Africano*); a doña Catalina Maldonado, Comendadora de Torres y Cañamares (*La pastoral de Jacinto*); a Juan Núñez de Escobar, Contador mayor de cuentas de su Majestad. (*El honrado hermano*); a doña Catalina de Áviles (*El capellán de la Virgen*); a don Gonzalo Pérez de Valenzuela, del Consejo Supremo de Castilla (*La piedad excusada*); a don Juan de Castro y Castilla, Corregidor de Madrid (*Las famosas Asturianas*); a don Fernando de Vallejo, Colegial del Mayor de San Bartolomé (*La campana de Aragón*); a don Jorge de Tobar Valderrama, Alcaide de la Fortaleza de Competa (*Quien ama no haga fieros*); a Francisco de Quadros y Salazar (*El rústico del cielo*); al doctor Matías de Porras (*El valor de las mujeres*).

vida literaria, homenajeará como poeta exquisito¹⁴.

Don Francisco era muy popular como poeta e incluso Cervantes lo había elogiado en su *Viaje del Parnaso* (1614) y Lope lo hará en el *Laurel de Apolo* (1630).

En verdad, ya encontramos el elogio de la poesía del noble Borja en una de las siete epístolas contenidas en *La Circe*, titulada “A un señor de estos reinos”: en ella Lope hace «el mayor aprecio de los versos del príncipe de Esquilache, diputando su “Glosa a la infanta D.^a María” por un modelo de bella dicción y de estilo claro, sencillo y elevado». [Rennert y Castro: 1969: 295] y, por consiguiente, le opone el uso de metáforas sobre metáforas utilizadas por los culteranos.

Borja había sido defensor de Lope en la *Expostulatio spongie*, por eso era el destinatario adecuado para volver a sostener la causa de los poetas llanos.

No extraña, pues, que incluso la dedicatoria a *La pobreza estimada* cabe dentro de la compleja y decenal polémica, siempre actual por Lope, en contra de la poesía y los poetas culteranos.

Lope, en dedicar la comedia al príncipe-poeta, reúne un ejército de *auctoritas* para arremeterse contra el enemigo, la poesía culterana: autores clásicos (Ovidio; Cicerón), el padre de la escolástica, San Agustín, Luis de Vives, el mundo de la mitología (la Musas, Clío, Belerofonte, Amor), junto a personajes ilustres contemporáneos (el Conde de Lemos; el Duque de Taurisana en Italia; fray Ángel Manrique; el doctor Gregorio López Madera; don Francisco de la Cueva) e históricos (la referencia al ambiente de renascencia cultural de la corte del rey Juan II), todos reunidos por el Fénix para combatir contra una poesía hecha de jeroglíficos, signos oscuros como los de la Cábala, donde la llana lengua castellana se ve corrompida por esos nuevos bárbaros, similar a los bárbaros de las Indias que Francisco Borja acababa de vencer en el Perú. El discurso se construye a través de la oposición maniquea entre los dos términos de la contienda que nace de la oposición primaria entre la corrupción de la lengua, su incomprendibilidad y la búsqueda, del otro frente, de guardar la belleza de la lengua castellana. Los culteranos están acusado de utilizar no más de catorce lemas del diccionario y de ir en contra de toda preceptística, pasándose de la Retórica, de la Filosofía, de la Poética. Los poetas Culteranos contra los poetas Llanos como los Güelfos contra los Gibelinos y los Estoicos

14. «La variada fortuna de la obra lírica del príncipe de Esquilache en las historias literarias, antologías y recopilaciones sobre las que se ha construido y construye la médula canónica de la literatura española, es un buen ejemplo de la movilidad relativa que implica siempre la fijación de todo canon. En vida, se le reservó un lugar entre los grandes nombres del momento; un siglo después de su muerte, pocos serán ya los que se molesten en buscar, y menos en leer, la obra de aquel “rey de todo el imperio del Parnaso”, tal y como lo había coronado Juan Pérez de Montalbán en 1632 en su *Para todos ejemplos morales* (1999: 879), o de aquel “Príncipe de la Poesía” al que alude Gracián en su *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648). (...) Las *Obras en verso* del príncipe de Esquilache fueron compiladas y editadas por él mismo en 1648, vueltas a editar, ampliadas, en 1654 y, de nuevo ampliadas y ya póstumas, en 1663, constituyendo, según José Manuel Bleuca, “las ediciones más bellas de toda la poesía del siglo XVII” (1990: 48). [Jiménez Belmonte, 2007: 4-5]

contra los Peripatéticos. El auspicio es que Esquilache y sus ilustres amigos continúen defendiendo la poesía clásica de la degeneración culterana. Finalmente, le ofrece la comedia *La pobreza estimada*.

En busca de una clasificación del género de la comedia

En la introducción a la edición de Cuenca y Gómez de la *Parte*¹⁵, los editores definen *La pobreza estimada* una comedia de cautivos, al mismo modo que *Los Graos de Valencia* y *Jorge toledano*¹⁶, y la primera donde el tema de la limpieza de sangre desempeña un papel relevante en el desarrollo de la intriga. Sin embargo, creo que no se puede considerar la *Pobreza...* una comedia de cautivos, puesto que «el cautiverio no es de los protagonistas y por lo tanto es una trama complementaria» [González, 2017: 10].

Frédéric Serralta¹⁷ detecta una pluralidad de tipologías de géneros de comedia en la nuestra, por ser, *La pobreza estimada*, comedia de enredo en los actos I y II, con la oposición de dos galanes a la conquista de su amada, uno pobre pero hidalgo de sangre limpia y otro rico pero converso; y comedia de santos en el III, por el ejemplo edificante de Dorotea que, con su actitud de esposa casta y fiel, consigue convencer y convertir de verdad al rico enamorado Ricardo, que de galán simulado y tentador de la virtud de su amada, decide abandonar su vida opulenta para ingresar en un monasterio; así como también la final conversión de Zulema y de su hermana Isabel / Alara, fieles a su honrado padre Audalla, pero decididos a ser cristianos. No obstante, la utilización de temas profundamente contradictorios y cuestionados por la sociedad del tiempo, Serralta subraya el intento de Lope de utilizar dichas problemáticas sociales de su tiempo como materia de deleite teatral. Escribe Serralta:

Dicho de otro modo: que Lope refleja en sus comedias urbanas los debates y las ideologías de su tiempo, nadie lo duda, porque ¿qué otra cosa podía constituir el necesario trasfondo social de sus intrigas? Y los críticos actuales son naturalmente muy dueños de ver en *La pobreza estimada* un testimonio de lo que ocupaba o preocupaba a los espectadores contemporáneos. Pero lo más verosímil es que el Fénix, que no era ni un sociólogo ni un historiador, eligiera en general sus contenidos por su correspondencia con el caso que se proponía tratar, y que su primera preocupación fuera, no aleccionar con ellos a su público, sino dramatizarlos, convertirlos en materia dramática destinada a suscitar el placer teatral. [Serralta, 2014: 105]

15. Lope de Vega, *La pobreza estimada*, eds. Paloma Cuenca y Jesús Gómez, en Lope de Vega, *Obras Completas. Comedias*, Castro-Turner, Madrid, 1994, vol. IX, pp. 553-655.

16. Paloma Cuenca y Jesús Gómez, "Introducción", en Lope de Vega, *Obras Completas. Comedias*, Castro-Turner, Madrid, 1994, vol. IX, pp. I-XII. Se refieren a la comedia *La pobreza estimada* a la p. XI.

17. Frédéric Serralta, "Sociedad, religión y teatralidad en *La pobreza estimada* (Lope de Vega)", en *Criticón*, número monográfico Lope sin fronteras, 122, 2014, pp. 97-106.

Es decir, Lope, incluso en una comedia como *La pobreza estimada*, repleta de temas conflictivos de la sociedad española del tiempo, utiliza dichos temas sin otro intento que el de construir un ambiente verosímil a su contemporaneidad, para mejor involucrar a su público en el disfrute de su teatro.

Es, sin embargo, indudable que la elección de Valencia –más allá de la posible referencia autobiográfica a su experiencia del exilio en aquella ciudad- como telón de fondo del desarrollo de la intriga principal de *La Pobreza estimada*, la misma ciudad protagonista de las comedias que los editores de Turner mencionan, junto a la nuestra, como comedias de cautivos (*Los Graos de Valencia* y *Jorge el Toledano*), nos induce a consideraciones menos perentorias de las afirmadas por Serralta.

Es verdad que para Lope cada elemento de la realidad se convierte en pretexto utilizado para el logro teatral, pero el tema del cautiverio, aunque marginal en la intriga, así como la presencia de personajes árabes nobles (el rey de Argel, Aulalla, y sus hijos) responden a criterios de distinta naturaleza, histórica, cultural y literaria. Escribe Aurelio González:

El cautiverio de cristianos en el norte de África, ya sea en Vélez, Tetuán o Argel, los cuales habían sido hechos prisioneros por los piratas turcos que surcaban el Mediterráneo y que desde sus bases invernales en Estambul se lanzaban en los meses de buen clima a navegar llegando a las costas de la península Ibérica y lo mismo podían atacar naves de guerra que capturar navíos mercantes o simples embarcaciones de pescadores de la costa andaluza o incluso hacer incursiones en tierra firme, era una realidad histórica presente en la actualidad cotidiana española del siglo XVI, la cual está documentada desde antes del cautiverio cervantino, como bien demuestra Martínez Ruiz con cédulas y otro tipo de documentos sobre rescate de cautivos, fechados entre 1551 y 1564 y conservados en el Archivo de la Alhambra. [González, 2017: 6]

Esta realidad bien conocida por el público de Lope representa la evolución contemporánea de la larguísima relación entre el mundo cristiano y el árabe, las dos almas de España. Incluso las diferentes actitudes, entre la admiración y el desprecio, con las que la cultura hispánica, su teatro, su poesía, se enfrenta al *otro*, son herencia de las distintas fases del enfrentamiento entre las dos culturas, desde el principio de la Reconquista hasta la contemporaneidad de Lope. [cfr. Redondo, 1995. Específicamente en Lope, cfr. Case, 1993; Villegas Gerena, 2012; Zoppi: 2012; González, 2017]

Los estudios sobre la producción teatral de Lope de Carreño [1982], Swislocki [1994] y Carrasco [1996], concuerdan en evidenciar la profunda relación que la comedia lopesca guarda con el mundo del romancero. Carreño subraya la relación osmótica entre romancero nuevo y comedia nueva en el teatro del Fénix: ambos reflejaban el gusto del público y su amplia difusión –sea a través de la fácil circulación de los romances, sea de manera oral que en pliegos sueltos, sea por el aspecto “teatral” presente en los romances –morisco y pastoriles- escritos por Lope en juventud:

[Las] fórmulas conversacionales lo mismo que un buen número de actos discursivos (gestos, ademanes, huidas, súplicas, denuestos, etc.) acercan varios de los romances moriscos de Lope al intercambio gestual, nervioso, de sus primeras comedias. [Carreño, 1982: 40]

Swislocki añade al discurso llevado a cabo por Carreño acerca del aspecto compartido por ambas formas literarias, es decir su proficua difusión oral, un punto de vista más bien de naturaleza sociolingüística y sociocultural:

De hecho, es difícil que se encontrara entre el público numeroso que asistía a los corrales una persona que no hubiese cantado, leído, escuchado, o inclusive, compuesto su romance, ya sea un romance tradicional viejo o uno más reciente, un romance artístico nuevo. Todo esto concede al romance una alta capacidad para funcionar como significante en determinados contextos dramáticos. Más aún, del mismo modo que la introducción de un romance o fragmento de romance «popular» cantado o recitado, al texto verbal de una comedia, altera la recepción de ese texto por el público (y vice versa), lo mismo se puede alegar para lo que se ha llamado “lenguaje romancístico”. Éste opera como un subdiscurso, o subsistema significativo, fácilmente identificable dentro del discurso poético total de la obra, y se distingue dentro del fluir de las palabras y la acción, por dirigirse directamente al público. [Swislocki, 1994: 188]

Aunque el romance como tipología métrica ocupa solo el 6,6% del total de los versos en la comedia, su resonancia se refleja constantemente a lo largo de la obra por los temas y los personajes celebrados en el Romancero Viejo. Ese aspecto es muy relevante en *La pobreza...*, donde no es la forma métrica del romance a vehicular dicha referencia sino los personajes, que de la gran tradición del romancero, vierten en las comedias de cautivos, moriscas y bizantinas. Además, correlado a la importancia del Romancero en la comedia, encontramos la única canción petrarquista de *La pobreza estimada*, (*¡Oh, libertad preciosa*, vv. 997-1075), con que empieza el acto II, que representa el 2,4% de la versificación total de la comedia, donde el tema de la libertad añorada por Aurelio cautivo constituye uno de los topoi más literarizados, sea de las comedias de cautivos que de las moriscas, sendos rasgos presentes en *La pobreza...* o sea: el cautiverio de Audalla; el rescate pagado por Zulema y la liberación de Aurelio; la búsqueda por parte de Zulema de su hermana, Alara, cautiva desde la niñez; la anagnórisis de la esclava Isabel por ser la princesa Alara, hija del rey Audalla; la conversión al cristianismo de Isabel y Zulema, a finales de la comedia. Además, la canción citada pone de relieve otro aspecto de la escritura de Lope, es decir, la intertextualidad. En efecto, unas variantes de la misma canción se encuentra en la contemporánea novela pastoril *La Arcadia* (1598), al final del I libro (habla Benalcio) [Lope de Vega, 1598: vv. 54-57] y en una comedia tardía de Lope, *La vida de san Pedro Nolasco* (1629). [cfr. Roquain, 2018: 44-57]

Pero es muy interesante cómo la constante referencia al romancero en la comedia a través del tema moresco y de unos personajes de aquella tradición poética

(Durandarte¹⁸; Creso; Bayaceto; Solimán; el rey Chico), no se realice en realidad con el romance, sino con otras formas métricas y, sobre todo, con la canción petrarquista ya citada, es decir, a través de una composición «en que Lope desarrolla muy personalmente una reminiscencia clásica» [Lope de Vega (Montesinos), 1963: XXIV]. Eso porque, como afirma Soledad Carrasco:

A la generación de Lope de Vega, y en particular a su propio genio poético, se debe el impulso decisivo que recibió esta modalidad romancística, al convertirse en un medio para la expresión lírica y asimilar la gama sentimental y retórica del petrarquismo. Renovación que llevó aparejado el perfeccionamiento de la técnica cromática y detallística, surgida en torno a la estampa de ambiente granadino, así como una vuelta a los exordios evocadores y a los cortes abruptos que agilizaban el romance fronterizo y se habían ido perdiendo en la fase transicional hacia este nuevo estilo. El romancero morisco que así surge convive en armonía con la poesía pastoril, ofreciendo otra alternativa de signo manierista al autor que se vale de un sujeto poético enmarcado en un ámbito imaginario para objetivar su íntimo sentir. [Carrasco, 1996: 126-127]

En *¡Oh, libertad preciosa...*, convergen personajes propios del repertorio romanecril y personajes históricos que remiten al pasado próximo de España, aunados bajo el topos de la fortuna adversa. Creso, Bayaceto, rey Francisco I de Francia, son ejemplos, antiguos y modernos, de la impermanencia de la condición humana: del poder y riqueza inmensos a cautivo y en manos del enemigo.

Además, otro dato interesante en la comedia, es que el topos clásico del *Beatus Ille* y la descripción del *Locus Amoenus*, relacionados con el mundo pastoril –presentes en la canción petrarquista de *La Arcadia*¹⁹–, se encuentren solo bosquejados en la canción propuesta por Aurelio, como brevísimo elemento introductor de sus temas dominantes, es decir, la libertad negada y el cambio de fortuna. Mientras que los topoi más relacionados con componimientos poéticos de ambientación pastoril, los encontramos empleados en los tercetos encadenados pronunciados por Audalla (vv. 2610-2668 del acto III; véase nota a los vv., *infra*), junto al concepto del *otium* horaciano y a la oposición entre Corte y aldea. Lo que salta a la vista es la protagonización de elementos pertenecientes a la tradición clásica del mundo romance por el personaje del moro noble, cuya formación cultural no difiere nada

18. Sobre la presencia, en el Romancero Viejo, de temas de la materia carolingia, mediada a través de la obra de Ariosto, como el amor entre Durandarte y Belerma, cfr. [Cioranescu, 1957; Chevalier, 1968; Soriano del Castillo: 1990].

19. «Los mejores versos que *La Arcadia* contiene son aquella espléndida canción “¡Oh, libertad preciosa!” en que Lope desarrolla muy personalmente una reminiscencia clásica. Históricamente, tiene el interés de ser la primera conocida en una serie interminable de imitaciones más o menos libres del *Beatus Ille* horaciano.» [Lope de Vega (Montesinos), 1963: XXIV]; «La canción de la *Arcadia* que Lope pone en boca del pastor Benalicio es una revalidación del tópico horaciano del *Beatus ille*, es decir un elogio a la vida retirada del campo. Lope no se contenta con inspirarse en Horacio, sino que conecta este texto con la libertad. La primera estancia sienta la temática esencial de la canción en la cual el poeta se esmera en proporcionar una definición de la libertad, centrada en una poética de los contrastes». [Roquain, 2018: 47]