

La «libertad preciosa» en tres obras de Lope de Vega

ALEXANDRE ROQUAIN

(Labo 3 L.AM, Université du Mans)

Résumé. La chanson bien connue de Lope de Vega qui referme le premier livre de son roman pastoral, l'*Arcadia* (1598), est une célébration de la liberté. De fait, le vers « Oh libertad preciosa » inaugure une chanson qui s'inspire du *Beatus ille* d'Horace. Dans la *comedia* de Lope, cet heptasyllabe figure dans une chanson de *La pobreza estimada* (1597-1603) et de *La vida de san Pedro Nolasco* (1629). Il est curieux que l'auteur espagnol utilise une forme lyrique comme support poétique de la liberté à trois décennies d'intervalle. L'analyse littérale montrera les points de convergence entre ces trois textes lyriques. La liberté y est souvent associée à des figures de réclusion et à l'univers carcéral. Le présent article a pour objectif de démontrer que ces trois chansons lopesques sont régies par une poétique commune fondée sur le paradoxe.

Mots-clés : Liberté, chansons, *Arcadia*, *comedia*, poétique, réclusion.

Abstract. The famous Lope de Vega's song located at the end of the first book of his pastoral novel, the *Arcadia* (1598), celebrates liberty. Indeed, the verse « Oh libertad preciosa » introduces a song which takes inspiration from Horace's *Beatus ille*. In Lope's *comedia*, this heptasyllable appears in one song of *La pobreza estimada* (1597-1603) and *La vida de san Pedro Nolasco* (1629). It is curious that the Spanish author uses a lyric poem as a poetic medium for liberty three decades apart. Literal analysis will reveal common points between those three lyric texts. Liberty is often linked to imprisonment figures and prison environment. The present article aims to prove that those three Lope's songs are determined by a common poetics based on paradox.

Keywords : Liberty, song, *Arcadia*, *comedia*, poetics, imprisonment.

La canción que cierra el primer libro de la *Arcadia* (1598) es el punto de partida de la presente investigación. Montesinos la considera uno de los mejores textos de la *Arcadia*: «Los mejores versos que la *Arcadia* contiene son aquella espléndida canción “Oh, libertad preciosa”, en que Lope desarrolla muy personalmente una reminiscencia clásica»¹.

La idea de este trabajo procede de la clasificación establecida por Montesinos en su antología, ya que el crítico recopiló la famosa canción de la *Arcadia* junto a otro texto menos conocido que se encuentra en una comedia *de senectute*² (1629), *La vida de san Pedro Nolasco*, cuyo primer verso es: «Oh, libertad preciosa». Llamamos la atención a esta repetición y al parentesco entre las dos formas líricas y, por ello, hemos decidido estudiar ambos textos atendiendo al análisis literal, primero de algunos fragmentos de la canción, luego de la réplica de la comedia, todo ello con vistas a poner de realce los parecidos o las diferencias entre las dos composiciones. Es de extrañar que Lope acuda de nuevo a unos versos líricos como soporte de la libertad. Estas muestras de intertextualidad señalan que al componer *La vida de san Pedro Nolasco* el dramaturgo se acordó de la canción que insertó en su novela pastoril casi tres décadas antes. En el curso de mi investigación, me di cuenta de que otro texto dramático contiene también una canción que empieza por el mismo verso «Oh libertad preciosa». Esas estrofas encabezan el segundo acto de *La pobreza estimada*, comedia de intervalo impreciso según los autores Morley y Bruerton, fechada por el verso entre 1597 y 1603³. Tras el estudio de la canción de la *Arcadia*, se someterán a análisis los aspectos relevantes de ese texto lírico de *La pobreza estimada*. Solo basta con señalar que esta comedia y la novela pastoril son coetáneas.

La primera aparición del verso «Oh libertad preciosa» se da al final del primer libro de la *Arcadia*. Esta composición poética es una canción de tipo petrarquista que consta de estancias de trece versos según el modelo métrico abCabC y una sírma cdeeDfF. En su poesía lírica, como señala Patrizia Campana, Lope recurrió muchas veces a esta forma, pues en un total de 85 canciones, 39 son canciones petrarquistas y 18 presentan estancias de trece versos, y el

¹ Lope de VEGA, *Poesías líricas*, ed. José F. Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, tomo II, p. XXIV.

² La expresión es de Juan Manuel Rozas. Juan Manuel ROZAS, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990.

³ S. Griswold MORLEY y Courtney BRUERTON, *Cronología las comedias de Lope de Vega [...]*, Madrid, Gredos, 1968, p. 253.

resto son aliradas⁴. Además, Campana observa que en su obra poética temprana la canción se vincula al tema amoroso⁵:

En la forma métrica de la canción Lope vertió gran cantidad de motivos, desde el amoroso al panegírico. Pero las canciones de carácter amoroso –tanto las petrarquistas, como las aliradas– son características sólo de la primera parte de su producción, pues están representadas casi exclusivamente por las composiciones incluidas en la *Arcadia*.

El tópico del *Beatus ille* se encuentra en muchas obras de Lope de Vega, como advierte Antonio Carreño⁶ citando los sextetos en forma de lira de los *Pastores de Belén* («¡Cuán bienaventurado / aquél puede llamarse justamente [...]»). Noël Salomon puntualizó que «ningún motivo fue más repetido en la literatura española del Siglo de Oro que el del “Beatus ille...”»⁷. Al pasar revista a algunas muestras de reescritura o «*reprises*» como las llama Salomon, el especialista alude también a la misma canción lopesca⁸.

La canción de la *Arcadia* que Lope pone en boca del pastor Benalcio 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. Cabe citar la primera estrofa⁹:

¡Oh libertad preciosa,
no comparada al oro
ni al bien mayor de la espaciosa tierra!
Más rica y más gozosa
que el precioso tesoro
que el mar del Sur entre su nácar cierra,
con armas, sangre y guerra,
con las vidas y famas,
conquistado en el mundo.
Paz dulce, amor profundo
que el mal apartas y a tu bien nos llamas,
en ti sola se anida
oro, tesoro, paz, bien, gloria y vida. (vv. 1-13)

⁴ Patrizia CAMPANA, «Las canciones de Lope de Vega. Catálogo y apuntes para un estudio», *Anuario Lope de Vega*, nº5, 1999, p. 51.

⁵ *Op. cit.*, p. 44.

⁶ Lope de VEGA, *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Madrid Cátedra, Letras Hispánicas, 7ª edición actualizada, 2016, p. 350.

⁷ Noël SALOMON, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, trad. de Beatriz Chenot, Madrid, Castalia, 1985, p. 165.

⁸ *Op. cit. Poesía*, p. 167-168.

⁹ Lope de VEGA, *Arcadia, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas (705), 2012, p. 262-263.

En el primer verso «oh libertad preciosa», el poeta incide por lo visto en la noción de materialidad y precio. Pero el calificativo «precioso» indica también algo «excelente, exquisito y digno de estimación y aprecio», según el *Diccionario de Autoridades*. Lope aclara este concepto recurriendo a dos elementos: la tierra y el agua («el mar del Sur»). En realidad, se desvirtúa la materialidad de los elementos haciendo de la libertad un ente de infinito precio, un tesoro sin par. Las comparaciones no sirven sino para recalcar el valor superlativo que el poeta le confiere a la libertad.

En esta primera estancia, la libertad se caracteriza por una peculiar construcción espacial. Se contraponen la inmensidad del océano y el pequeño recinto que encierra un tesoro único. Lope de Vega alude a la joya, nácar del mar del Sur, y a la concha en que cabe la perla. Para definir la libertad, el autor acude a una imagen que denota el encerramiento: «que el mar del sur entre su nácar cierra». El valor de la libertad trasciende con creces las dos comparaciones derivadas del cosmos y los elementos agua y tierra. La primera parte de la estrofa informa que no se le puede atribuir un lugar concreto a la libertad entre esos espacios dilatados o encerrados. Los dos últimos versos proceden de modo distinto al adscribirle a la libertad un espacio reconocible a través del verbo «anidar»: «en ti sola se anida / oro, tesoro, bien, gloria y vida.». Más allá de la personificación visible con el tuteo, el texto declara que la libertad se convierte en un receptáculo de las materias evocadas en los versos anteriores y literalmente incluidas en ella. El verbo «anida» se relaciona con el nido, y por ende, con el nacimiento. A primera vista, tal imagen poética podría ser algo paradójica, pues uno se espera a que la libertad se encuentre fuera del lugar y no en un lugar, y encima semicerrado. Existe desde el principio de la canción una tensión entre espacio abierto y lugar cerrado. De hecho, el oro, ese bien precioso de la «espaciosa tierra», suele hallarse en una mina o en un lugar oculto, del mismo modo que el nácar del mar del Sur se halla en un «animal cerrado». Cabe la posibilidad de que la libertad cobre la función de la cárcel con la expresión «que el mal apartas», pues el espacio carcelario sirve para apartar al reo y, por ende, al mal de la sociedad. Esa paradoja parece estructurar toda la canción, y se evidencia en las demás estrofas el papel incluyente de la libertad.

A la libertad se le conceden también las características del refugio, del nido o espacio provisional que permite proteger a los pajaritos, los que se convertirán en las «parleras aves» del amanecer presentes en la tercera estrofa. La metáfora del nacimiento se extiende en la segunda estrofa: «Cuando de las humanas / tinieblas vi del cielo / la luz, principio de mis dulces días» (vv.14-16). Aquí la imagen del parto estriba en un contraste entre luz y

oscuridad. Se considera al cuerpo femenino como un espacio de reclusión transitorio que desemboca a un mundo aparentemente libre. Además, el término «tinieblas» se vincula directamente a la noción de encarcelamiento como lo manifiestan los versos que encabezan la quinta estrofa: «Cuando la noche fría / con su estrellado manto / el claro día en su tiniebla encierra.» (vv. 53-55). Esta imagen de la noche en cuanto cárcel del día es frecuente en la obra de Lope, especialmente en la Comedia. A pesar de la recurrencia de dicho motivo, es indudable que la descripción del crepúsculo se conforma con la poética global de la canción.

Tras la evocación del parto, Lope se vale de la imagen de las Parcas que influyen el curso de la vida: «aquellas tres hermanas / que nuestro humano velo / tejiendo llevan por inciertas vías» (vv. 17-19). En la *Philosophia secreta*, Juan Pérez de Moya indica que las Parcas se relacionan con el nacimiento «porque dizen que en naciendo el hombre, hilan su vida en una rueca»¹⁰. Añade Moya que «algunos las llaman Parcas a partu, por el parto». La presencia de las tres hermanas entra en sintonía con el principio de la segunda estrofa. No solo se refieren a los primeros días del hombre, sino que apuntan a tres tiempos como explica Pérez de Moya¹¹: «Por esta ficcion quisieron los antiguos declarar tres edades, o tiempos, conuiene saber, el tiempo en que nacemos, y el en que viuimos, y el tiempo en que de la vida partimos». Las tres hermanas introducen en la canción la amplitud temporal del conjunto de la vida humana que se verá confrontada, a continuación, con la vida diaria del pastor. Lope abarca claramente al discurrir de la existencia, y se observa a partir de aquí una fuerte impronta temporal: al tiempo humano, la vida del hombre, sucede en la canción el tiempo de la naturaleza, la alternancia de los días y la mención del estío. Por lo demás, las tres hermanas están tejiendo un velo que dirigen hacia unas «vías inciertas» como si fuera una red. El velo puede servir también de cubierta y se asemeja por consiguiente a una separación entre lo exterior y el cuerpo. El hombre está detenido en el velo de las Parcas, preso de la voluntad de las mismas. A este respecto, citemos otra vez a Pérez de Moya: «Tenian los antiguos que no solo no se podia hazer alguna cosa, sin la voluntad de las Parcas, mas aun la vida de los hombres estaua en la mano de estas tres hermanas.» Las Parcas de la canción son la personificación del espacio carcelario al ser asimiladas a unas guardias. El parto celebra el paso de un tipo de cárcel a otro, del vientre materno al velo de las tres hermanas.

El texto prolonga la metáfora de lo textil, pues el trueque entre las penas y la gloria, originado por las tres hermanas, dinamiza la escritura a la manera de un telar: «las duras penas

¹⁰ Juan PÉREZ DE MOYA, *Philosophia secreta [...]*, en casa de Miguel Fortuño Sanchez, Zaragoza, 1599, fol. 419v.

¹¹ *Ibid.*, p. 419v.

mías / trocaron en la gloria / que en libertad poseo» (vv. 20-22). Por otro lado, la inclusión de la gloria en la libertad se confirma de modo muy coherente con respecto a la misma característica de la primera estrofa. La insistencia en la gloria es una proyección espacial en el terreno divino por ser la bienaventuranza vista y posesión de Dios en la tierra. Por lo tanto, la libertad es, en sentido estrictamente literal, el continente de la gloria. Al mismo tiempo, la libertad se halla contenida en el sujeto «poseo».

Digna de atención es asimismo la conexión de las sonoridades poéticas con lo recluso. A lo largo de la canción unas rimas significativas se hacen eco: tierra / cierra (primera estrofa); encierra / sierra / tierra (quinta estrofa) de tal forma que el elemento tierra se asocia a la noción de encerramiento. Lope no se contenta con este mero recurso, sino que se ingenia a tejer el hilo poético a partir de una prefijación muy original. Al describir la naturaleza en la sexta estancia y después de haber evocado la cermeña y la endrina, el poeta presenta un decorado intrincado. Es de señalar que Lope de Vega se inspira aquí en los versos 10 y 11 del segundo *Epodos* de Horacio que ofrecen este tipo de asociaciones vegetales¹². Amén de las aliteraciones que permiten transcribir el entrelazamiento de la parra con el olmo, llamativo es el juego con los prefijos:

Aquí de la enramada
parra que al olmo enlaza,
melosas uvas cojo,
y en cantidad recojo,
al tiempo que las ramas desenlaza
el caluroso estío,
membrillos que coronan este río. (vv. 72-78)

Se notan dos términos basados en el prefijo inclusivo *en*, «enramada / enlaza», a los que respectivamente se puede asociar otra pareja «ramas / desenlaza». Ha desaparecido el prefijo *en* en beneficio del privativo *de*. Es como si se estuviera construyendo la urdimbre textual trocando las sonoridades poéticas. Este juego con la derivación se encuentra en todo el poema, por ejemplo en la misma estrofa con las palabras «cojo / recojo». Este procedimiento recuerda la labor de las Parcas en la rueca, y la forma poética reviste la misma cualidad laberíntica que la naturaleza. Más interesante aún es la prefijación significativa en los dos versos de la tercera estrofa ligados a la libertad: «gozo la gloria y libertad que tengo.» (v. 29) / «la vida humilde y pobre que entretengo» (v. 32). El prefijo *entre* permite espacializar el verbo tener. La libertad y la gloria se asocian una vez más en un proceso de inclusión. El

¹² «ergo aut adulta vitium propagine / altas maritat populos» (v. 9-10). Horacio, *Q. Horati Flacci Opera. Carminum Libri IV. Epodon liber. Carmen saeculare*, ed. Massimo Lenchantin de Gubernatis, Padua, I.B. Paraviae et sociorum, 1958.

verbo tener significa a la vez poseer y contener. El texto presenta otra forma de imbricación y la libertad se incluye en este caso en el hombre.

La complejidad de esta canción radica en una poética de la paradoja. En efecto, se espacializa lo libre a partir de figuras de reclusión e imbricación, y se puede deducir que, en la poética de la canción, la libertad contiene y está contenida. A partir de este análisis, 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. No se hará el análisis exhaustivo de este poema inaugural; solo se precisarán los fenómenos más destacados. 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 canción¹³:

AURELIO ¡Oh libertad preciosa,
 que el oro de la tierra
 es precio vil para poder comprarte!

No cabe duda de que se trata del mismo principio, pues Lope menciona el infinito valor de la libertad haciendo hincapié otra vez en el oro. Pueden señalarse otros puntos en común entre ambas composiciones poéticas. El canto del pájaro aparece de nuevo como un elemento intrínsecamente asociado a la libertad¹⁴: «Un pájaro la llora / de la noche al aurora» (tercera estrofa). Nótese, además, la insistencia en el momento crepuscular que se observa del mismo modo en la canción de la novela pastoril. Se ha de mencionar también una expresión que entronca con la metáfora textil de las Parcas: «la vital estambre»¹⁵. Esta expresión remite al velo de la *Arcadia*, dado que se combinan la duración de la vida y la hebra.

¹³ Lope de VEGA, *La pobreza estimada, Comedias IX*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner, 1994, p. 588.

¹⁴ *Ibid.*, p. 589.

¹⁵ Se lee el verso siguiente: «con que se acorta la vital estambre» (p. 589).

La primera parte de la composición lírica menciona a tres soberanos que fueron encarcelados: Creso, el turco Bayaceto y Francisco I. Tras esta evocación, la canción de *La pobreza estimada* se caracteriza por una multitud de ejemplos de lugares de encarcelamiento institucionales. Se mencionan también las crueles condiciones y los trabajos a los que están sometidos los presos o «muertos vivos»:

Si calabozos, baños,
mazmorras y sajenas,
vieran en Susa, Trípol y Biserta,
hierros, prisiones, baños,
no hicieran de sus penas
comparación con nuestra vida muerta,
cama y comida incierta,
el vestido un jaleco,
el trabajo en la tierra,
un hacha, un remo en guerra,
el agua hedionda, el pan bizcocho y seco;
y aun esto poco fuera,
si otras memorias de dolor no hubiera.

La aparición del verso «Oh libertad preciosa» en la comedia se vincula directamente al espacio carcelario y al cautivo escénico. Si bien en la *Arcadia* se evidencian figuras de reclusión que sugieren los contornos de la cárcel, la comedia consagra el espacio carcelario del poder. Ahora bien, conviene preguntarse si las constantes poéticas observadas en la canción de la novela y en la comedia temprana de Lope se concretan en otra obra teatral más tardía: *La vida de san Pedro Nolasco*.

Para don Marcelino Menéndez Pelayo, esta comedia de santos carece de interés dramático, pero el crítico ensalza una obra «bien escrita»¹⁶. En los últimos años, los especialistas han demostrado que *La vida de san Pedro Nolasco* es una comedia de encargo de la Orden de la Merced con motivo de la canonización de su fundador que tuvo lugar entre el día 21 de abril hasta el 8 de mayo de 1629¹⁷.

¹⁶ Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega, vol. XI. Comedias de vidas de santos, II*, edición y estudio preliminar de Marcelino Menéndez Pelayo, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1965, p. 3. Nos apoyaremos en esta edición para nuestro análisis de *La vida de san Pedro Nolasco*. También recurriremos a la edición en línea preparada por Artelope. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (2011-2017), «Artelope. Base de datos y Argumentos del Teatro de Lope de Vega» [en línea], España, [disponible el 30/10/2017], <URL: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0599_LaVidaDeSanPedroNolasco.php>.

¹⁷ Remitimos a los valiosos estudios de Francisco Florit, Maria Grazia Profeti y Pierre Civil. Francisco FLORIT, «una comedia de encargo: *La vida de san Pedro Nolasco (1629) de Lope de Vega*», Felipe B. Pedraza Jiménez, Almudena García González (eds.), *La comedia de santos. Coloquio internacional*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, p. 201-218. Maria GRAZIA PROFETI, «Lope, la 'rota barquilla' y A San Pedro Nolasco», Fernando Doménech (ed.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos. 2008, p. 69-78. Pierre CIVIL, «Apuntes y reflexiones sobre las fiestas por la canonización de San Pedro Nolasco (1629)», Esther Borrego Gutiérrez (ed.), *Literatura, política y fiestas en el Madrid de los Siglos*

A diferencia de otras comedias hagiográficas, Lope no representa la vida entera del santo. De hecho, la primera jornada presenta el argumento político militar. El segundo acto muestra en escena al santo y la última jornada presenta el triunfo de la orden. La comedia está estrechamente vinculada al concepto de encierro en la medida en que la misión de san Pedro Nolasco es rescatar a los cristianos que fueron cautivados por los moros en Valencia. Al final de la primera jornada, la Virgen aparece y le pide a Pedro Nolasco que en nombre del redentor Jesús ponga en libertad a los cristianos encarcelados. El caso es que aparece un número significativo de lugares de reclusión, algunos similares a los que están evocados en *La pobreza estimada*. En la escena liminar de la segunda jornada, nos enteramos de que san Pedro Nolasco ha fundado la Orden de Nuestra Señora de la Merced. Dialogan en ese momento el soldado Pierres, compañero de san Pedro con un falso peregrino que resulta ser un moro, encarnación del demonio:

PEREGRINO Moro soy, pues donde moro
todo es noche y confusión;
no se admite redención
por ningún mortal tesoro.
La luz del sol no gobierna
mis años, ni ley mis bríos;
tengo los cautivos míos
en una mazmorra eterna.
Sólo una vez romper vi
sus cerrojos y candados;
pero eran depositados,
que no cautivos por mí. (Acto II, p. 80)

Se especifica el lugar de encarcelamiento y sus atributos: la «mazmorra», los «cerrojos» y los «candados». La «mazmorra eterna» remite también al infierno. Más adelante en el texto, el falso peregrino le prometerá a Pierres un «calabozo oscuro»:

PEREGRINO Y a ti, si vas a Valencia,
te tengo de hacer poner
en un calabozo oscuro,
donde mil palos te dén. (Acto II, p. 81)

Además de la precisión del nombre de la cárcel, se aluden a las crueles condiciones de detención: la oscuridad y los malos tratos. También se menciona una verdadera cárcel móvil: las galeras. Por otra parte, la comedia subraya la idea de que el esclavo o el cautivo es en cierto modo un bien que se regatea. El dinero y el valor se ven involucrados en la definición

de Oro, Catalia Buezo Canalejo, Madrid, Visor libros, 2009, p. 227-244. Para la comedia de Lope, ver p. 236-237.

de la libertad. Pero, como hemos señalado, este concepto en la poética lopesca trasciende lo material.

El verso de la segunda jornada, «Oh libertad preciosa», irrumpe en una réplica de don Juan, un cristiano catalán detenido en Valencia, en casa del padre de Alifa, Muley:

DON JUAN ¡Oh, libertad preciosa
conocida tan mal de quien la tiene!
¡Oh, prisión rigurosa,
triste de aquel que a tus cadenas viene,
y de su patria ausente,
aún no tiene a quien diga lo que siente!
Sale con libre paso
cuanto del cielo libertad recibe,
y hasta que en el ocaso
se esconde el sol, donde le agrada vive,
esperando a que vuelva,
en árbol, en ciudad, en monte, en selva.
Pero no si le priva
de libertad su desdichada suerte,
que, como presa viva,
noche es la luz del sol, la vida es muerte;
que un pájaro, al aurora
canta en el campo, y en la jaula llora. (Acto II, p. 83)

Esta réplica es posterior al diálogo entre el demonio y Alifa, una mora que está enamorada del caballero catalán. La encarnación del mal, tomando la apariencia del padre Muley, logra convencer a Alifa de que se case con don Juan siempre y cuando ese acepte convertirse al islam. El parlamento de don Juan está intercalado entre un romance que, según el propio Lope, conviene a las relaciones y unas décimas, «buenas para quejas»¹⁸. Ahora bien, los dieciocho versos que el cristiano pronuncia se asientan en una métrica propia y única. La réplica consta de tres sextetos que siguen el esquema métrico ababcc. La alternancia de heptasílabos y endecasílabos configuran una canción alirada. Por lo tanto, existe una patente conexión entre este tipo de versificación y el contenido. El dramaturgo vuelve a una composición poética temprana y se pueden sacar a luz las confluencias que entrafía esta red de canciones.

De modo similar a las composiciones anteriores, el primer sexteto lira presenta la libertad como un bien porque el verbo «tiene» induce la posesión. La primera estrofa insiste en las penas del preso que está sujeto a las cadenas, y sumerge al lector espectador en la enigmática

¹⁸ «Las décimas son buenas para quejas, [...] las relaciones piden los romances» (vv. 307 y 309). Lope de VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*. Edición crítica Felipe B. Pedraza Jiménez, fuentes y ecos latinos: Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, p. 433.

«prisión rigurosa». Con el verso «triste de aquel que a tus cadenas viene», Lope elabora un *Beatus ille* a la inversa o, mejor dicho, un «*Tristis ille*». Si bien el poeta español designa el lugar de la privación de libertad, contrapone otra visión en el segundo sexteto, con la aparición del cielo de tal modo que esta verticalidad muy cristiana hace eco a las «tinieblas» y la «luz del cielo» de la primera canción estudiada. La poética descansa de la misma forma en una tensa dualidad entre libertad y encierro.

La réplica de don Juan ofrece también figuras de imbricación parecidas a las que hemos observado anteriormente. El verbo «recibe» prueba que la libertad del cielo está en el hombre como la gloria estaba contenida en la libertad y en el pastor Benalcio. Por otra parte, este segundo sexteto se singulariza por la evocación del crepúsculo y la naturaleza (el árbol, el monte, la selva), lo que constituye una reminiscencia de lo pastoril. El último sexteto lira es una vuelta a la primera estrofa por recalcar las desdichas del prisionero. Acaba la intervención de don Juan con una serie de oposiciones: la noche y la luz, la vida y la muerte, expresión presente asimismo en la canción de *La pobreza estimada*. Los tres últimos versos de don Juan expresan la negación de cualquier percepción visual. Para rematar este texto, Lope echa mano de la imagen ambivalente del pájaro, ya encarnación acústica de la libertad, ya representación del prisionero. Se le atribuye tanto el espacio abierto del campo como la jaula en la que no hace más que llorar. Dicho sea de paso que se menciona también la jaula en la canción de *La pobreza estimada*.

La comedia presenta del mismo modo una naturaleza intrincada ya desde la escena liminar. Lope compara la situación de la Virgen rodeada de enemigos (la herejía albigense) con la de una rosa que sigue creciendo a pesar de las espinas:

| | |
|---------|---|
| SOLDADO | Pero como la rosa entre lazos de espinas más lozana extiende agradecida a la mañana la pompa de las hojas, unas de puro nácar y otras rojas, así será la Reina soberana, que las ofensas de enemigos tales no han de ofender su virginal limpieza; (Acto I, p. 67) |
|---------|---|

La expresión crística «entre los lazos de espinas» se conecta con la noción de impedimento. La primera réplica de la comedia muestra dos movimientos paradójicos: la constricción frente a la expansión. La rosa rodeada de lazos de espinas recuerda el pasaje de la *Arcadia* en el que la parra enlaza al olmo. Se desgrana, pues, la imagen del lazo en la comedia y se multiplican las alusiones a lo textil mediante la repetición del verbo «ceñir». Este motivo vuelve a

estructurar la escritura poética cuando el soldado Pedro declara: «Gracias a aquella Señora / por quien me ceñí la espada» (Acto I, p. 67). Es necesario considerar la polisemia para entender la importancia del verbo «ceñir», que se refiere a la manera como una persona armada trae la espada en la cinta y significa también rodear y apretar. Aquí el soldado Pedro establece un vínculo estrecho entre María y la espada. Se nota el mismo fenómeno con el verbo «ceñir» y «alistar»:

PEDRO [...] el bastón de general
para esta empresa, la espada
me ceñí para servirles
contra mi sangre y mi casa,
alístame en tus banderas.

La palabra «alístame», del mismo modo polisémica, cobra un sentido militar y designa también un elemento textil: la lista. Esta insistencia remite, por lo tanto, al «velo» de las Parcas así como a la «estambre» de *La pobreza estimada*.

La comedia desarrolla la imagen del vínculo y lo traslada a otro ámbito, de lo terrenal a lo espiritual. Desde el inicio de la comedia, Pedro Nolasco está dispuesto a luchar contra su tío hereje:

PEDRO [...] Que parentescos del suelo
que hoy niegan lo que era ayer,
¿Qué tienen, Pierres, que ver
con las defensas del cielo?

Pedro opone los «parentescos del suelo», los vínculos de la sangre, a las «defensas del cielo» que permiten impedir el paso del enemigo. Así que se delinearán dos concepciones del lazo, el que aprieta y el que permite defender un recinto sagrado.

En último lugar, cabe observar el papel ambivalente de la Virgen en esta comedia. En un abecedario se nota una espacialización del nombre de María:

PEDRO [...] La A, que del parto antes
como en él y después dél,
fue puerta de Ezequiel
de impenetrables diamantes.

El cuerpo de María se asemeja a un templo sagrado y se espacializa a través de imágenes de reclusión. Notemos además que la letra i se asocia al jardín cerrado, clara alusión al Cantar de los cantares (4:12). De estas observaciones se puede deducir que el nombre de María encierra lo sagrado.

Se le confiere a la Virgen una doble concepción respecto de la libertad, pues al mismo tiempo libera y encierra:

PEDRO Ya, Señor, se llega el día
 de la primer Redención;
 hoy, de su injusta prisión,
 hermosa Virgen María,
 habéis de ser puerta y llave,
 y sol de su oscuridad. (Acto II, p. 82)

La Virgen aparece no solo como la libertadora de las «injustas prisiones» humanas, sino también como la que contuvo al Bien supremo. Citemos el segundo cuarteto de un soneto pronunciado por Pedro que se dirige a María:

PEDRO [...] Tú que de Dios los círculos mayores
 cuadraste en tu clausura esclarecida,
 donde la inmensidad se vio ceñida
 de tus siempre purísimos candores: [...] (Acto I, p. 75)

Estos versos hacen eco a la cuadratura del círculo, este problema imposible que en este caso solo puede solucionarse gracias a María. El cuerpo de la Virgen se presenta como una clausura que constriñe la inmensidad de Dios. Vuelve el verbo «ceñir» de modo muy coherente con el resto de la comedia, pues conviene perfectamente a la forma del círculo y sugiere el vientre materno. Estos dos movimientos paradójicos forman parte integrante del tratamiento literario de la libertad.

Este análisis nos lleva a varias deducciones sobre la libertad en estas tres obras de Lope de Vega. Existe una poética común basada en una paradoja entre lo cerrado y lo libre. En primer lugar, la libertad se expresa a través de una forma poética afín: una canción pretrarquista o alirada. De ahí que estén relacionados métrica y contenido. Sería interesante indagar en las demás canciones de las comedias para confirmar esta observación. Esta configuración deriva del modelo antiguo de Lope por ser Horacio una fuente ineludible en la obra lopesca.

Por otra parte, las canciones de la *Arcadia* y *La pobreza estimada* presentan los gérmenes poéticos que Lope desarrollará en su obra de madurez. Se espacializa la libertad que se define por unas figuras de imbricación de modo que puede contener y estar contenida a la vez. El carácter divino de la libertad se expresa en la canción de la *Arcadia* y se plasma en la *Vida de san Pedro Nolasco* de manera aún más obvia. La poética se apoya en una ambigua y paradójica dualidad entre libertad y encierro que se acrisola en la Virgen Redentora de los cristianos y guardiana de lo sagrado. Una panoplia de lugares de encarcelamiento recorre las tres obras: desde las prisiones figuradas del cosmos, las prisiones institucionales del poder, a

las cárceles divinas liberadoras. Al cantar la «libertad preciosa», el poeta explora la paradoja de lo libre fusionando de manera casi mística contenido y continente.