
“YO ME SUCEDO A MI MISMO’ (LOPE DE VEGA): EL ESPEJO Y LA MÁSCARA”

“‘I HAPPEN TO MYSELF’ (LOPE DE VEGA): THE MIRROR AND THE MASK”

Resumen

Todo es histórico, mutante y transitorio en la poesía de Lope. El lector transita de la arqueología de la vida a la del texto en un juego alterno y en zigzag. Le faltaron a Lope los grandes comentaristas que tuvo Góngora; la historia pristina de sus lecturas, inmediatas y directas, más allá de la materialidad textual. Lope es por antonomasia la voz lírica en variedad de máscaras, o mejor, la dramatización de un discurso siempre apelativo, que pone en juego, sobre la página en blanco a un yo y a un tú proteico, disforme, antitético. Así lo leyeron en plena modernidad. Estas páginas recogen y revelan tales lecturas.

Palabras clave: Poesía, voz lírica, discurso, modernidad.

Abstract

Everything is historic, changing and transitory in Lope's poetry. The reader zigzags from the archeology of life to that of the text in an alternating game. Unlike Góngora, Lope didn't have great commentators; the pristine story of his readings, immediate and direct, far from textual materiality. Through antonomasia Lope is the lyrical voice behind a variety of masks, or rather, the dramatization of a discourse, which puts a changing, deformed, antithetical "I" and "you" into play on the blank page. This is how they read his work in plain modernity. These pages collect and reveal these readings.

Key words: Poetry, lyrical voice, discourse, modernity

Todo es histórico, mutante y transitorio en la poesía de Lope. El lector transita de la arqueología de la vida a la del texto en un juego alterno y en zigzag. Le faltaron a Lope los grandes comentaristas que tuvo Góngora; la historia pristina de sus lecturas, inmediatas y directas, más allá de la materialidad textual. Lope es por antonomasia la voz lírica en variedad de máscaras, o mejor, la dramatización de un discurso siempre apelativo, que pone en juego, sobre la página en blanco a un yo y a un tú proteico, disforme, antitético. Así lo leyeron en plena modernidad. Estas páginas recogen y revelan tales lecturas.

La presencia de los poetas del siglo XVI y XVII (Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Góngora, Quevedo) en los poetas de la Generación del 27 ha sido bastante probada, sobre todo la de Luis de Góngora. Para Pedro Salinas, Góngora representaba la meta final de la relación que se establece entre la realidad y el poeta que la transforma; para Jorge Guillén se constituye en parangón del triunfo de la belleza. Frente al centenario de que fue objeto el poeta cordobés, tanto Lope como Fray Luis de León y hasta Garcilaso, no tuvieron la misma fortuna. El caso de Lope reviste otras características: no fue un hallazgo ni arqueológico ni menos filológico en cuanto a establecer textos o definir la tradición de su *poiesis*. Detrás del Centro de Estudios Históricos, dirigido por don Ramón Menéndez Pidal, con un equipo de ilustres filólogos (Américo Castro, Tomás Navarro Tomás, Amado Alonso, Pedro Salinas, José F. Montesinos), había un empeño triple: recuperar la espiritualidad del pasado y definirla aportando conocimientos sociales y biográficos, las causas culturales y filológicas. Finalmente se ubicaba a los autores dentro de la corriente estética que los caracterizaba y definía.

En la segunda década del siglo XX, Lope era sobre todo un autor teatral. El Romanticismo filológico alemán, con Friedrich Schlegel y su hermano August Wilhelm Schlegel a la cabeza, representantes de la erudición positivista de finales del XIX y principios del XX, recuperó a Lope, paralelamente, aunque en menor cuantía, con Pedro Calderón de la Barca. Pero el mejor esfuerzo en rescatar a Lope de las sombras de la historia literaria fue la *Historia de la literatura y del arte dramático en España* de Adolf Friecrich, conde Schack, publicada por primera vez en Berlín en 1845, y traducida al español entre 1885 y 1887. Se inicia la edición del teatro de Lope aunque sin un criterio de rigor filológico. Las *Obras* a cargo de Cayetano Alberto de la Barrera y Menéndez Pelayo (1890-1913), y la nueva edición de Emilio Cotarelo y Mori, González Palencia, Ruiz Morcuende y García Soriano (1916-1930), fueron un hito, y a la vez un vacío, en las lecturas del teatro de Lope. Estas ediciones magnas, aún canónicas, respondían a un espíritu totalmente diferente del que animará a los jóvenes de los años veinte a reivindicar las figuras de Góngora, Garcilaso y Lope de Vega como poetas.

La diferencia la marcará José F. Montesinos, quien educado en la escuela del idealismo lingüístico alemán (vive en Hamburgo varios años) estudia la lírica de Lope y edita sus poesía en una edición memorable. No había otra. Su cuantiosa obra dramática impedía y hasta condenaba al rechazo o a la breve selección a las obras no dramáticas, concretamente a su poesía, tanto lírica como narrativa. Las antologías ofrecían aquellas piezas que estaban en la onda con el lector y con su tiempo. Se sabía de memoria el soneto del pajarillo de Lucinda («Daba sustento a un pajarillo un día», *Rimas*, 174) o las barquillas de *La Dorotea* o algún soneto sacro; pero una encuesta sobre los grandes líricos, Lope no saldría muy favorecido. Los prejuicios acumulados parecen indeterrables: una abrumadora fecundidad, la ausencia de monografías, la falta de ediciones destacables, el manejo por parte de los críticos de lo más fácil o de lo que cause el menor esfuerzo. Aún es preciso volver a la colección de las *Obras sueltas* de A. de Sancha u ordenar el revoltijo del tomo XXXVIII de la *Biblioteca de Autores Españoles* para hacerse una idea clara del gran desorden que impera en la presentación de la obra poética de Lope. Por el contrario, Góngora disfrutó de mejor fortuna en la quincena que va de 1920 a 1936. Cuando llega el Centenario de Lope (1935), la edición de las poesías de Montesinos lleva en el mercado diez años (se publica entre 1925 y 1926). Y aunque fue un gran puente que conectó con poetas, eruditos y escritores, resultó más bien precario. Al respecto declara José Carlos Mainer: «los trabajos de José Fernández Montesinos sobre Lope de Vega posibilitarían un retorno que tuvo su apogeo en el centenario del Fénix, en 1935». La tesis doctoral de Montesinos había versado sobre el mismo tema.

Otro medio de comunicación con la lírica del Siglo de Oro fue a través de las revistas poéticas. Siguiendo «el espíritu establecido por Juan Ramón Jiménez en su revista *Índice*», éstas incluían breves antologías de los poetas clásicos. El poeta de Moguer se encasillaba en dicha tradición con los romances de *La soledad sonora* de 1908 (se publica en 1911), con los *Sonetos espirituales* (1917) y con el *Romancero de Coral Gables* (1948), escrito entre 1939 y 1942 que tanto deben al Lope de las *Rimas* como al del romancero nuevo. Pero ya antes de aparecer los estudios de Montesinos, el escritor Juan Guerrero Ruiz recogía, en el suplementos literario de *La Verdad* (1923), breves manojos de la lírica del Siglo de Oro. El poeta más repetido era Lope. Otros intelectuales como José María Cossío o Melchor Fernández Almagro comentaron o discutieron, muy tempranamente, obras y poemas del Fénix. José María de Cossío, en concreto, se dejó encandilar por la figura de Tomé de Burguillos aunque sin sacarle el suficiente fruto (1921). Selecciones antológicas, apenas breves manojos, de la lírica de Lope, vieron la luz en revistas como *Carmen*, *Litoral*, *Poesía*, *Nueva poesía*, etc. Las piezas más representadas en estas antologías eran una rica variedad de canciones populares, conocidas también como de tipo tradicional (seguidillas, romancillos, cantos de vendimia, de siega, nanas, villancicos, sobre la espera amorosa, etc.).

Pero de ese gran escrutinio que hicieron los poetas del 27 (a guisa del escrutinio de la biblioteca de don Quijote) no se salvó Lope. Sin embargo, este mismo año, Gerardo Diego (el más fiel de su Generación a Lope) publica la *Antología poética* en honor a Góngora, con un subtítulo significativo: *De Lope de Vega a Rubén Darío*. La encabeza con varios poemas culteranos del Fénix. La conexión más directa se establece con la lírica tradicional que revive García Lorca y Rafael Alberti. Ya José F. Montesinos había reconocido el papel fundamental que tuvo Lope en el nacer de esta corriente neopopular: «Yo no quisiera, al pretender justificar



esos triviales estudios míos, dar la impresión de que me glorío de cosas que, en efecto, no he hecho. La palma, entonces como siempre, fue para los creadores. Y los creadores fueron Federico García Lorca, Rafael Alberti, con otros menores o que vinieron después. Ellos tomaron de la mano a Lope y lo volvieron acercar al español de hoy, en versos que a veces suenan a Lope mismo. [. . .]. Pero, y esto tengo que decirlo con gran modestia, y pido perdón por decirlo, antes había venido yo, que no había escrito versos lopescos ni de otra especie, pero había sacado a luz aquellos de Lope que mi Generación mejor podía entender».

El cancionero de Lope influye pues en la lírica del Alberti de *Marinero de tierra*, *La amante* y en *El alba del alhelí*. Es el mismo Alberti quien se encarga de destacar la modernidad de Lope en una monografía que escribe en 1933, y que titula *Lope de Vega y la poesía contemporánea*. Establece su conexión, tanto con la poesía popular como con la culta. Destaca a Lope como al máximo representante, y el que más ha influido en el cultivo de la lírica popular en esta nueva Generación. Su conferencia, dictada en el Lyceum de la Habana, publicada por primera vez en la *Revista de Cultura de La Habana*, en 1936, es un manifiesto representativo. Explica Alberti: «Yo no soy un erudito. A lo largo de las conferencias que la Junta organizadora del centenario de Lope de Vega va a celebrar, habrá muchos que os hablen de él con más conocimiento que yo. Yo solo soy un poeta a quien, a veces, el dato preciso, la comprobación de un hecho o una fecha, pueden no interesar gran cosa. Pero yo agradezco al eruditísimo presidente de esta Comisión, mi amigo José M^a Chacón y Calvo, esta hora que me concede, para que, considerándome descendiente de Lope, opine libremente sobre él». Y aporta la siguiente letrilla: «Íbase la niña, / noche de San Juan / a cojer los aires / al fresco del mar». La conecta con la memorable copla del cantaor sevillano José Cepero: «A un arroyo claro a beber / a un arroyo claro a beber / vi bajar una paloma. / Por no mojarse la cola / levantó el vuelo y se fue. / ¡Qué paloma tan señora!». Pide Alberti a su audiencia, en aquella memorable conferencia de 1933, que oiga ese «chorro de agua clara que Lope, generoso, devuelve, engrandecido, a su pueblo». Trae a colación la «Canción del velador»: «Velador que el castillo velas / vélale bien y mira por ti, que velando en él me perdí». Recuerda a la audiencia el famoso «Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele! / Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!». Pero ningún cantar más infantil, comenta Alberti, como «—Deja las avellanitas, moro, / que yo me las varearé, / tres y cuatro en un pimpollo, / que yo me las varearé». Lope asienta la memoria pasada y presente de la dicción lírica. Narra Alberti cómo al llegar a la Habana, cuando casi aun no había sacado el pie del barco, oyó entre las maracas que se agitaban en la orquestilla negra de un café: «La mujer de Antonio / camina así. / Cuando viene a la plaza / camina así / Cuando trae la yuca / camina así /. Y si trae boniato / camina así. / Por la mañanita / camina así /». Evoca Alberti la canción que en la penumbra de una alcoba canta una madre a un niño, en Sevilla: «Este galapaguito / no tiene madre. / No tiene madre, sí, / no tiene madre, no, / no tiene madre. / Lo parió una gitana, / lo echó a la calle. / Lo echó a la calle, sí / lo echó a la calle, no, / lo echó a la calle». Y recuerda cómo un día vio al viejo Miguel de Unamuno extraer de los bolsillos de su chaqueta en los que, como un primerizo poeta de colegio, llevaba sus versos, una nana dedicada a su primer nieto: «La media luna es una cuna / ¿Y quién la briza? / Y el niño de la media luna / ¿qué sueños riza? / La media luna es una cuna / ¿y quien la mece? / Y el niño de la media luna / ¿para quién crece?».

Alberti intuitivamente conecta a Lope con Juan Ramón Jiménez y con Antonio Machado. Y si bien la vida de éste es la más antilopesca, su influencia folclórica ya no es un juego; es un manifiesto que se acopla en el múltiple juego de sus otros: el ser poeta del tiempo, cronista de íntimas inquietudes, como expresa por boca de su poeta apócrifo Juan de Mairena. Para don Antonio, en boca de Juan de Mairena, «Lope es el poeta de las ramas verdes», Calderón, «el de las virutas». Calderón es la «catedral de estilo jesuita del barroco español. Lope es una puerta abierta al campo, a un campo donde todavía hay mucho que espigar, muchas flores que recoger». Juan de Mairena trae a colación versos de la gran tragedia de Lope, *El castigo sin venganza*, obviamente leída y releída por don Antonio: «Aunque dicen que el no ser / es, señora, el mayor mal». Al describir a sus alumnos la maja desnuda de Goya les pide la imaginen «vestida / con tan linda proporción», frase que asocia la redondilla del acto I de *El perro del hortelano* «No la imaginéis vestida / con tan linda proporción / de cintura, en el balcón / de unos chapines subida», aludiendo a Diana, la coqueta y avispada condesa de Belflor (vv. 419-422).

Cuando Lope publica sus *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*, en 1634, ya tiene 72 años (muere a los setenta y tres). Y cuando Machado publica su *Juan de Mairena* (1936) tiene 61 años, y le quedan tres para morir. El ciclo final de la lírica de Lope (desengaño, ironía, parodia de las convenciones literarias, reflexión, soledad) admite una comparación con el ciclo de madurez de Antonio Machado; ironía, reminiscencia del pasado a la luz de un nuevo amor, preferencia por lo sencillo, diálogos del conocimiento. Recordemos por ejemplo del libro *Nuevas canciones*: «En mi soledad / he visto cosas muy claras, / que no son verdad» (CLXI, xvii); o «Tengo a mis amigos / en mi soledad; / cuando estoy con ellos / ¡qué lejos están!» (CLXI, lxxxvi). Y de Lope: «A mis soledades voy, / de mis soledades vengo, / porque para andar conmigo / me bastan mi pensamientos». Juan Mairena hace escribir en una ocasión a un tal Sr. Martínez las siguientes palabras: «Yo conocí un poeta de maravilloso natural, y borraba tanto, que sólo él entendía sus escritos, y era imposible copiarlos; y riéte, Laurencio, de poeta que no borra». La referencia casa con la incluida en *La Dorotea* (V, i) de Lope y con el «escuro el borrador y el verso claro» de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. A través de José Machado, el hermano de Antonio Machado, sabemos de su obsesión con la lima de sus versos: el borrar, el perfeccionar y el pánico ante las erratas. En la «Poética» de 1931, que escribe para ser incluida en la antología de Gerardo Diego, Antonio Machado se declaraba muy de acuerdo con los futuros poetas que el pensaba dar a la estampa en una antología, «cultivadores de una lírica, otra vez inmersa en las mismas aguas de la vida». Coincide con la «poesía de risas y de lágrimas, de travesura y compunción», con esa poesía que tiene el rostro de niña, en boca de Montesinos «que tiene encanto y frescura de infancia y fue, como la infancia, una promesa inconcreta». Pero lo que más admira Machado de Lope es, tal vez, sus poetas inventados; las biografías líricas de sus otros (Belardo, Zaide, Gazul, Fabio, Tomé de Burguillos); éstos frente a los apócrifos de Machado (Juan de Mairena, Abel Martín, Jorge Meneses, Pedro Zúñiga, los «doce poetas que pudieran existir»); es decir, los heterónimos de Lope en boca de Juan Manuel Rozas frente a los apócrifos de Antonio Machado. Recordemos que, con su hermano Manuel Machado y otro colaborador, adoptó las comedias de Lope, *Hay verdades que en amor* (1925), *La niña de plata* (1929) y *El perro del hortelano* (1931). Y a su hermano, Manuel, le deben los lopistas varios interesantes hallazgos de las limas, borradores y esquemas que el Fénix trazaba antes de la composición de una comedia. Lo que da al traste con su tan aireada espontaneidad de muchos críticos, y con la escritura apresurada, inquieta, de muchas de sus comedias.

Del mismo modo que Alberti en la Habana, Miguel Hernández pronunciaba, el 27 de mayo de 1935 una conferencia en la Universidad Popular de Cartagena sobre «Lope de Vega y los poetas de hoy». Era Miguel Hernández el último y el más fiel discípulo del Lope sonetista. Así, por ejemplo, en *El rayo que no cesa*. En la edición de Montesinos, que con seguridad conoció el poeta de Orihuela, figura una importante serie de sonetos. Por ejemplo, el número 3 de la sección «El silbo vulnerado» (que no pasa a *El rayo que no cesa*) evidencia una cercana lectura del soneto 61 de las *Rimas* de Lope. Escribe Hernández:

Gozar, y no morir de contento,
sufrir y no vencerse en el sollozo:
¡Oh, qué ejemplar severidad del gozo
y qué serenidad del sufrimiento!
Dar a la sombra en estremecimiento,
si a la luz el brocal del alborozo,
y llorar tierra adentro como el pozo,
siendo al aire un sencillo monumento.

Y el terceto de Lope:

hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada sobre fe paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno.

Estructuras rítmicas, rima, fórmulas verbales, construcciones sintácticas, infinitivos, frases bimembres, constatan la lectura de un soneto sobre el otro. Y no menos evoca Hernández el famoso romance de Lope, «Hortelano era Belardo / de las huertas de Valencia» al inicio de la elegía que el poeta de Orihuela dedica a Ramón Sijé, y que empieza: «Yo quiero ser llorando el hortelano / de la tierra que ocupas y estercolas / compañero del alma, tan temprano». El hortelano de amores (Lope) da en Hernández en un mágico «hortelano» de memorias del amigo muerto, de vívida nostalgia.

Del mismo modo, José Bergamín le dedicó un buen número de conferencias a Lope de Vega. En una de ellas, «Un verso de Lope y Lope en un verso», Bergamín reduce la variedad y la abundancia de la poesía lopesca en una frase paradójica de Lope: «Yo me sucedo a mí mismo». Corresponde a una de sus últimas comedias, *De si no vieran las mujeres*, representada en Aranjuez el primero de mayo de 1633, e incluida más tarde en *La Vega del Parnaso*, libro póstumo y misceláneo que sale en 1637. En ella aparecía Belardo como personaje. Ante su presencia en escena, ya viejo, encanecido, otro personaje de nombre «El Emperador Otón», le pregunta sorprendido: «¿Aún viven Belardos?». Este sardónicamente le contesta: «¿No habéis visto un árbol viejo, / cuyo tronco (aunque arrugado), / coronan verdes renuevos? / Pues eso habéis de pensar, / y que pasando los tiempos, / yo me sucedo a mí mismo». La comedia, una forma revisada de *La mayor victoria*, se escribe entre 1631 y 1632. Las imágenes arbóreas, vegetales («árbol», «tronco arrugado», «verdes renuevos», «retoños») fijan, plásticamente («coronan») la sucesión de lo nuevo frente a lo viejo: el tronco arrugado frente a la copa que, cíclicamente, se remoja con nuevas hojas. Reflejan una conciencia temporal e histórica («yo me sucedo») que se asocia verticalmente con un «yo» orgánico y existencial.

Y mucho debe a Lope *Alondra del mar* de Gerardo Diego, uno de los primeros editores de las *Rimas* (1602) de Lope. Es Gerardo Diego «el más lopesco y el más fiel a su lírica entre los poetas de la Generación del 27. Recordemos sus *Poemas adrede*, *Sonetos a Violante*, *Cancionero a Violante*, así como su ensayo, «Una estrofa de Lope, Lope y Ramón». Gerardo Diego es el mejor enlace entre el poeta culto de las *Rimas* de Lope y el que entresaca del río de la memoria lírica, seguidillas, coplas, romances, canciones del velador, etc. Recordemos de Gerardo Diego su «Torerillo en Triana»: «Torerillo en Triana / frente a Sevilla./ Cántale a la sultana / tu seguidilla».

El escolar soneto de Lope, repetido hasta la saciedad y por todos conocido, «Un soneto me manda hacer Violante / que en mi vida me he visto en tanto aprieto; / catorce versos dicen que es soneto; / burla burlando van los tres delante» lo refunde Gerardo Diego en el que titula «1 de Enero, 1974», que incluye en *Carmen jubilar* (1975). En el transfundo, una reunión de la Real Academia de la lengua española que se va haciendo al compás, con la llegada lenta de los académicos: «Un soneto me manda hacer Violante / Violante es la Academia o tal vez Lope / o su niña de plata, miel y arrope, / o su moza de cántaro pimpante». El soneto de Lope concluye con el número exacto de los catorce versos, que definen al soneto: el de Gerardo Diego con la llegada del número exacto de los académicos:

Por el soneto vamos adelante,
con cabalgar, alterno, ya a galope,
ya al trote, al paso, sin piafar, sin tope,
y estamos todos. No. No hubo vacante.
¡No ha vacante! Sabedlo, especialistas
de la coba por tabla o por derecho.
Damas y caballeros, quinielistas,
horoscopantes, linceas al acecho,
recontadnos a todos, a ojos vistas.
Treinta y seis, uno a uno, y está hecho.

Lope es para José Hierro el poeta más dentro de su onda lírica. Abarca ésta tanto la variedad culta (sonetos, tercetos, canciones, silvas), la tradicional (seguidillas, coplas, villancicos, romances) como los versos cortos

(quintillas, décimas, madrigales, epigramas). Pero aparte de esa corriente «neo-popular» profundamente arraigada (como es sabido) en algunos poetas de la Generación del 27, Lope es por antonomasia la doble cara: un juego de máscaras y poses escénicas en donde risa, mofa y rictus trágico-cómico se dan al unísono, y a la vez terriblemente diferenciados. Lope es en este sentido una abrumadora paradoja. Lo fueron sus relaciones con Marta de Nevares, y lo son la serie de poemas que José Hierro incluye en *Agenda* (Madrid, 1991) y que titula: «Lope. La Noche. Marta». Fijan la terrible tragedia de quien, a diario, consagra la hostia como víctima humanizada y considera la propia culpa; de quien pide perdón y repite cíclicamente la caída. Es ésta la mejor historia lírica (y lúdica), tal vez por humana, de las relaciones entre Lope y Marta de Nevares. Tres sustantivos con grave cadencia fijan en el lector el acaecer de las dos historias vertidas en una: «Lope. La Noche. Marta». El término central («La Noche») es el eje de referencia tanto del nombre propio que le precede («Lope») como del que le sigue («Marta»). Es lugar del tránsito tanto espacial y temporal como humano y simbólico. Es el nexo que hermana, une y separa un nombre de otro nombre: a Lope de Marta. Metonimia ésta, como referencia lírica, de todo un acontecer biográfico, poético y pasional. La graba el mismo título: dos sujetos en oposición («Lope . . . Marta») encontrándose en un punto medio como común referente: «La Noche».

Asocia ésta, como término medio, oscuridad, tragedia, muerte y hasta amor lascivo, oculto, prohibido. La «Noche» es el puente que media y separa dos sujetos; que los oculta, los reúne y entretiene en el misterio del gozo sexual y de los asaltos de la culpa; de una conciencia en pecado. Connota lo sombrío, el remordimiento por el espacio trasgredido (el sacerdote sacrílego), y augura una muerte inapagable. De ahí que la alegría de la unión («Lope . . . Marta») se quiebre con la lexía de la unión / separación: «La Noche». Pero también hablan los poemas del oculto caminar del Fénix; del Lope peregrino de sí mismo en busca, en medio de la «Noche», de su Marta: bella imagen de aquel caballero dividido entre Medina y Olmedo (*peregrinus ubique*) o de quien vive al volver de la esquina y llega para acurrucarse a su lado, en la sombra del amor. También habla la lexía «Noche» de los versos que, como agujones, le pican la conciencia de Lope. Proceden de Córdoba, del racionero (Góngora) de su catedral: «Dicho me han por una carta / que es tu cómica persona / sobre los manteles, mona / y entre las sábanas, Marta»

La exégesis lírica de José Hierro es cabal: «Ella ha oído esos versos / que se escupen de boca en boca, versos / de un malaleche del Andalucía —al que otro malaleche de solar montañés / llamara ‘capellán del rey de bastos’— en los que se hace mofa de mí y de Marta». Y también le llegarían a Lope los de Ruiz de Alarcón: «Culpa a un viejo avellanado, / tan verde, que al mismo tiempo / que está aforrado de martas / anda haciendo magdalenos». «Aforrarse» con la pícara acepción de abrigarse, de arroparse; «martas» como metonimia del abrigo de piel de una «marta», «especie de comadreja del tamaño de un gato», de piel suave y blanda, que cubre a un «viejo avellanado» y verde (Lope). Pero el «aforrarse de martas» conlleva la irónica ilusión al nombre de la amada (Marta de Nevares), al taparse o esconderse bajo una piel, real y simbólica, y al juego amoroso en la intimidad. El «haciendo magdalenos» casa con la acción repetitiva, redundante, con un obvio trasfondo bíblico y pecaminoso. Detrás la obvia referencia a las *Rimas sacras* y a uno, entre muchos, de sus famosos sonetos:

Pastor que con tus silbos amorosos
me despertaste del profundo sueño;
Tú que hiciste cayado de ese leño
en que tiendes los brazos poderosos,

vuelve los ojos a mi fe piadosos,
pues te confieso por mi amor y dueño,
y la palabra de seguirte empeño
tus dulces silbos y tus pies hermosos.

Oye, pastor, pues por amores mueres:
no te espante el rigor de mis pecados,
pues tan amigo de rendidos eres.



Espera, pues, y escucha mis cuidados;
¿pero cómo te digo que me esperes,
si estás para esperar los pies clavados?

Todo magistralmente concretizado en los poemas de José Hierro: coloquialismos y cadencia salmódica, confesión y confidencia íntima, coloquial, ya experimentada en el poema «Requiem», que dedica a la muerte de Manuel del Río, y que incluye en *Cuanto sé de mí* (1957). Pero el relato épico da en *Agenda* en soliloquio de quien se confiesa consigo mismo:

Ya mi memoria no es lo que era. En la misa del alba
no dije *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*,
sino que dije *Marta Dei* (ella es también cordero de Dios
que quita los pecados del mundo).
La Noche no podría comprenderlo,
y qué decirle, y cómo, para que lo entendiese. (vv. 1-6).

El poema es una dramática apelación al arrepentimiento, a la caída en el pecado y a la vuelta cíclica que se inunda de cadencias evangélicas: *Ego te absolvo*; Deus meus, Deus meus, quare tristis est anima mea; Agnus Dei, la súplica paródica *Marta Dei*, y la recriminación ajena: «Dicho me han por una carta». «La Noche» que enuncia el título del conjunto («Lope. La Noche. Marta») es también un abrumador sentimiento de ausencia. Los poemas de Hierro dan testimonio de una conciencia dividida entre el goce epicúreo de la carne y la culpa que delata la infracción. A modo de grave prelude en varios tonos, es no menos la alegoría de una paradójica confesión en donde la confesada («Marta») pide la absolución de su culpa al causante del propio pecado. Culpa y perdón, amor y ausencia, paz y delirio, son las otras estructuras mínimas que asientan el substrato lírico de estos poemas. Y es también el misterio de esa mágica e ineludible atracción de Lope hacia Marta unida a un dual sentimiento de víctima teológica y moral. En un ara simbólica (la confesión) y real (el altar) un sacerdote (Lope) consagra al romper del alba una víctima (Marta Dei) y el origen de una culpa. La ofrenda se cubre de irreverente absolución: «Ego te absolvo».

José Hierro captó en mágicas pinceladas líricas los rasgos sobresalientes de esa cara (máscara) que Lope ha ido dibujando sobre el rostro de su Marta. Amor y pecado, arrepentimiento y dolor, hechizo idílico y congoja ante la decrepitud física, desazón ante el chisme y rechazo de su impertinencia, graban las líneas de ese rostro. Para Lope, Marta fue como el irresistible empuje, con un montón de asociaciones simbólicas, que asocian la «Noche»; fue también la inalienable vocación del escribir («terminaré una epístola. . .») y del contar; el ensueño de unos ojos que aportaban la mágica música del mar. Ante el dormir tranquilo de la amada surge la última súplica de quien fascinado la contempla: «Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar». Marta de Nevares fue para Lope, y de acuerdo con la lectura lírica de José Hierro, su más querida y tenaz Sirena. Los rasgos de su cara dieron en la radiografía lírica de quien línea a línea los fueron escribiendo sobre el rostro de la amada. Por la vía de la evocación o del recuerdo, de la memoria, se accede a la reconstrucción poética del espacio del nosotros: lectores con José Hierro del Lope más humano, más subjetivo y, sobre todo, mas testimonial. El lector lírico dio en lector histórico, y el discurso confesional en biografía que capta simbólicamente la contingente situación entre quien es y nunca debiera ser.

La fluctuación entre neopopularismo y poesía culta establece, pues, la sinécdoque de dos lecturas y de dos sistemas líricos: Lope y Góngora. La gran poesía nace de la tensión entre la ya escrita y la que está por escribir, observa Harold Bloom. Lope inventa una manera de pensar líricamente romántica: la notación minuciosa de una vida amorosa, pasional. Por el contrario, Góngora tan sólo ofrece la posibilidad de crear «una vida parcialmente ficticia». Fue a todas luces reactio a la expresión sentimental; nunca se dio en espectáculo ni en púlpito de sí mismo. Representa por antonomasia el juego virtuoso de formas siendo inimitable en lo paródico y en lo burlesco. Su letrilla «Manda amor en su fatiga / que se siente y no se diga, / pero a mí más

me contenta / que se diga y no se sienta», es la poética de un rebelde del amor y de la intimidad. Le importa establecer sutiles simetrías de conceptos y de palabras en contrastada disposición. Góngora, explica José F. Montesinos, organiza el poema de modo que este no sea una simple afusión sino una «construcción». De ahí que sus dos estilos no sean sucesivos sino coincidentes. El discurso lírico barroco se constituye a base también de polémicas, de recepciones contrariadas de los textos, de ataques y alabanzas, de lecturas directas y oblicuas, abiertas y reprimidas. A los «cuatro pobres y grandes hombres», escribe Gómez de la Serna en 1954, refiriéndose a Cervantes, Góngora, Quevedo y Lope, la contemporaneidad les convoca en ataques y alabanzas. «Por los documentos conservados, sabemos que Lope admiraba a Quevedo»; que denostaba envidiosamente a Góngora, y que se compadecía de un Cervantes como dramaturgo frustrado. Por el contrario, Cervantes en el *Viaje del Parnaso* alaba a Góngora pero se despreocupa de Lope y Quevedo. Elogios, prohibiciones, agudezas verbales, chismes, epístolas... están en la sombra de todas estas manifestaciones polémicas. Lope, gran exhibicionista de sí mismo se establece sobre el resto como el mito de un gran confesión. Su eje discursivo es, líricamente, su gran Yo lírico. Góngora es casi exclusivamente un poeta; por el contrario, Lope encabeza la renovación de la comedia y es autor de trabajos representativos de ficción que alternan varios géneros perennemente establecidos: épica, novela bizantina, *novella* al estilo italiano, novela dialogada, novela pastoril. Es ya un escritor profesional. Metódicamente publica sus versos y sus obras extensas a partir de *la Arcadia* (1598). Frente a la norma de que fuese una persona amiga o ajena quien publique los versos del poeta, Lope entrega personalmente a la imprenta su obra lírica.

Lope es poeta de popular aclamación; Góngora, por el contrario, concita minorías: a un lector selecto, erudito, docto. Pero también se enfrenta una poesía confesional frente a una más «reticente». Su objetivo primordial fue remodelar toda una tradición (clásica y renacentista) transbordándola al límite de su expresión; a esa palabra que por inexpresiva se queda al borde del silencio. O que se alza rebelde contra sí misma, decostruyéndose paródicamente en múltiples dialogías. Toda poesía, como cualquier otro género literario, se mueve de la escritura a la re-escritura. Y ésta se describe a través de las huellas de otras confesiones líricas no carentes de sus propias ansiedades. Todo es histórico, mutante, transitorio. El lector transita de la arqueología de la vida a la arqueología del texto en un juego alterno y zigzagueante. Le faltaron a Lope los grandes comentaristas que tuvo Góngora; la historia prístina de sus lecturas, inmediatas y directas, más allá de la materialidad textual. Lope es variante y variable. Es por antonomasia la voz lírica en variedad de máscaras, o mejor, la dramatización de un discurso siempre apelativo, que pone en juego, sobre la página en blanco a un yo y a un tú proteico, disforme, antitético. Lope es asistemático, ecléctico, dispar. Porque, y al margen de lo que hemos expuesto, ninguna creación literaria es idéntica a otra. Y, sin embargo, tampoco es absolutamente distinta. El poeta (en el sentido lato aristotélico) podrá negar, en el espacio lírico o en el tiempo biográfico, sus coordenadas literarias o romper los códigos ajenos. En definitiva, está siempre atado a una tradición, a su propio sistema y a un acontecer, en el pleno sentido orteguiano: ser también un cautivado lector. Toda lectura con frecuencia incita, estimula, capta la atención, sirve de impulso, provoca, mueve, inspira; condiciona el origen y lo amolda a una convención en plena vigencia. Si en teoría Lope acusa a Góngora de gran corruptor del lenguaje, en privado, ansiosamente, le imita inspirándose en él para algunos de sus mejores y más lúcidos versos. Formular un canon crítico para la lírica de Lope conlleva también el establecer la retórica de tales tensiones; las presentes en los grandes poetas del siglo XX como remedo de las previas del XVII amoldadas en dos grandes sistemas líricos: Lope y Góngora. Una vez más, frente a frente.

Bibliografía

Alberti, Rafael. “Lope de Vega y la poesía contemporánea española”, *Revista Cubana*, II (1935), pp. 68-93; reimpr. en Centre de Recherches de l’Institut d’Etudes Hispaniques, Paris, 1964.

-. ed., Lope de Vega, *Cartas sobre Amarilis. Último amor*, Buenos Aires: Editorial Bajel: 1944.

Alonso, Amado, “Vida y creación en la lírica de Lope de Vega”, en *Cruz y Raya*, 34 (1936), pp. 65-106; reimpresso en *Materia y forma en poesía*. Madrid: Editorial Gredos, 1955; 3ª ed., 1969, pp. 108-145.

Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Editorial Gredos, 1952; 3ª ed., 1969.

Astrana Marín, Luis. *Vida azarosa de Lope de Vega*. Barcelona: Juventud, 1935.

Bal y Gay, J., ed., *Treinta canciones de Lope de Vega*. Madrid: Revista de la Residencia de Estudiantes, 1935.



- Bergamín, José**, “Lope siguiendo el aire que lo dibuja”, *Cruz y Raya*, 22-24 (1935), pp. 1-52.
- Carreño, Antonio**. *El romancero lírico de Lope de Vega*. Madrid: Editorial Gredos, 1979b.
- . *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid: Editorial Gredos, 1981a.
- . “Figuración lírica y lúdica: el romance ‘Hortelano era Belardo’ de Lope de Vega”, *Hispanófila*, 76 (1982b), pp. 33-45.
- . “Amor ‘regalado’/ amor ‘ofendido’: las ficciones del yo lírico en las *Rimas* (1609) de Lope de Vega”, en *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*, ed. e introducción de Ann. L. Mackenzie y Dorothy S. Severin, Liverpool University Press, Liverpool, 1992a, pp. 73-82.
- . “La voz que ya no es tuya”. De Lope de Vega y de José Hierro”, *Lazarillo. Revista literaria y cultural*, 1. Salamanca:1992b, pp. 9-13.
- . “Los mitos del yo lírico: *Rimas* (1609) de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, XIV (Primavera 1995), pp. 55-72.
- . “De mi vida, Amarilis, os he escrito / lo que nunca pensé”: la biografía lírica de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, II, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona: 1997, pp. 25-44.
- Diego, Gerardo**, ed., *Antología poética en honor a Góngora* (1927). Madrid: Alianza Tres, 1979.
- . “Una estrofa de Lope”, Discurso leído el día 15 de febrero de 1948 en su recepción pública, por el Excmo Sr. Don Gerardo Diego, y contestación del Excmo Sr. Don Narciso Alonso Cortés, Real Academia Española, Madrid, 1948.
- Díez de Revenga, Francisco-Javier**. *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Departamento de Literatura Española, Murcia:Universidad de Murcia, 1983.
- . “El ‘descubrimiento’ de la poesía de Lope (1920-1936)”, *Edad de Oro*, XIV (Primavera 1995), pp. 109-119.
- Frenk, Margit**. “Lope, poeta popular”, *Anuario de Letras*, III (1963), pp. 253-266.
- Ghiano, Juan Carlos**, “Lope y la autobiografía” en *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IVo centenario de su nacimiento*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 1963, pp. 11- 27.
- Lipking, Lawrence**. *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Career*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984.
- McGrady, Donald**. “Notes on Jerónima de Burgos in the Life and Work of Lope de Vega”, *Hispanic Review*, XL (1972), pp. 428-444.
- Montesinos, José F.** “Las poesías líricas de Lope de Vega”, prólogo a Lope de Vega, *Poesías líricas*, 1925-1926, reimpr. con adiciones en Montesinos [1967:129-213].
- . *Estudios sobre Lope*. El Colegio de México, México, 1951; reimpresión aumentada como *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca-Madrid: Editorial Anaya, 1967, 2ª reimpr., 1969.
- Orozco Díaz, Emilio**. *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.
- Paz, Octavio**. “Quevedo, Heráclito, Lope de Vega y algunos sonetos”, en *El País*, Suplemento de Libros, II, núm. 57 (23-11-1980), pp. 1 y 7, reimpr. en B. W. Wardropper, *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, III, ed., Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1983, pp. 155-157.
- Rozas, Juan Manuel**. “Burguillos como heterónimo de Lope”, *Edad de Oro*, 4 (1985), 139-163; reimpr. en Rozas [1990:197-220].
- . *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo. Madrid: Editorial Cátedra, 1990.
- Smith, Paul Julian**. “The Rhetoric of Presence in Lyric Poetry”, en *Writing in the Margin. Spanish Literature of the Golden Age*. Oxford: Clarendon Press, 1988, pp. 43-77.
- Soberano, Gonzalo**. “Lope de Vega para Antonio Machado”, *La Torre. Homenaje a Ricardo Gullón*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, III, 10 (Abril-Junio 1989), pp. 297-311.
- Zamora Vicente, Alonso**. *Lope de Vega, su vida y su obra*. Madrid: Editorial Gredos, 1961, 2ª ed, 1969.