



Celina Sabor de Cortázar



Lope o la multiplicidad de estilos

Don Ramón Menéndez Pidal, en un ensayo iluminador como todos los suyos¹⁴⁶, afirma en las primeras líneas: «La producción de Lope de Vega puede dividirse cronológicamente en dos partes: época de convivencia con Cervantes y época de convivencia con Góngora».

En estas dos épocas Lope cultiva dos clases de poesía: una poesía natural (metros cortos castellanos) en que predomina el concepto neoplatónico de la naturalidad, y una poesía docta (metros italianos) en que campea el concepto neorristotélico de la poesía como ciencia de las ciencias.

Dos breves citas pueden ilustrarnos sobre dos ideales de lengua característicos: el de Cervantes (siglo XVI, Renacimiento), y el de Góngora (siglo XVII, Barroco). En la segunda parte del *Quijote*, capítulo 26, dice Maese Pedro a su ayudante: «Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala». Y Góngora, en carta en la que responde «sin saber a quien» (¿setiembre de 1612 o 1613?), afirma:

-172-

«Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que ésa es la distinción de los hombres doctos: hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda».

Si, como afirma Menéndez Pidal, el decenio 1605-1615, «Sirve de zona divisoria, pues en él se superponen un final y un comienzo decisivos en la evolución del español áureo», Lope de Vega está situado en un momento crucial de la lengua y las letras de España. Tradición y novedad tironean de sus preferencias. Lope, con su increíble capacidad versátil, con su inmenso poder de asimilación, navega cómodamente en todas las aguas, cultiva todos los géneros poéticos, ensaya todos los estilos, y es capaz de expresarse auténticamente en todos ellos.

Lope, poeta popular

Vossler considera a Lope «el poeta popular más grande de su nación». Por cierto que nadie se identificó como él con la poesía tradicional y anónima de su tierra.

«Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género [el de los romances], no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación»¹⁴⁷.

José F. Montesinos, en su prólogo a la edición de poesías líricas de Lope (t. I), se ha referido con clarividencia al proceso mediante el cual Lope «transfigura en motivo poético cualquier episodio trivial de su existencia», y ha procurado establecer -173- en qué medida esto es válido para muchos de sus romances, especialmente los pastoriles. «El carácter fundamental -agregaría éste: sobre literatura, sobre los elementos acarreados por una tradición, la nota personal siempre»¹⁴⁸.

Dejemos el romance artístico, en el que el poeta recurre a formas populares que colma de contenido personal, y echemos la vista sobre tanta pieza poética en que Lope, como un juglar genial, crea poesía de corte auténticamente popular, respondiendo a la apetencia colectiva, interpretando el alma de su pueblo y ofreciéndole frutos que parecen madurados en una larga tradición anónima. Así pudo Menéndez y Pelayo afirmar que *Peribáñez* está elaborada sobre una copla anónima popular, incluida en el romance del acto II:

«Más quiero yo a Peribáñez
con su capa la pardilla
que al Comendador de Ocaña
con la suya guarnecida».

Montesinos, en su excelente introducción a la edición de esta comedia, realizada juntamente con Charles V. Aubrun¹⁴⁹, sostiene que no quedan rastros de cantar popular alguno referido a Peribáñez, pero admite la posibilidad de la hipótesis, pues Lope tejió algunas de sus comedias partiendo de cantarcillos anónimos. Es el caso de *El Caballero de Olmedo*, que elabora apartándose por completo del hecho real, pero basándose en la seguidilla popular, a la cual asigna nuevo y poético sentido¹⁵⁰:

«Esta noche le mataron

-174-

al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo».

Así está transcripto en el *Nobiliario genealógico de los Reyes y títulos de España*, de Alfonso López de Haro (1622), que relata el hecho histórico en su libro IX, capítulo VII¹⁵¹. Pero Lope reelabora el cantar, agregándole un pequeño toque, un *que* inicial:

«Que de noche le mataron
al caballero...».

que lo reviste de sugestión e intemporalidad, de «duende», como dice Amado Alonso¹⁵².

Esta posibilidad de creación dentro de los cánones populares, esta reelaboración de lo popular mediante variantes, se da con frecuencia en Lope: cantares de boda, de bautizo, de siega, de labranza, serranas, seguidillas...

En *La serrana de la Vera* (1617) desarrolla el estribillo popular

«Salteome la serrana
junto al pie de la cabaña»

siguiendo las líneas de un romance tradicional; allí donde el romance, describiendo a la serrana, dice:

«blanca, rubia, ojimorena»

Lope varía, quizá para adaptarse mejor al tipo ideal de la mujer renacentista:

«ojizarca, rubia y blanca».

-175-

Menéndez Pidal y María Goyri, en su edición de *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara¹⁵³, han señalado la semejanza de la pieza de Lope con la primera y segunda serranas del Arcipreste de Hita y con la primera y cuarta del Marqués de Santillana. Lope no ha olvidado utilizar expresiones propias del género, como «luchando a brazo partido», ni localizar el hecho geográficamente para darle sabor de autenticidad: «viniendo de Talavera».

En otras oportunidades ha utilizado Lope esta forma de poesía popular. En *La mayor virtud de un rey* (acto II), la serrana, convertida en barquera, y en lengua galaico-portuguesa, exige al caminante la paga por adelantado para hacerle pasar el río:

«-*Barqueiriña ferosa, passai me
da banda d'alem do río Tejo,
nome de Jesús.
-Si trazéis dinheiro, eu vos passaréi.
-¿E si non le tenho? -Non vos passaréi,
nome de Jesús.
-¿Não? -Não.
-Y então, ¿qué faréi?
-Em la praya vos ficaréis»¹⁵⁴.*

El poeta utiliza en esta muñeira dialogada versos de gaita gallega.

El tema de la serrana salteadora ha sufrido reelaboraciones cultas. El mismo Lope, en *El peregrino en su patria* (1604) incluye una epístola a Camila Lucinda, en tercetos, «Serrana hermosa, que de nieve helada»¹⁵⁵, en que el poeta se finge un caminante que llega a la montaña. Y llama a su amada, además -176- de «serrana hermosa» y «salteadora gentil», «divino basilisco», «lince hermoso», «nube de amor», etc., expresiones que revelan el tono altamente culto del poema.

Y veamos un ejemplo más: el trébole. En el *Cancionero general* de 1600 figura una versión anónima del trébole, incluida en una ensaladilla.

«¡Trébole, ay Jesús, cómo güele,
trébole, ay Jesús, qué olor!
Trébole de la niña dalgo
que amaba amor tan loçano,
tan escondido y celado,
sin gozar de su sabor.
¡Trébole, ay Jesús, cómo güele,
trébole, ay Jesús, qué olor!»¹⁵⁶.

Lope ha reelaborado esta forma popular en dos ocasiones: en *Peribáñez*, acto II (entre 1609 y 1612) y en *El capellán de la Virgen*, acto III (entre 1619 y 1622). En ambos casos es cantado por labradores de la Sagra de Toledo. El estribillo ha sido absolutamente respetado; en la reelaboración de *Peribáñez* la lengua es llana, natural, con un dejo picaresco, como corresponde a este tipo de poesía:

«Trébole de la viuda
que otra vez casarse espera,
tocas blancas por defuera
y el faldellín de color».

En *El capellán de la Virgen* la reelaboración demuestra un grado más avanzado de cultismo, que se revela en figuras y metáforas:

«Trébole de la doncella
cuando casarse desea,
-177-
que es cogollo de azucena
y flor del primer amor».

o cuando compara a la casada con la «hermosa garza / que está temiendo el azor», utilizando aquí un tema grato a la poesía amorosa de cancionero, y que San Juan de la Cruz vertió a lo divino.

Si la esencia de lo tradicional está en la reelaboración de la poesía por medio de variantes, Lope se comporta en estos casos como un integrante del pueblo, animado de estro poético.

Lope y la poesía cortesana del siglo XV

Desde temprano manifiesta Lope, en forma expresa, su preferencia por los metros castellanos, que levanta sobre los italianos. En el prólogo a *El Isidro* (1599), poema escrito en quintillas, dice:

«... no pienso que el verso largo italiano haga ventaja al nuestro; que si en España lo dicen, es porque no sabiendo hacer el suyo se pasan al extranjero, como más largo y licencioso; y yo sé que algunos italianos envidian la gracia, dificultad y sonido de nuestras redondillas, y aun han querido imitarlas...

llamando nuestras coplas castellanas barzeletas o frótoles, que mejor las pudieran llamar sentencias y concetos, desnudos de todo cansado y inútil artificio. ¿Qué cosa iguala a una redondilla de Garci Sánchez o don Diego de Mendoza? Perdone el divino Garcilaso, que tanta ocasión dio para que se lamentase Castillejo, festivo e ingenioso poeta castellano...»[157](#).

Aparece aquí ya la palabra «conceto», en la que va a insistir con frecuencia; la copla castellana es el metro ideal [-178-](#) para manifestar una agudeza. Y admite sin retaceos su absoluta superioridad sobre el verso largo italiano. No deja de llamar la atención el hecho de que un año antes hubiese salido de las prensas *La Arcadia*, ilustre exponente del petrarquismo preciosista.

Veinte años después, la lucha enconada contra los gongoristas le hace volver los ojos a la poesía tradicional castellana, hacia el Cancionero del siglo XV, pero su criterio es entonces más elástico. La *Introducción a la justa poética en honor del bienaventurado Isidro*, celebrada en Madrid el 19 de mayo de 1620 y de la que Lope fuera director, es citada como testimonio de la actitud del poeta hacia la poesía culta del siglo XV. Aquí muestra su admiración por el «concepto», por el pensamiento ingenioso o *agudeza* que, revestido de formas imperfectas, resplandece en la poesía de esa centuria:

«Cuando vuelvo los ojos a las agudezas de los poetas españoles antiguos, considero que en este tiempo fueron aquellos ingenios maravillosos, y en razón de la bárbara lengua que usaban...»[158](#).

Poco más adelante insiste en el «grosero lenguaje», vehículo de «divinos pensamientos», «agudos epigramas», «donaires y agudezas». Y cita como

ejemplo la famosa copla del Comendador Escrivá, incluida en el *Cancionero general*.

«Ven, Muerte, tan escondida...»

Lope no nombra a Escrivá, sino que se refiere a la copla como «este pensamiento de los antiguos», y tampoco la transcribe fielmente, sino con variantes¹⁵⁹.

-179-

La palabra «concepto» está frecuentemente en la pluma de Lope. Cabe preguntarse qué es para él el concepto. Andrée Collard afirma que «no es fácil formarse una idea de lo que pensaban los españoles del XVII sobre la esencia del *concepto*. Aunque se empleaba mucho, no existe definición sistemática antes de Gracián»¹⁶⁰. Gracián, en efecto, hacia mediados del siglo, en su *Agudeza y arte de ingenio* (discurso 2.º) lo definirá como «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos». Para Lope *concepto* es la agudeza, el pensamiento ingenioso; pero es evidente que ese pensamiento debe manifestarse mediante la correspondencia de dos ideas. De ahí los ejemplos que aduce para ilustrarlo, en los que se enlazan dos ideas, mediante juegos de palabras o contraposiciones. De cualquier manera, lo que es evidente en las palabras de Lope es el claro y tajante deslinde de significante y significado, de materia y forma: pensamiento ingenioso, forma grosera. Gracián, al diferenciar la vieja de la nueva poesía manifiesta ideas muy semejantes:

«Esta diferencia hay entre las composiciones antiguas y las modernas, que aquéllas todo lo echaban en conceptos, y así están llenas de alma y viveza ingeniosa; éstas, toda su eminencia ponen en las hojas de las palabras, en la oscuridad de la frase, en lo culto

del estilo, y así no tienen tanto fruto de agudeza»
(Discurso 25).

-180-

Lope, en otro momento, definirá los *conceptos* como «imágenes de las cosas» y alabará siempre el pensamiento esquematizado, sintetizado, que en realidad se opone a la estética del tiempo, que tiende a diluir la idea en las «hojas de las palabras».

En 1630 publica Lope su *Laurel de Apolo*. En la Silva IV vuelve al tema de los metros españoles e italianos. La actitud de 1588 ha cambiado; Lope, en una postura menos combativa y más justa, ha de dar a cada cual lo suyo. Reconoce las peculiaridades de cada tipo de verso y sus ventajas. Así, dice, en las coplas castellanas se pueden escribir altísimos conceptos,

«pues en tan poco espacio a decir viene
lo que en todo un soneto,
que de la conclusión forma el conceto»¹⁶¹.

Pero el verso largo, «que trujeron / Boscán y Garcilaso» merece

«... con razón la monarquía
de la heroica poesía,
por ser su exornación inaccesible,
a que no se levantan, ni es posible,
las coplas castellanas»¹⁶².

Son las mismas ideas que diez años antes expusiera en la *Introducción a la Justa poética*, pero más sistematizadas y más claras.

Por supuesto, se ha sentido tentado más de una vez de componer al estilo cancioneril. Sirva de ejemplo el monólogo de don Rodrigo en el acto I de *El Caballero de Olmedo* (entre 1620 y 1625). Lope ha pasado los 55 años cuando escribe esta bellísima tragicomedia. Don Rodrigo, rechazado por doña Inés, recita tres décimas («las décimas son buenas para quejas»), en las que juega con los conceptos muerte-vida, -181- tan caros a la poesía cortesana del siglo XV, a los que agrega un tercero: el amor.

«Para sufrir el desdén

que me trata desta suerte,
pido al amor y a la muerte
que algún remedio me den.
Al amor, porque también
puede templar su rigor
con hacerme algún favor;
y a la muerte porque acabe
mi vida; pero no sabe
la muerte, ni quiere amor.

Entre la vida y la muerte

no sé qué medio tener,
pues amor no ha de querer
que con su favor acierte;
y siendo fuerza quererte
quiere el amor que te pida
que seas tú mi homicida.
Mata, ingrata, a quien te adora;
serás mi muerte, señora,
pues no quieres ser mi vida.

Cuanto vive, de amor nace,

y se sustenta de amor;
cuanto muere es un rigor
que nuestras vidas deshace.
Si el amor no satisface
mi pena, ni la hay tan fuerte
con que la muerte me acierte,
debo de ser inmortal,
pues no me hacen bien ni mal
ni la vida ni la muerte».

Lope expone este juego conceptual en décimas espinelas, forma nueva creada a fines del siglo XVI por Vicente Espinel. Es una travesura de su ingenio, que demuestra la honda raigambre castellana de la espinela, introducida tempranamente en su teatro. Materia antigua en forma moderna; el vino viejo -182- en odres nuevos.

Queda por advertir que el estilo cancioneril está utilizado en esta obra con fines de reconstrucción histórica: la acción de *El Caballero de Olmedo* transcurre en el siglo XV.

Lope, poeta petrarquista

La Arcadia (1598) es la obra más representativa del petrarquismo lopesco. Lope ha asimilado la lección de Petrarca, o, quizá mejor, de los petrarquistas. Al hablar de petrarquismo aludimos a un petrarquismo de formas y a un petrarquismo de contenidos. Los continuadores y herederos de Petrarca exageraron ciertas características formales, estereotiparon ciertas maneras expresivas; pero no siempre acertaron en la exposición del estado anímico amoroso, en el buceo y análisis constante de los estados del alma, en el casto sensualismo de la lírica del cantor de Laura. Es Fernando de Herrera, sin lugar a dudas, dentro de España, el más insigne representante del petrarquismo como herencia directa de Petrarca. Lope dice, en el *Laurel de Apolo*: «Herrera, que al Petrarca desafía»; y en el ensayo *Cuestión sobre el honor debido a la poesía* (1602), al elogiarlo, habla de la «castidad de su lenguaje»¹⁶³.

Lope, en *La Arcadia*, se nos muestra perfecto conocedor del petrarquismo y rinde tributo a la moda imperante: manierismo, artificiosidad esencial pacientemente elaborada, utilización de imágenes manidas y metáforas caducas al servicio de una naturaleza concebida pictóricamente, pero no dinámicamente, y de un ideal de belleza femenina estereotipado. Lugares

comunes, decadentismo, insinceridad, exceso de composición. Y, sin embargo, obra de arte en muchas de sus piezas, de alta y profunda hermosura. Lope revitaliza lo gastado, infunde aliento joven a lo decrepito y muerto, -183- flexibiliza lo desvitalizado y rígido. El soneto incluido en el libro I, que recita Olimpio ante Isabella y Menalca,

«No queda más lustroso y cristalino»

ha sido debida y minuciosamente analizado por Dámaso Alonso¹⁶⁴, quien ha señalado y esquematizado sus juegos estilísticos, revelando su compleja arquitectura. Sabemos que este soneto está confeccionado sobre un esquema, que Lope se comporta en él como un hábil sistematizador de una materia preexistente, que nada ha sido librado a la espontaneidad. Pero su lectura, dejando de lado estas consideraciones, nos depara una sensación de gracia riente. Lope introduce una columna de aire fresco y saludable en la exánime suntuosidad del museo petrarquista.

No siempre alcanza el petrarquismo de Lope esta alta calidad: la Canción de Galafrón *A las lágrimas*, libro segundo, muy bella en algunos aspectos, nos presenta un ejemplo de lo que es el manierismo frío y exhausto. Su artificiosidad está anunciada en las palabras que la preceden: Belisarda llora la ausencia de Anfriso: «... los ojos [que] fijos en la tierra, de cuando en cuando la cubrían de aljofarado rocío, no con pequeña admiración de las flores, que al principio de la noche imaginaban el alba». Siguen nueve estancias de 17 versos y el envío. La sexta, que comienza:

«Lágrimas que mi cielo escurecisteis»

es un verdadero cajón de sastre. Allí se mezclan, sin concierto, lugares comunes, contraposiciones mil veces repetidas (muerte-vida, hielo-fuego, bien-mal, pena-gloria), parejas de sinónimos y una buena cantidad de sustantivos gratos al petrarquismo: rocío, cristal, aljófar, perlas... El poeta intenta distribuir este material sobre un esquema diseminativo-recolectivo, también convencional; pero no logra dar sentido a -184- la composición y la estrofa resulta coja y falta de unidad. De todo hay en Lope.

Lope, poeta didáctico y erudito

El didactismo es una vertiente del talento poético de Lope. Desde sus primeras obras se advierte la tendencia a instruir al lector, ya en cuestiones agrícolas, ya gramaticales, filosóficas, astrológicas, etc. Se ha indicado reiteradamente la incidencia de este aspecto sobre el enriquecimiento del léxico lopesco, quizá el más amplio de la literatura española.

El didactismo, tan caro al pensamiento renacentista, entronca con la doctrina de la erudición poética, cuyo máximo representante en el siglo XVI es Herrera: «... ninguno puede merecer la estimación de noble poeta que fuese fácil a todos y no tuviese encubierta mucha erudición y conocimiento de cosas», dice Herrera en su *Respuesta* al Prete Jacopín. El poeta debe ser sabio. La poesía es la ciencia de las ciencias. Lope, siguiendo esta teoría, aspira a ser «científico poeta». Carrillo y Sotomayor, muerto en 1610, escribe su *Libro de la erudición poética* que aparece, póstumo, en 1611. La erudición no debe ser sólo un vasto caudal de conocimientos literarios necesarios al oficio de poeta, sino, como dice Herrera, «conocimiento de cosas». De ese conocimiento por parte del poeta ha de derivar la dificultad de los conceptos, y de ella la oscuridad. La oscuridad que preconiza Herrera es, pues, una oscuridad erudita. Jáuregui, en su *Discurso poético* prefiere llamarla *dificultad*. Porque en cuanto a las palabras, proclama Herrera la claridad como condición indispensable:

«... debe ser la claridad que nace de ellas [de las palabras] luciente, suelta, libre, blanda y entera; no oscura ni intrincada, no forzada, no áspera y despedazada; mas la oscuridad que procede de las cosas y de la doctrina es alabada y tenida entre los que saben en mucho, pero no debe oscurecerse más -185- con las palabras, porque basta la dificultad de las cosas»¹⁶⁵.

Lope se pliega a estas ideas de Herrera: *perspicuidad* (claridad formal) y *dificultad* (oscuridad erudita), que surge del saber del poeta.

Lope no oculta su saber; por el contrario, suele simularlo. En *La Arcadia* hace gala de sus conocimientos agrícolas, aconsejando sobre los cultivos en largas enumeraciones de plantas y frutos; habla de astrología, reparte horóscopos entre los pastores. En el Libro V, cuando Polinesta lleva a Anfriso y Frondoso al palacio de las letras y las artes, aparecen en figura de doncellas, la Gramática, la Lógica, la Retórica, la Aritmética, la Geometría, la Astrología, y finalmente la Poesía, que explican en verso el objeto de la ciencia que representan y su utilidad. Y ahí leemos cosas tan poéticas como ésta:

«Las letras y las partes que contiene
la oración, con la sílaba y acento,
la ortografía que a ilustrarla viene,
la etimología y barbarismo cuento...».

Esta joven, la Gramática, habla finalmente del régimen del verbo, de neutros, deponentes, participios, pronombres, etc., etc. Y no digamos nada de la Aritmética, que se refiere a numerante y numerado, figura, línea, cúbico, cuadrado... Al final de *La Filomena* se complace en desplegar sus conocimientos musicales; dirigiéndose al ruiseñor le incita a continuar su canto:

«Canta, fénix del bosque, canta, alado
espíritu...»

y alude a los géneros cromático, diatónico y enarmónico, ⁻¹⁸⁶⁻ a puntos e intervalos, semitonos, diesis (cuartos de tono) y redobles (trinos), semínimas y claves, revelando el conocimiento del sistema griego (o, por lo menos, de su nomenclatura), vigente entonces, y que Lope habría aprendido en las obras de los tratadistas españoles del siglo XVI.

Dámaso Alonso, en el ensayo citado, dedica algunas páginas a estudiar el famoso soneto del acto I de *La dama boba* (1613), después incluido en *La Filomena* y en *La Circe*. Duardo lo recita en la tertulia de la sabia Nise:

«La calidad elemental resiste
mi amor...»

Rudolph Schevill, en su edición de la comedia¹⁶⁶, afirma que este soneto es totalmente burlesco. Montesinos¹⁶⁷, basándose en el comentario del mismo Lope expuesto en la *Epístola a don Francisco López de Aguilar*¹⁶⁸, también incluida en *La Circe* (1624), sostiene con toda razón la seriedad del soneto y de la escena en la que va incluido, «muy típica de la manera didáctica de Lope», y agrega que este soneto «enrevesado y abstruso, pero ni culterano ni conceptista» es consecuencia de una nueva manera de Lope. Lo evidente es, sin duda, la preocupación del poeta por aclarar el sentido de este poemita en el cual se expone la teoría amorosa de los tres fuegos (elemental, celestial y angélico), según una fuente precisa citada por el mismo Lope en la *Epístola* que lo comenta: el *Heptaplus* de Pico della Mirandola.

De este estilo didáctico nos da Lope una preciosa muestra en la *Epístola a Fray Plácido de Tosantos* incluida en *La Circe*¹⁶⁹. En ella expone, de manera concisa, clara e instructiva, la teoría del amor neoplatónico tal como la expalan León Hebreo en sus *Diálogos* y Castiglione en *El Cortesano*. El fragmento a que aludimos y que comienza:

-187-

«Nunca el que casto de su amor se inflama»

comprende 16 tercetos y sigue paso a paso la abreviada y bellísima exposición de Castiglione en el Libro IV de su obra. El poeta, liberado de todo afán decorativo y plástico, sin exornos, en lengua elevada y precisa, explica el proceso amoroso que se inicia con la contemplación de la hermosura de la cosa amada y termina en la unión mística con Dios, pasando por la abstracción de la idea de hermosura terrena, la contemplación interior de la ideal belleza y finalmente:

«Con esto, ardiendo el alma en un sagrado
deseo de juntar su entendimiento
particular y propio al siempre amado,
universal, divino fundamento
de la ideal belleza soberana,
reposa en su Hacedor su pensamiento».

El alma ha llegado a Dios, su centro, en el cual reposa. Todas las cosas materiales y espirituales tienden a su esfera, donde encuentran el descanso. ¿Lo encontró Lope alguna vez?

Lope tiene más de 60 años cuando publica los *Triunfos divinos* (1625) donde leemos este hermosísimo soneto:

«Si fuera de mi amor verdad el fuego,
él caminara a tu divina esfera;
pero es cometa que corrió ligera
con resplandor que se deshizo luego.
¡Qué deseoso de tus brazos llevo
cuando el temor mis culpas considera!
Mas si mi amor en ti no persevera
¿en qué centro mortal tendrá sosiego?
Voy a buscarte y cuanto más te encuentro
menos reparo en ti, Cordero manso,
aunque me buscas tú del alma adentro.
Pero dime, Señor: si hallar descanso
no puede el alma fuera de su centro,
y estoy fuera de ti, ¿cómo descanso?»¹⁷⁰.

-188-

El poeta nos muestra la imperfecta y mutilada escala amorosa por la que asciende su alma. ¿Por qué no persevera en su amor divino? ¿Por qué su espíritu se resiste a la entrega total y definitiva que le aseguraría el sosiego? En muchas composiciones nos ha presentado Lope sus crisis de conciencia, su lucha interior denodada e infructuosa, su ansia de vuelo y su contrición sincera. Pero en el soneto citado más que en ninguna otra, el poeta nos revela la diferencia que va de lo sabido a lo vivido, y el desasosiego de su alma versátil y pecadora. Nueve años más tarde, en 1634, en las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, confesará:

«Ni es centro el cuerpo del amor heroico,
aunque no soy platónico ni estoico»¹⁷¹.

Es, sencillamente, viejo. Los años han podido más que toda filosofía. Lope tiene 72 años.

Lope, poeta culterano

He aquí a Lope en lucha abierta contra el culteranismo¹⁷². Ya en 1604, en la *Epístola al contador Gaspar de Barrionuevo*, incluida en las *Rimas*, hay un primer ataque burlesco a los escritores de su tiempo, que clasifica cuidadosamente, entre los cuales distingue a los «que por lo hinchado se desvelan».

«Éstos veréis que pintan una guerra
llena de escolopendrios y de grifos
llamando a Escila latitante perra»¹⁷³.

-189-

En unos cuantos tercetos reúne Lope una buena cantidad de sustantivos y adjetivos con los que pretende caracterizar el lenguaje de los cultos. A este ataque temprano, en el que le han precedido otros autores, han de seguir otros, que se intensifican después de 1620. En *El desdén vengado* (1617), en la *Relación de las fiestas de la canonización de San Isidro* (1622), en la *Epístola al doctor Gregorio de Angulo* incluida en *La Filomena* (1621), en la *Epístola a don Francisco de Herrera Maldonado* incluida en *La Circe* (1624), en el *Laurel de Apolo* (1630), en *La Dorotea* (1632), en las *Rimas del Licenciado Burguillos* (1634)...

Por lo general, la crítica de Lope va dirigida contra la latinización de la lengua y el uso de voces nuevas que convierten la poesía en un verdadero jeroglífico. A veces ridiculiza el uso del hipérbaton: «Que esté en Xetafe el concepto / y en Viscaya las palabras»¹⁷⁴, o la oscuridad de estos «poetas

esfinges». En su *Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía* (1617) anota:

«Todo el fundamento de este edificio es el trasponer, y lo que le hace más duro es el apartar tanto los adjuntos de los sustantivos, donde es imposible el paréntesis, que lo que en todos causa dificultad la sentencia, aquí la lengua»¹⁷⁵.

Con lo cual Lope demuestra su adscripción a las ideas de Herrera con respecto a la oscuridad, expuestas en sus *Anotaciones*, y que ya hemos citado. Es la poesía de Herrera la que Lope propone como modelo: «Ésta es elegancia, ésta es blandura y hermosura dignas de imitar y de admirar».

Lope, que hasta ese momento ha sufrido con paciencia los ataques de Góngora y los suyos, se justifica: «porque realmente... más se aplica este corto ingenio mío a la alabanza -190- que a la reprensión...». Pero el «cisne andaluz», el «claro cisne del Betis» se transformará bien pronto en la «calavera cisne», en el «cadáver vivo». Lope se decide a una lucha sin cuartel contra los «culteros» y contra el mismo Góngora.

Fundamentalmente critica Lope el léxico, la trasposición y la oscuridad originada por el juego formal:

«Hubo poetas esfinges
buenos para Edipo y Tebas,
con enigmáticas frasis,
con enfáticas licencias»¹⁷⁶.

Pocas veces se ha referido a otros aspectos, aunque en el Combate octavo de la relación de la Justa con motivo de la canonización de San Isidro, utiliza con

fines satíricos algunas fórmulas sintácticas y estilísticas gongorinas ya estereotipadas: A si no B, A ya que no B, no A sí B, etc., fórmulas que Dámaso Alonso estudió en su libro ya clásico *La lengua poética de Góngora*.

En cuanto a que Lope haya comprendido el profundo valor estético que la imagen y en especial la metáfora tienen en el arte gongorino, es prueba elocuente el afán de innovación que, en este sentido, advertimos en sus poemas posteriores a 1620. Es la exacerbación metafórica de los culteranos lo que Lope critica:

«No niego la exornación
ni las figuras les niego;
la moderación alabo
y los excesos condeno»¹⁷⁷.

En la introducción a la *Justa poética en honor de San Isidro, con motivo de su beatificación* (1620), al elogiar la lengua de Herrera señala especialmente que «su cultura no fue con -191- metáforas de metáforas ni tantas transposiciones» e ilustra este concepto con el soneto *Rojo sol que con hacha luminosa*, uno de los más hermosos del poeta sevillano¹⁷⁸.

Un estudio minucioso de la lengua y los modos expresivos de Lope en sus obras líricas posteriores a 1620 nos llevaría a determinar en qué medida aprovechó lo mismo que criticaba. No es necesario remontarse a estos versos de su *Égloga Amarilis* (1633):

«¿Quién como labra la ciudad de cera
y del muro de corcho sale al prado
de aljófara y de flores matizado,
la dulce primavera
al ronco son de las volantes cajas,
blandito susurro de sus trompas bajas?»¹⁷⁹.

para comprender que existe en Lope una búsqueda de nuevos caminos. Dámaso Alonso ha señalado¹⁸⁰ que mucho antes de esa fecha su tensión lírica se eleva, hay un «aumento de temperatura poética», aunque esto se manifieste esporádicamente. También Menéndez Pidal anota: «Estas imitaciones dispersas no constituyen estilo; son la golondrina sola que no hace verano». «Lope nunca es -como alguien dice- culterano... siente sólo algunas tentaciones de cuando en cuando»¹⁸¹. Pero lo cierto es que la lectura de *La Circe* (1624) por ejemplo, nos sumerge en una atmósfera poética diferente de la que respiramos en *La Arcadia* o *El Isidro*. Sentimos que el poeta, artificioso o no, vigila la expresión, condiciona los impulsos, frena las intuiciones. Que esto condiga con su impulso creador, que se conjugue armoniosamente con él, es otro problema. Lope es un gran poeta narrativo y la tensión poética se afloja, cuando relata, por ejemplo, las peripecias -192- de Ulises; entonces su llaneza habitual vuelve por sus fueros; pero cuando describe, es evidente la voluntad de estilo, la búsqueda de una fórmula intermedia entre los desbordes barrocos del gongorismo y la naturalidad expresiva, fórmula cuyo resultado sería el logro de una forma natural enriquecida por las conquistas del manierismo culterano.

Como primer elemento asimilable, el léxico, el latinismo, el adjetivo de preferencia esdrújulo: cabellos *undívagos*, espada *belígera*, *ignífero* tridente, mar *undísono*, estatura *prócera*, golpe *venenífero*, *ínclito* Mecenas, resplandor *febeo*, negro *horro caliginoso*, noche *tímida intempesta*... Y algunas metáforas audaces: las manos de Circe son «áspides de nieve», y las velas de la embarcación «las alas de los árboles volantes».

En esta búsqueda de una fórmula que conjugue dos estilos, Lope no desdeña jugar con el hipérbaton, y como consecuencia la oscuridad, que no siempre proviene de la dificultad de los conceptos, señorea la estrofa:

«Tú, que pudiste dar con imperiosa
voz (que tembló sin resistencia alguna
el sol en su corona luminosa,

y en su argentado cóncavo la luna)
naturaleza no, mas prodigiosa
forma a la humana, que corrió fortuna
en el tirreno mar, con nueva forma
en platónico cisne me transforma»¹⁸².

Pero a veces sentimos que ha acertado, que por un momento ha logrado el equilibrio maravilloso que nos brinda una octava perfecta:

«Dimos velas al viento sonoro,
hinchada pompa de las lonas pardas;
las flámulas pintadas el undoso
piélago peinan libres y gallardas;
las naves, con el céfiro amoroso,
-193-
juzgan las alas de los remos tardas,
y como cisnes la nevada pluma
desatando cristal, cortan espuma»¹⁸³.

Octava en la que no faltan los latinismos, ni los esdrújulos, ni el hipérbaton, ni las metáforas, ni las ricas imágenes sensoriales, ni la hipérbole, ni el ablativo oracional, ni la rima poética «pluma-espuma», ni ese último endecasílabo bipartido, tan rico y compendioso, característico de la octava gongorina.

Menos que nunca elude Lope en esta época el manejo de los lugares comunes, los temas mitológicos, la ostentación erudita de su conocimiento del mundo grecolatino. Ejemplo claro de esto es su soneto

«De la abrasada eclíptica que ignora...»

incluido también en *La Circe*¹⁸⁴, en el que campean los cultismos (eclíptica, intrépido), la alusión al mito griego (el de Faetón), las contraposiciones, las hipérbolos, el hipérbaton, etc. Este impulso evidentemente culterano flaquea pronto: a la pompa barroca de los cuartetos sigue, en los tercetos, un aflojamiento de tensión, que lleva finalmente al autor a explicarnos la clave de su poemita.

¿Podemos afirmar que Lope sea, en alguna época de su vida, esporádicamente, un poeta influido por la moda culterana, como anota Menéndez Pidal? ¿Podemos creer en un Lope gongorizado, «que se incluye él mismo en el tropel de los imitadores de que había hecho burla», como dice Vossler y sostiene Dámaso Alonso? Por nuestra parte nos inclinamos a aceptar la sinceridad de un Lope ansioso de encontrar una nueva manera expresiva, en la que se funden armoniosamente los valores positivos de todas las tendencias poéticas.

-194-

Lope, poeta de la naturalidad

Desde temprano proclama Lope las excelencias del arte natural. Antes de 1603, en *El genovés liberal*, dice:

«El hacer versos y amar
naturalmente ha de ser».

A partir de la reyerta entre culteranos y anticulteranos, la naturalidad es la bandera de combate de Lope y los suyos. «La vega es llana e intrincado el soto», dice él mismo en un soneto dirigido al poeta culterano Soto de Rojas, incluido en las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*. Góngora, jugando también con el nombre del poeta, satiriza: «Con razón Vega, por lo siempre llana». Cuando se desata la guerra literaria, Lope, heraldo de la reacción

anticulterana, se convierte casi en un símbolo. «No sea Lope latino / mas fecundo escritor, dulce, divino», dice Quevedo.

Lope acepta esta posición y el problema de la naturalidad de la lengua (no siempre llevado por él a la práctica) se convierte en una preocupación didáctica. En la *Respuesta a un papel* anota: «Creo que muchas veces la falta del natural es causa de valerse de tan estupendas máquinas el arte»¹⁸⁵. Inmediatamente antes ha escrito: «... aunque no esté tan enervada la dulzura que carezca de ornamento, ni él tan frío que no tenga la dulzura que le compete». Es decir, que la naturalidad no descarta el ornamento, pero éste no debe asfixiarla. También en la *Égloga a Claudio* (1631) dada a la estampa en *La Vega del Parnaso* (1637) escribe:

«Un campo a quien cultura y arte faltan
bárbaras flores sin labor matizan.
.....
y así, con sus preceptos y rigores
cultiva el arte naturales flores»¹⁸⁶.

Esta naturalidad cultivada por el arte es el ideal literario -195- de Lope, a despecho de su petrarquismo almibarado y de sus búsquedas culteranas. Lengua natural, tal como la proclama el siglo XVI, pero sin desdeñar el artificio, y poesía concebida en el espíritu de esa lengua, y sometida a sus leyes. Un arte que imite lo natural, un arte fuertemente entroncado con la vida, en el que los ornamentos, necesarios, no se conviertan en su fin esencial.

«Yo la lengua definiendo, que en la mía
pretendo que el poeta se levante,
no que escriba poemas de ataujía.
Con la sentencia quiero que me espante
de dulce verso y locución vestida,
que no con la tiniebla extravagante»¹⁸⁷.

Y en la *Respuesta a un papel*:

«Los tropos y figuras se hicieron para hermosura de la oración... Pues hacer toda la composición figuras es tan vicioso e indigno como si una mujer que se afeita, habiéndose de poner la color en las mejillas, lugar tan propio, se la pusiese en la nariz, en la frente y en las orejas... Las voces sonoras nadie las ha negado, ni las bellezas, como arriba digo, que esmaltan la oración, propio efecto de ella; pues si el esmalte cubriese todo el oro, no sería gracia de la joya, antes fealdad notable»¹⁸⁸.

El estilo natural de Lope admite, claro está, todos los exornos, pero no su acumulación:

«También soy yo del ornamento amigo;
sólo en los tropos imposibles paro»¹⁸⁹.

-196-

dice en un soneto incluido en las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*.

Es en este estilo en el que se dan las más altas expresiones líricas de Lope. Sirva de ejemplo la *Elegía a la muerte de Carlos Félix* (1612):

«pues a los aires claros
del alba hermosa, apenas
salistes, Carlos mío,
bañado de rocío,

cuando, marchitas las doradas venas,
el blanco lirio convertido en hielo
cayó en la tierra, aunque traspuesto al cielo»¹⁹⁰.

No coarta el vuelo lírico ni la expresión de la desgarradora verdad, el hecho de que Carlos, el hijo muerto en la niñez, esté presentado como un pimpollo al amanecer, como un blanco lirio de venas marchitas¹⁹¹. Desde la raíz del sufrimiento, del grito ahogado por la resignación, asciende la metáfora que transfigura el dolor en belleza.

Lope, poeta petrarquista, Lope poeta culterano, Lope imitador de la poesía cancioneril, Lope poeta popular, Lope poeta erudito y didáctico, Lope poeta de la naturalidad... Montesinos opina: «Hubo en él un clásico y un romántico y un parnasiano y un simbolista».

¿Cómo resumir tantos adjetivos, tantas posiciones literarias? Por encima de todas ellas se yergue la figura de uno de los más grandes líricos de España: Lope poeta, simplemente.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

