

LOS SILENCIOS CRÍTICOS DE UNA RECEPCIÓN: LOPE DE VEGA

Antonio CARREÑO

Brown University

Aquel pajarillo que vuela, madre,
ayer le vi preso, hoy rompe el aire

(Copla, lírica popular)

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 del 27 ha sido bastante probada; sobre todo la de Luis de Góngora. Para Salinas, Góngora representaba la meta final de la relación que se establece entre la realidad y el poeta que la transformaba; para Jorge Guillén se constituye en parangón del triunfo de la belleza (Dehennin 1962). 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 (de Zuleta 1989). 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 una *poesis*. 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 (Raquel Asún, 201-207): recuperar la espiritualidad del pasado intentando definirla, aportando conocimientos sociales y biográficos; describir las causas culturales y filológicas y fijar, finalmente, a los autores dentro de la sensibilidad estética que los caracteriza y define. 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, recupera a Lope, paralelamente, aunque en menor cuantía, con Calderón (Díez de Revenga, 111-112). Pero el mejor esfuerzo de rescatar a Lope de las sombras fue la *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (*Geschichte der dramatischen Literatur und Kunts in Spanien*) de A. T. von 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 las *Obras* 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, responden a un "espíritu totalmente diferente del que animará a los jóvenes de los años veinte a restablecer a Góngora, a Garcilaso y al Lope de Vega poeta"¹.

La diferencia la marca José F. Montesinos, quien educado en la escuela del idealismo lingüístico alemán (vive en Hamburgo varios años), estudia la lírica de Lope y edita su poesía en una edición aún memorable (1926-1927). La cuantiosa lírica parece implícitamente incluida en la condenación que pesa sobre la obra no dramática. Las antologías ofrecen versos de Lope; se sabe de memoria el soneto del pajarillo a Lucinda ("Daba sustento a un pajarillo un día", *Rimas*, 174) o las "barquillas" de *La Dorotea* o algún soneto sacro; pero si se hiciera 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. Aún es preciso volver a la colección de las *Obras sueltas* de A. de Sancha (1776-1779) u ordenar el revoltijo del tomo XXXVIII de la Biblioteca de Autores Españoles; por el contrario, Góngora disfrutó de una rica 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 poetas, eruditos y escritores, fue 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" (214). 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*, incluían breves antologías de los poetas clásicos (Díez de Revenga: 113). El poeta de Moguer se encasilla en dicha tradición con los romances de *La soledad sonora* de 1908 (se publica en 1911), los *Sonetos espirituales* (1917), y 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 recoge, en el *Suplemento Literario de La Verdad* (1923), breves manojos de la lírica del Siglo de Oro. El poeta más repetido es Lope. Otros intelectuales, como José María Cossío o Melchor Fernández Almagro comentan o discuten, muy tempranamente, *Obras* o poemas del Fénix. Cossío, en concreto, ya se deja encandilar por la figura de *Tomé de Burguillos* (1921); y antologías breves de la lírica del Fénix ven la luz en las revistas *Carmen*, *Litoral*, *Poesía*,

Nueva poesía, etc. (Osuna 1993). Lo que más realizaban estas antologías eran las canciones de tipo tradicional.

Pero de ese gran escrutinio y quema de libros que hicieron los poetas del 27 (a guisa del escrutinio de la biblioteca de don Quijote) no se salvó Lope (Dámaso Alonso, 169-170). 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 encajeza con varios poemas cultos del Fénix. Pero la conexión más directa se establece con la lírica tradicional que reviven García Lorca y Rafael Alberti. Montesinos reconoce el papel fundamental que tuvo Lope en el nacer de esta corriente neopopular:

Yo no quisiera, al pretender justificar estos 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 a 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 (cito por Díez de Revenga, 115).

El cancionero de Lope influye pues en la lírica de un Alberti, en *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 española*. 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 (previamente en Berlín, en 1934), y publicada posteriormente en la *Revista de Cultura* de La Habana, en 1935, es un manifiesto representativo (Alberti 1970, 81-103). 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 sólo 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 (1935:68).

Y aporta la siguiente letrilla: "Íbase la niña, / noche de San Juan / a coger los aires / al fresco del mar". La conecta, vía Gil Vicente, 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!" (1935, 71). Pide Alberti a su

audiencia, en aquella brillante conferencia que oigan este "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, como 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 aún no había quitado el pie del barco, oye 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 / ..., etc.". 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" (1935, 78). 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 sabiamente 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 virtutas". 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" (Antonio Machado, 187). Bajo la clasificación de "poeta de las ramas verdes" reconoce Mairena: "la emoción campesina, la esencialmente geórgica, de tierra que se labra, la virgiliana y la de nuestro Lope de Vega" (Antonio Machado, 156). Juan de Mairena trae a colación versos de *El castigo sin venganza* (143): "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" (Machado, 254), 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 condesa de Belflor (vv. 419-422).

Cuando Lope publica sus *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*, en 1634, tiene 72 años (muere a los setenta y tres); cuando Machado publica su *Juan de Mairena* (1936) tiene 61 años, y le faltan 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 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 de 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 riete, Laurencio, de poeta que no borra". La referencia casa con la incluida en *La Dorotea* (V, i) de Lope, y con el "oscuro el borrador y el verso claro" de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (fol. 74r, v. 14). A través de José, el hermano de don Antonio, 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 para la antología de Gerardo Diego se declaraba muy en acuerdo con los futuros poetas que él 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" (*Poetas líricos*, II, lxxvi-lxxvii). 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, y éstos frente a los apócrifos de Machado (Mairena, Abel Martín, Jorge Meneses, Pedro Zúñiga (los "doce poetas que pudieran existir"): los heterónimos de Lope en boca de Juan Manuel Rozas (1985) frente a los apócrifos de Antonio Machado. Los nombres estrafalarios de estos poetas (doce en total) tienen cierta resonancia en la serie de poetas a los que Julio, personaje de *La Dorotea* (acto IV, escenas 2 y 3) de Lope, les atribuye la autoría de coplas, sonetos, epitafios, canciones y otras menudencias líricas. Pero fue Juan de Mairena el heterónimo más destacable en la obra de Antonio Machado como lo es Tomé de Burguillos en la de Lope de Vega (Sobejano, 305). Importa recordar que con su hermano Manuel Machado y otro colaborador adaptaron las comedias de Lope, *Hay verdades que en amor* (1925), *La niña de plata* (1929) y *El perro del hortelano* (1931). Si la Generación del 98 fue muy poco gongorina, Antonio Machado escribe, ya en pleno

furor en torno al poeta cordobés, atroces diatribas contra Góngora (Montesinos 1997, 9).

Distintas son las páginas que dedica Azorín a Lope en *Lope en silueta (con una aguja de manejar Lope)*, que publica Cruz y Raya en 1935. Incide en la exuberancia de su escritura, que ya Montalbán, su primer biógrafo, asentara como tópico caracterizador. Observa Azorín:

Todo está en Lope. Las cinco partes de la Tierra se ven en sus innúmeras comedias comprendidas. Y todas las naciones de Europa en particular. Y la antigüedad griega. Y la antigüedad romana. Y el cristianismo. Y el santoral. Y los héroes más aureolados del universo. Y las montañas. Y los ríos. Y los bosques. Y las ciudades. El genio de Lope ha mariposeado sobre todas las cosas del planeta (1935, 11).

Pero hay dos elementos que realza Azorín, dignos de sopesar: la función antropológica de los espacios comerciales (Sevilla), burocráticos (Valladolid), cortesanos (Madrid), y su múltiple función semántica que implica el paso desdoblado, instantáneo, ilógico, del monte a la calle, de ésta al aposento, a alta mar. Y el uso o manejo de la realidad como una conciencia de estar o de ser en un entorno dado, ajena a la propia coherencia del personaje sobre las tablas del corral. Porque, observa Azorín: los "personajes entran y salen, van y vienen, sin necesidad de justificantes. En un soplo se pasa de una cosa a la otra" (1935, 21). Realza también Azorín, al filo de *La Dorotea* de Lope, su pronunciado romanticismo que estriba en el desdoblamiento del yo narrativo y del yo lírico.

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 más fiel discípulo del Lope sonetista (Díez de Revenga, 117). 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 entresacados la mayoría de las *Rimas* (1602) y de las *Rimas sacras* (1614). Por ejemplo, el soneto 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 el estremecimiento,
sí 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 del soneto que empieza "Ir y quedarse y con quedar partirse":

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

Estructuras rítmicas, rima, formas, construcciones sintácticas, infinitivos, frases bimembres constatan la lectura de un soneto sobre el otro. Y no menos evoca el famoso romance de Lope, "Hortelano era Belardo / de las huertas de Valencia" el inicio de la elegía que Hernández dedica a Ramón Sijé, 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 "hortelano" de memorias del amigo muerto.

Del mismo modo, José Bergamín (1936) le dedicó un buen número de referencias 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 (Díez de Revenga, 1995:118) a 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* (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?". Éste, sarcónicamente, 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" (fol. 276r). 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. Recoge la frase siglos después Nietzsche, que comenta a su vez Azorín (Bergamín, 1935:18).

Y mucho debe a Lope *Alondra del mar* de Gerardo Diego, uno de los primeros editores de sus *Rimas* (1602). Es Gerardo Diego "el más lopesco y el más fiel de los poetas de la generación del 27. Recordemos sus *Poemas adrede*, *Sonetos a Violante*, *Cancionero a Violante*, así como sus ensayos *Una estrofa de Lope* (1948) y *Lope y Ramón* (1964). 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 transfondo, una reunión de la Academia que se va haciendo al compás de 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". Y sigue:

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.

El soneto se concluye con el recuento del número exacto de los académicos.

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, etc.). Pero aparte de esa corriente "neo-popular", profundamente arraigada, Lope es por antonomasia la doble cara: un juego de máscaras y poses escénicas en donde risa, mofa y *riktus* 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 Nevaes, y lo son la serie de tres poemas que José Hierro incluye en *Agenda* (Madrid, 1991) y que titula: "Lope. La Noche. Marta" (pp. 74-77). 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 Nevaes. 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 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 y poé-

tico. 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. 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. Connota lo sombrío, el remordimiento por el espacio trasgredido (el sacerdote sacrílego), y augura una muerte inapazable. 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 (del *peregrinus ubique*); 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 agujijones, 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".

El poema de Hierro está a la sombra del poema de Vicente Aleixandre titulado "Lope en su casa", incluido *En un vasto dominio* (1962). El extenso poema está dividido, como el de José Hierro, en tres partes que son los tres espacios que evocan la visita a la casa de Lope de Vega: el huerto, el interior de la casa y el hogar: "aquí el brocal, el balde, el pozo, el agua / y, al fondo, retenido, el mismo cielo bello: Madrid, su transparencia" (I). El recinto exterior se fija en un día de verano poblado de ruidos infantiles (los dos niños de Lope; sus hijas), de cantos de ruiseñores en agudo contraste con el silencio espacial y con el paso del tiempo inmóvil. El paso hacia el interior es el imaginado encuentro con Lope y con la voz dirigida a Marta "Tú, Marta...", y por la palabra que viene a ser encarnación humana de toda una vivencia que bordea el "mero límite" de la condición humana (II). La tercera parte se puebla de referencias a objetos personales: los "colgados vestidos", la "frazada", los "juguetes niños", "la manecita en bronce". El cierre final es un canto al amor como paradigma de la libertad del hombre: "Libertad más que amor fue Lope, y así brilla / perpetuamente libre: más libre hace hoy al hombre" (III). La aclamación de la libertad por la palabra es, en la pluma de Aleixandre, el espacio lírico que convoca el otro espacio: el de la casa y su interior, en convivencia con la pluma que escribiendo traza una biografía que es vida; o da historia a una vivencia que es escritura; que se traspasa de la convivencia familiar a la vivencia lírica. El amor en Lope es signo de su misma libertad: "La pluma de ave vuela, a ras del blanco intacto, / y traza o vive: escribe", expresa Aleixandre (*Antología*, 190-191). La referencia a Marta de Nevarés, en el centro del poema de Aleixandre, lo enlaza con el de Hierro

en *Agenda* y con el Hierro de libros y de versos previos. El nexos básico es la continua referencia autobiográfica (en Lope, en Hierro), que se hace reportaje de sí mismo y planifica, en el sueño o en sus alucinaciones, una patria común para el vosotros. Así, por ejemplo, en el poema titulado "Una tarde cualquiera": "Yo, José Hierro, un hombre / como hay muchos, tendido / esta tarde en la cama / volví a soñar" (*Quinta del 42*). La presencia de la muerte como aguda pesadumbre, la incertidumbre, la ruina que de física y cósmica da en personal ("y somos ruinas o cimientos, / algo inconcreto, algo borroso; / tronco cortado a ras de tierra, / que nadie sabe que fue un tronco [...]") (*Tierra sin nosotros*, 41-43), la condición de desterrado, del exiliado de sí mismo, son otras de las posibles conexiones entre el Hierro lector de Lope (*mutatis mutandis*) y del mismo Lope en la lírica de Hierro. La dialéctica se establece en ambos (en Lope dentro del ciclo "de senectute") en ese paso entre el *homo solus* y el *homos socius*, entre el tiempo de la vivencia y el de la presencia: "¡Tanto mañana, y nunca ser mañana". Tal expresa Lope en la "Égloga a Claudio": "Pues. Claudio, así se muda cuanto vive. / No sé si soy aquél; mas he llegado / a no tener cuidado / que más conmigo prive / que prevenirme a mi fatal destino; / que nunca le temió quien le previno" (vv. 73-78). El desdoblamiento se alterna del yo personal al yo colectivo: del espacio del "yo" al espacio como morada del "nosotros". El testimonio se define como reportaje de un yo concreto (el "yo no soy yo. Soy aquél que va a mi lado", de Juan Ramón Jiménez) volcado en la encrucijada de la historia de una pluralidad. Lo marca también el paso del yo al tú (como en Lope; del nosotros al vosotros). Lo que deriva, también como en Lope, al estilo llano, a las formas coloquiales, vocativas, al uso de anáforas, reiteraciones, aliteraciones, asonancias.

La referencia al Lope lírico-trágico, en múltiple juego con sus múltiples yos, fraccionados, opuestos, la lleva Hierro a su máxima expresión en su libro más reciente: *Cuaderno de Nueva York* (1998). "Yo ya no lloro", escribe, "Ni siquiera cuando recuerdo lo que aún me queda por llorar". Y en ambos, como en el Alexandre de *Poemas de la consumación*, en su poema del "Rostro final", "La decadencia añade verdad". El reportaje combina en su trazado la alucinación y el refugio en el Lope arcádico, si bien a lo divino, de *Pastores de Belén* (1612): "Mañanitas floridas / del frío invierno / recordad a mi niño / que duerme al hielo"; en el sentencioso y senequista: "Engaño es grande contemplar de suerte / toda la muerte como no venida, / pues lo que ya pasó de nuestra vida / es no pequeña parte de la muerte"; o el que se contempla en el libro de su propia hechura: "En otro cielo, en otro reino extraño, / mis trabajos si vieron en mi cara". O en aquellos versos en que se celebra la vida como génesis, moción, sentido, vivencia lírica: "¿Qué pedís, que no escriba o que no viva? / Haced vos con mi pecho que no sienta / que yo haré con mi pluma que no escriba" del

soneto 66 de las *Rimas* que dedica "A Lupercio Leonardo" Argensola. El terceto final define la naturaleza epistolar del soneto. Establece un diálogo con un lector (el poeta aragonés) que reclama, a quien escribe, la tendencia a representar líricamente sus experiencias amorosas. La autobiografía, como en el libro de Hierro, es clave en el desciframiento semántico del texto. Pero une a *Cuaderno de Nueva York* con *Agenda* y con Lope las cuatro estrofas que evocan la presencia de Marta de Nevares (la Laura de Lope), sumida en su ceguera: "ojos de niebla, donde un día / palpataba la juventud"; aquella que fue un "Oleaje / de caderas, cabellos, pechos" da en un "Oleaje tallado en humo". Lo que fue una confortable vivencia deriva en traumática alucinación. Hila a ambos (a Lope y a Hierro) la lapidaria sentencia machadiana: "entre el vivir y el soñar está lo que más importa". Cierra el libro de Hierro un soneto que García de la Concha (1998, 11) define como "conmovedor y terrible, digno de la pluma del Quevedo metafísico y para más inri intitulado 'Vida'". Se enuncia a base de funciones paradójicas que hiladas forman una encadenada tautología a base del juego dual entre "el todo" y "la nada". Fija la angustia de ese yo escindido entre una vida que ya es muerte y una muerte que, desde la conciencia de su fin, clama por ser vida. La nada existencial del poeta postmoderno asocia, en su dicción, la finitud física de los poetas barrocos (Lope y Quevedo). Escribe Hierro: "Qué más da que la nada fuera nada / si más nada será, después de todo, / después de tanto todo para nada" (1998, 129). Pero estamos del mismo modo a un paso de la dicción epigramática, sentenciosa, de un César Vallejo, de su hilación con Lope, como también ha demostrado Antonio Armisén (1985), y del mismo modo en su extensión con José Hierro. Memorables son los versos del poema "Yuntas", incluido en *Poemas humanos* del poeta peruano: "Completamente. Además, ¡todo! / Completamente. Además, ¡nada!" (vv. 3-4). Y al igual que en Lope y en Hierro, la coyuntura de un yo lírico viéndose como otro: "César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada" (vv. 9-10), del poema "Por último, sin ese buen aroma sucesivo...".

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 (1973, 4-16). 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 reacio a la expresión sentimental; nunca se dio en espectáculo 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. Le importa establecer sutiles sime-

trías de conceptos y de palabras disponiéndolas armónicamente. Góngora organiza el poema de modo que éste no sea una simple efusión 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 o reprimidas. A los cuatro pobres y grandes hombres, según 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 controversiales. Lope, gran exhibicionista de sí mismo, se establece sobre el resto como el mito de una gran confesión. Su eje es su gran Yo lírico. Góngora es casi exclusivamente un poeta; por el contrario, Lope encabeza la fundación de la comedia nueva, 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, sobre todo, un escritor ya 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. La obsesión mutua de Lope por Góngora, y viceversa, conlleva lecturas imitadas, paródicas, burlescas, latentes y hasta reprimidas; una ansiedad de verificar influencias; de tergiversarlas (*misreading*) o de lúdicamente parodiarlas. Al decir de Azorín (1935, 50), la obsesión ante lo que escribe uno o el otro es mutua: "Góngora ha sido en la vida de Lope una obsesión. Para Góngora ha sido también Lope una obsesión".

Lope es poeta de popular aclamación; Góngora, por el contrario, concita minorías: un lector selecto, erudito, docto. Pero también se enfrenta una poesía confesional frente a la 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, deconstruyéndose 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 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. Pero la historia de esta recepción tampoco está escrita.

NOTAS

1. Díez de Revenga (111). Del "Monstruo de la Naturaleza" en celebrada frase de Cervantes, referida a Lope, en el siglo XVII, pasamos al Lope "almancen de extravagancias" de Moratín, ya a finales del siglo XVIII. El rechazo pasó también a las figuras segundonas como a un José de Cañizares y Antonio de Zamora. *La Poética* de Luzán documenta los valores que rechazó de Lope y los que aceptó de Calderón. Pero la revaluación de Lope la inicia Montalbán en la *Fama póstuma*. En Italia, Fabio Franchi publica al poco de morir Lope sus *Essequie Poetiche*, una serie de panegíricos de poetas italianos en honor a Lope. Le sigue la *Poética* de Luzán (1737) y la ingente *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso* que edita Cerdá y Rico. En el siglo XIX, Lord H. R. Holland, el excelenté amigo de Quintana, estudia en 1806 la obra de Lope y Guillén de Castro. El artículo de M. Fauriel sobre el sentido autobiográfico de *La Dorotea* que sale en 1843; el luminoso estudio de Schack sobre Lope, inserto en su *Historia de la literatura* (1845), las *Vidas y obras de Lope de Vega* del francés Esnest Lafond (1857), al que siguen ediciones y obras de Lope prologadas por Agustín Durán, Eugenio Ochoa, Rosell y Harzenbusch. Cayetano Alberto de la Barrera da un paso ingente en la fijación de la vida de Lope con su *Nueva biografía de Lope de Vega* (1890). Las ediciones de Menéndez Pelayo, de Cotarelo y Moti y el *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos* de A. Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor, delimitan más el entramado biográfico de Lope. La comparación que hace A. Farinelli con Grillparzer (1894) y el ensayo de Gustave Reynier sobre los últimos amores de Lope (1897) abren nuevos senderos biógrafos. Pero es definitivo el trabajo de Hugo Albert Rennert (1904) y las aportaciones posteriores de Rennert y Américo Castro (1919, 1968). En cuanto a su teatro, Enrique García Santo-Tomás ha probado (tesis doctoral, Brown University, 1997), cómo Lope surge a principios del siglo XIX en manos de refundidores: Cándido María de Trigueros transforma *La estrella de Sevilla* en *Sancho Ortiz de las Roelas*, y *El anzuelo de Fenisa* en *La buscona*. Lope protagonizaba la ruptura de las unidades

dramáticas. Van Tieghem (1958, 250) informa a propósito de los románticos alemanes que "fue precisamente aquella magnífica exhuberancia dramática [la española] la que descubren con entusiasmo arrebatado los románticos alemanes. En ella encuentran un tipo perfecto de romanticismo tal como interpretan la *Romantik*: medieval, católico, caballeresco, nacional, monárquico y lleno de color local. Pero en realidad ni Tieck ni los Schlegel conocieron de toda aquella deslumbrante pléyade de dramaturgos hispanos sino a Lope de Vega y, sobre todo, a Calderón. Se ha observado que su preferencia casi exclusiva por este último se explica en buena parte por un motivo de orden material: sus obras podían ser leídas en Alemania, mientras las de Lope apenas se encontraban".

OBRAS CITADAS

- Alberti, Rafael. "Lope de Vega y la poesía contemporánea española". *Revista cubana* 2 (1935): 68-93; reimpr. *Prosas encontradas 1924-1942*, ed. Robert Marrast. Madrid: Ayuso, 1970: 81-103.
- . *Lope de Vega y la poesía contemporánea seguida de la pájara pinta*. Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1964.
- Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. 3.^a ed. Madrid: Gredos, 1969.
- Armisen, Antonio. "Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética". *Bulletin Hispanique* 87 (1985): 277-303.
- Antología de los poetas del 27*. Ed. José Luis Cano. 2.^a ed. Madrid: Espasa-Calpe (Austral 103), 1983.
- Asún, Raquel. "1927 y la literatura clásica: presencia de fray Luis de León". *Studia in honorem Martín de Riquer*. Vol. 1. Barcelona: Quaderns Cremá, 1986. 201-234.
- Azorín. *Lope en silueta (con una aguja de navegar Lope)*. Madrid: Cruz y Raya, 1935.
- Bergamín, José. "Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja". *Cruz y Raya* 23-24 (1935): 1-52.
- . *La más leve idea de Lope. Disparadero español*. Madrid: El Árbol, 1936.
- . *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*. Barcelona-Madrid: Noguer, 1973.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Nueva York: Oxford University Press, 1973.
- Cossío, José María. "Notas a un lector. Las rimas del licenciado Tomé de Burguillos". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 3 (1921): 321-330.
- Dehennin, Elsa. *La résurgence de Góngora et la Génération poétique de 1927*. Paris: Didier, 1962.
- Diego, Gerardo, ed. *Antología poética en honor a Góngora. Desde Lope de Vega a Rubén Darío*. Madrid: Revista de Occidente, 1927. Reimpr. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- . *Una estrofa de Lope*. Madrid: Real Academia Española, 1948.
- . *Lope y Ramón*. Madrid: Editora Nacional, 1964.
- Díez de Revenga, Francisco J. "El 'descubrimiento' de la poesía de Lope". *Edad de Oro* 14 (1995): 109-119.
- Farinelli, Arturo. *Grillparzer und Lope de Vega*. Berlin, 1894.

- Fauriel, M. "Los amores de Lope de Vega. *La Dorotea*". *Revue de Deux Mondes* (15 Sept. 1843).
- García de la Concha, Víctor. "Cuaderno de Nueva York". *ABC Literario* (15 mayo 1998): 11.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Lope viviente*. Buenos Aires: Espasa-Calpe (Austral, 1212), 1954.
- Hierro, José. *Tierra sin nosotros*. Santander: Proel, 1947.
- . *Quinta del 42*. Madrid: Editora Nacional, 1953.
- . *Libro de las alucinaciones*. Madrid: Editora Nacional, 1964.
- . *Agenda*. Madrid: Ediciones Prensa de la Ciudad, 1991.
- . *Cuaderno de Nueva York*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1998.
- Holland, Lord H. R. *Some Account of the Life and Writings of Lope de Vega Carpio*. Londres: 1806.
- Lafont, Ernest. *Étude sur la vie et les oeuvres de Lope de Vega*. París, 1857.
- Lope de Vega. *Colección de las Obras sueltas, así en prosa como en verso*, de Lope de Vega. 21 vols. Madrid: A. de Sancha, 1776-1779.
- . *Poesías líricas*. Ed. José F. Montesinos. 2 vols. Madrid: La Lectura, 1925-1926.
- . *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica (Biblioteca Clásica, 52), 1998.
- Machado, Antonio. *Juan de Mairena*. ed. José María Valverde. Madrid: Castalia, 1971.
- Mainer, José-Carlos. *La Edad de Plata*. 3.^a ed. Madrid: Cátedra, 1983.
- Montesinos, José F. "Contribución al estudio de la lírica de Lope de Vega". *Revista de Filología Española* 11 (1924): 298-311; y 12 (1925): 284-290.
- . "Notas sobre algunas poesías de Lope de Vega". *Revista de Filología Española* 13 (1926): 139-176.
- . *Entre Renacimiento y Barroco. Cuatro escritos inéditos*. Ed. Pedro Álvarez de Miranda. Granada: Comares, 1997.
- Osuna, Rafael. *Las revistas del 27*. Valencia: Pre-Textos, 1993.
- Rennert, Hugo Albert. *The Life of Lope de Vega (1562-1635)*. Glasgow: The University Press, 1904.
- y Américo Castro. *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Madrid, 1919.
- Rozas, Juan Manuel. "Burguillos como heterónimo de Lope". *Edad de Oro* 4 (1985): 139-163. Reimpr. *Estudios sobre Lope de Vega*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Madrid: Cátedra, 1990. 355-383.
- Reynier, Gustave. "Le dernier amour de Lope de Vega". *Revue de Paris* (1.^o Juillet, 1897): 72-102.
- Sobejano, Gonzalo. "Lope de Vega para Antonio Machado". *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico. Nueva Época. Homenaje a Ricardo Gullón*. Ed. Antonio Sánchez Romeralo 3.10 (1989). 297-311.
- Vallejo, César. *Obra poética completa*. Intr. Américo Ferrari. Madrid: Alianza, 1995.
- Van Tieghem, Paul. *El romanticismo en la literatura europea*. Trad. José Almoína. México: Editorial Hispano-Americana, 1955.
- Zuleta, Emilia de. *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*. Madrid: Gredos, 1971.

CHAPTER I
THE EARLY HISTORY OF THE UNITED STATES

THE first discovery of the continent of North America was made by Christopher Columbus in 1492. He sailed from Spain in search of a westward route to the Indies, and on October 12, 1492, he landed on the island of San Salvador in the West Indies.

After his discovery, Columbus made three more voyages to the West Indies, and in 1498 he discovered the continent of South America. He named the continent after his brother, the Admiral of Castile.

The first European settlement in North America was founded by John Rolfe in 1607. He and his companions established the Jamestown colony in Virginia, which was the first permanent English settlement in the New World.

In 1620, a group of English Puritans, known as the Pilgrims, fled to North America to escape religious persecution in England. They landed on the coast of Massachusetts in 1620 and established the Plymouth colony.

The Pilgrims were joined by a group of French Huguenots in 1622. They settled in the Carolinas and established the first French colony in North America. The colony was named Charlesfort, but it was abandoned in 1623.

In 1630, a large group of Puritans, known as the Massachusetts Bay Company, migrated to North America. They established the Massachusetts Bay colony in 1630, which was the first large-scale settlement of Puritans in North America.

The Massachusetts Bay colony was founded by John Winthrop, who led the group of Puritans to the New World. He named the colony after the Massachusetts Bay, and it became the first self-governing colony in North America.

In 1633, a group of English Catholics, known as the Marylanders, fled to North America to escape religious persecution in England. They established the Maryland colony in 1633, which was the first Catholic colony in North America.

The Maryland colony was founded by George Calvert, who was the first Lord of Baltimore. He established the colony as a refuge for Catholics, and it became the first colony to have a religiously tolerant constitution.

In 1639, a group of English Puritans, known as the Connecticut Yankees, migrated to North America. They established the Connecticut colony in 1639, which was the first colony to have a written constitution.

The Connecticut colony was founded by John Davenport, who led the group of Puritans to the New World. He established the colony as a refuge for Puritans, and it became the first colony to have a written constitution.

In 1643, a group of English Puritans, known as the New Englanders, migrated to North America. They established the New England colony in 1643, which was the first colony to have a written constitution.

The New England colony was founded by John Winthrop, who led the group of Puritans to the New World. He established the colony as a refuge for Puritans, and it became the first colony to have a written constitution.

In 1649, a group of English Catholics, known as the Marylanders, fled to North America. They established the Maryland colony in 1649, which was the first Catholic colony in North America.

The Maryland colony was founded by George Calvert, who was the first Lord of Baltimore. He established the colony as a refuge for Catholics, and it became the first colony to have a religiously tolerant constitution.