

## HACIA EL ÚLTIMO ESTILO LÍRICO DE LOPE

Quien quiera ahondar en el estudio del estilo lírico de Lope en su última época, habrá de tener en cuenta forzosamente ciertos rasgos, no por conocidos menos importantes, de su temperamento de artista. Aunque en esta ocasión no pretendemos sino ofrecer algunos hitos para un estudio de esa índole, ciñéndonos a un aspecto particular, conviene, como punto de partida, señalar algunas características distintivas de su ingenio. En primer lugar, su extraordinaria capacidad de renovación artística, cualidad que le permite, a pesar de las inevitables repeticiones a que obliga una tan vasta labor, perseguida a través de medio siglo, salvar con tanta frecuencia el escollo de lo trillado y la pura fórmula. Decía Ezra Pound, gran renovador él mismo de la poesía moderna de lengua inglesa, que las comedias de Lope tienen siempre una frescura como de madrugada<sup>1</sup>. Con los años adquiere el Fénix una apreciación más exacta de sus peculiares dotes, valiéndose de ellas con visible ahínco al adaptarse o al reaccionar frente a los movimientos artísticos de la época. El caso más notable es, sin duda, el del gongorismo y sobre él volveremos.

Esta toma de conciencia propia sería otra premisa importante para un estudio del maduro estilo lírico de Lope. A pesar de un tenaz cultivo del modo narrativo, fue percatándose de que las zonas donde acertaba su talento eran las de lo lírico y lo dramático. En conocidas apostillas a *Las novelas a la señora Marcia Leonarda* patentiza sus dudas, y en las narraciones largas sus observaciones marginales revelan no poca incomodidad en su papel de narrador, con un deseo de justificar ante sus lectores su tendencia a dejarse llevar por las asociaciones de ideas, su inclinación innata a la

1. Ver *The Spirit of Romance* (ed. rev.; Londres: Peter Owen, 1952), p. 205.

digresión<sup>2</sup>. En cambio, para su obra de mayor empeño, *La Dorotea*, se ciñó a lo lírico y lo dramático, fundiéndolos en la forma que llamó *acción en prosa*. La práctica de la poesía dramática del teatro le enseñó, por otra parte, a dar lo que ha llamado la crítica moderna una función «presentacional» a la imagen o lugar común poético, convirtiéndolos en vértice verbal de una situación o acción escénica, cuyo impacto total, fuese momentáneo o cumulativo, se hacía en gran parte directamente, sin mediación verbal, y frecuentemente con efecto irónico<sup>3</sup>. Bien lo ha demostrado la crítica a propósito de *Peribáñez y El caballero de Olmedo*, para mencionar sólo dos casos<sup>4</sup>. Pues bien, la poesía puramente lírica se beneficiará también de esa tendencia hacia una dramatización de la imagen.

En rigor, un ingrediente dramático había sido rasgo característico de la lírica de Lope desde antiguo. Recordemos sólo cuánta eficacia teatral hay en algunos de los primeros romances. Ahora, sin embargo, nos referimos a un aspecto de lo dramático que en la poesía puramente lírica equivaldrá a una reactivación de la imagen mediante su inserción en un contexto acorde con su tenor, lo que permitirá al poeta valerse de una compenetración de figura y contexto, dramatización no efectiva, por cierto, sino puramente virtual.

Lo cual nos lleva a un rasgo final del ingenio de Lope —su hondo vitalismo—. De sobra es sabido a qué punto se fecundan mutuamente en él vivencia y creación, su extraordinario poder de captación de todo lo sensorial, tanto en sus hondas manifestaciones elementales como en las más refinadas. Hay como una pulsación constante de vida que se refleja en ritmo, compases espontáneos, dinamismo, colorido y, bajo la fórmula retórica o poética, el detalle que capta lo peculiar de cada cosa. Con los años tiende el arte de Lope, sin duda, a una creciente artificiosidad de concepto

2. Escribe, por ejemplo en «La prudente venganza»: «... Como cada escritor tiene su Genio particular a que se aplica, el mío debe de ser éste... Es... genio aquella inclinación que nos guía más a unas cosas que a otras...» (*La Circe, con otras Rimas y Prosas* [1624], ed. facs. (Madrid, Biblioteca Nueva, 1935), fol. 122v. Y en el *Peregrino en su patria*: «No le pese al que escucha, que esto no fue mudanza del amor de Nise, sino agradecimiento de la voluntad de Flérida, que como no hay pared tan sólida, por donde el sol alguna vez no penetre, así no hay voluntad tan firme, por donde alguna vez el primer movimiento no entre; que aunque es verdad, que por esta mudanza y variedad pudiera mi narración ser más lépida y festiva, que es lo que Cicerón llama Acroama, no dudo de mi condición, que si Pánfilo hubiera ofendido a Nise, rompiera el hilo de su historia y destroncara el curso. Cortándolo pues a esta digresión, que siendo larga, es contra las leyes de la buena Rhetórica, pues en la Poética misma divierten los episodios, digo...» (*Obras sueltas*, V, 411).

3. Sobre el concepto de lo presentacional, ver Suzanne K. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* (Nueva York, New American Library, 1962), cap. IV: «Discursive and Presentational Forms», especialmente pp. 86 y ss.

4. Ver E. M. Wilson, «Images et structure dans "Peribáñez"», *BH*, 51 (1949), 125-159; y F. Rico, «"El caballero de Olmedo": amor, muerte, ironía», *PSA*, núm. 139 (oct., 1967), 38-56.

y de exornación estilística, pero el vitalismo que sigue empapando su expresión le salva del manierismo y asegura como base permanente de su estética una continua acción de la naturaleza sobre el arte. Sobradamente conocido es que, si bien reacciona en ocasiones ante el éxito de Góngora con francos remedos estilísticos y temáticos, sus flirteos con el gongorismo no pasan de ser superficiales porque ese estilo, a sus ojos, conducía a un grado de arbitrariedad sintáctica y de metaforismo duplicado que violentaba las normas más fundamentales del lenguaje poético.

La reacción definitiva de Lope ante Góngora es ahincarse en los propios procedimientos creadores, en busca de una compenetración más honda y sutil, de arte y naturaleza, una versión propia de lo que él en alguna ocasión llamó «artificiosa naturaleza» y «natural arte»<sup>5</sup>. Tratemos ahora de ejemplificarlo, observando cómo maneja una tradicional figura hiperbólica, la de las cuitas de amor más numerosas que olas o arenas, en los principios de su carrera primero, y luego en dos lugares de su producción de los últimos años: versos, éstos, de *La Dorotea* y de la égloga piscatoria «Felicio», escrita con motivo de la muerte de su hijo, Lope Félix, ahogado en 1634 en el lejano Caribe.

Casi cincuenta años antes, en el sexteto de un conocido soneto de la comedia *El Grao de Valencia*, que empieza «No tiene tanta miel Atica hermosa», había escrito Lope:

... No más estrellas tiene el firmamento  
cuando la noche calla más serena,  
ni más olas levanta el Océano,  
el Alpe nieve por su frente altiva,  
la Libia granos de menuda arena,  
cuantos suspiros doy por mi cautiva.<sup>6</sup>

El soneto es puro ejercicio retórico, cúmulo de *impossibilia*. Acomodado más tarde a sus amores con Micaela de Luján, pasó con algunos retoques a las *Rimas* de 1602. Justificando, en el prólogo de éstas, su empleo de aquellos y otros «lugares comunes» (así los llama él mismo), rechaza, bien antes del auge del culteranismo, el escribir «por términos tan inauditos, que a nadie pareciesen inteligibles» y declara: «Esto de las arenas y estre-

5. En unos versos de la «Silva a la ciudad de Logroño» citados por Menéndez Pidal en su fundamental estudio, *Lope de Vega: el «Arte Nuevo» y la «Nueva Biografía»*, incluida en el tomo *De Cervantes y Lope de Vega* (2.ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1943), p. 131, en nota.

6. Citamos la versión de la comedia, cuyas variantes trae J. M. Bleuca en una nota a su ed. de las *Obras poéticas*, I (Barcelona, Planeta, 1969), 124.

llas está recibido, y las havemos de buscar por fuerza para un gran número». Y cita lugares no sólo del humanista italiano Marulo, a quien había imitado de cerca en el soneto citado, sino también de Catulo y Ovidio, para concluir: «Luego si todos los antiguos y celebrados para comparar grandes números trahen las arenas y estrellas, no es error imitarlos ni decir lo dicho». <sup>7</sup>

Es evidente que en 1602 se adhiere Lope a la doctrina renacentista que concebía la imitación como adaptación, emulación y variación de lo ya conseguido y consagrado por los escritores más autorizados de la antigüedad y el Renacimiento. Todavía en 1620 dirá, con mayor matización pero sin variar en lo fundamental: «Las imitaciones no son el mismo contexto, sino la alteza de las locuciones, términos y lugares felicemente escritos, las sentencias, el ornamento, propiedad y hermosura exquisita de las voces». <sup>8</sup>

Por esta misma época, sin embargo, se notan señales de un creciente empeño de renovar su estética y su expresión. Sin hablar de la entrada en escena de Tomé de Burguillos, en el filón de poesía «filosófica» que aparece ahora, habrá que ver, con Dámaso Alonso, un intento de rivalizar con Góngora por vía propia, la de una poesía científica <sup>9</sup>. Hay sin duda también en su neoplatonismo erudito un auténtico deseo de superar los amores sacrílegos con Amarilis, acogándose ética y no sólo estéticamente a lo platónico. Prepara ahora su obra predilecta, *La Dorotea*, que aparecerá en 1632. No mucho antes, probablemente, escribía Lope en uno de los romances que intercalaría en ella, las dos cuartetas siguientes:

Fabio miraua en las olas,  
 cómo la playa las hurta,  
 a las que vienen la plata,  
 y a las que se van la espuma.  
 Contemplando está las penas  
 de amor y de oluido juntas:  
 el oluido en las que mueren  
 y el amor en las que duran. <sup>10</sup>

El viejo lugar común está evidentemente en la base de estos versos, pero con expresividad notablemente enriquecida. Hay un fino detallismo *d'après nature* y una sensible acomodación del ritmo de vaivén de las olas a la

7. *Obras sueltas*, IV, 168.

8. Dedicatoria a *El cuerdo loco* (Parte XIV), Acad. IV, 374.

9. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid, Gredos, 1950), 487-497.

10. Citamos por la 2.ª ed. de E. S. Morby (Madrid, Castalia, 1968), p. 308.

andadura rítmica del octosílabo. Ya no se trata de lugar común «para un gran número» —ha desaparecido toda idea de cantidad—, ni de «decir lo dicho», sino de una animada recreación que pone a la figura de nuevo en contacto con lo que podría llamarse un contexto originario, en este caso con un mínimo de artificio conceptual y casi ninguno estrictamente de expresión. La correlación entre ritmo exterior, el de las olas, e interior, el de los sentimientos, tipo de conmoción que hallará eco en cualquier lector medianamente sensible, que tiene, pues, un alcance humano fundamental, traduce un proceso de contemplación que en el resto del poema se volverá exclusivamente interna. Ya que en los versos de *La Dorotea* Lope se esconde a menudo tras la *persona* de Fabio, no será aventurado afirmar que se revela en estos versos particularmente susceptible a la sugestión ejercida por el espectáculo visual y rítmico del mar.

Lleguemos al poema de 1634. En el exordio de la égloga, al presentarnos un pescador que llora en la playa sus penas de amor, Lope echa de nuevo mano de la comparación con las olas o arenas. Dice el pescador, refiriéndose a una amada, que ella es:

por quien exceden ya mis desvaríos  
 las olas de este mar y las arenas,  
 de varias conchas y de buzos llenas  
 que limpia la creciente de mariscos,  
 barriendo con escobas cristalinas  
 nácares varios de pinturas chinas  
 que deja la menguante entre los riscos  
 y más que se levantan, cuando llueve,  
 pabellones de nieve,  
 que luego se deshacen  
 como dichas que mueren cuando nacen.<sup>11</sup>

Aquí, a diferencia del caso anterior, tenemos al comienzo una formulación expresa, muy rutinaria e inerte, por cierto, de la imagen tradicional. Pero casi con impaciencia, como obedeciendo a un impulso de corrección no retórica, o sea preconcebida, sino espontánea, pasa Lope a recrear y animar el lugar común con un largo desarrollo descriptivo en que olas y arenas, antes vehículos alternos y equivalentes de una tradicional comparación cuantitativa, y de hecho sin significado propio, pasan a ser agente (las olas) y escenario (las arenas) de una acción que no corresponde a esquema retórico alguno, aunque sí constituye en su totalidad una vivaz

11. Lope de Vega, *Obras escogidas*, II (Madrid, Aguilar, 1953), p. 267.

figura de *evidentia* o *energeia*. La artificiosidad del lenguaje es mucha —así lo pedían la forma y la ocasión elegíaca— pero bajo el brillo como de mosaico movedizo y frágil, de los «nácares varios de pinturas chinas», se funden significante y significado para crear, al compás del endecasílabo, un ritmo no sólo de vaivén, sino de creciente y menguante, cuyo poder de sugestión procede de su sincronización con hondos ritmos vitales nuestros. Al final, con sintaxis característicamente floja —la comparación cuantitativa que se hacía con verbos— «exceden» —se hace ahora sólo con adverbio— «y más que» —se acuerda Lope de la figura inicial y vuelve a la analogía expresa de las penas de amor con las olas para luego darle un sesgo descriptivo nuevo sin sacrificar la sugestividad rítmica.

Si se deja llevar en estos versos por un impulso digresivo —pues bien extraño al personaje que habla resulta el halago visual y rítmico de los versos descriptivos— logra sin embargo convertir esa inclinación tan suya en acierto expresivo por la naturalidad del movimiento improvisatorio (de que es señal la flojedad sintáctica), y por el movimiento rítmico que crea dentro de la marcada artificiosidad del lenguaje. Lo que era vehículo o envoltura de una figura trillada pasa al primer plano como médula de la expresión al integrarse, por decirlo así, en el marco del poema. Y aunque para la trama narrativa del poema resultan digresivos los versos en cuestión, en su economía lírica son, al contrario, funcionales. En *La Dorotea*, había recordado Lope, por boca de uno de los interlocutores, cómo «Salomón aplicó divinamente a las generaciones que van y vienen el flujo y reflujo de las ondas»<sup>12</sup>. Ahora, precisamente, iba a relatar un suceso «contrario [al] estilo sucesivo de la Naturaleza», como él mismo lo llama<sup>13</sup>. Al invocar ese movimiento en el umbral del poema, sentaba, pues, una premisa simbólica. Frente a ella se destacaría, en todo su relieve patético, y por antítesis, el quebrantamiento del orden natural que iba a describir.

¡Y qué bien logra Lope, dentro de la misma estilización, hacernos percibir con el oído y casi táctilmente, aunque apelando únicamente al sentido óptico, la acción del mar, al ir las olas!:

barriendo con escobas cristalinas  
nácares varios de pinturas chinas.

Hay cierto olor a Góngora en estos versos: es posible que no se hubieran escrito sin el ejemplo de «poesía de las orillas» dado en la *Segunda*

12. Ed. cit., p. 350.

13. «Felicio», ed. cit., p. 269.

*Soledad*. Pero si los elementos verbales se nos antojan semejantes, los hallazgos expresivos son bien de Lope. «Las «escobas cristalinas» combinan lo humilde con lo suntuario en una forma mucho más lopesca que gongoriana y completan la imagen del barrer, connatural al lenguaje en todo caso, sin pasar de un solo nivel de metaforismos, es decir, sin «metáforas de metáforas». (Hemos constatado que no figuran escobas en la obra de Góngora). No hemos podido averiguar lo que entiende Lope por «pinturas chinas», pero hay en ellas una evidente nota vivaz de exotismo —¿reflejo del comercio con el Lejano Oriente?— y otra muy probable no sólo de brillo, sino de color, pues los «nácares varios» sugieren, como señala el *Diccionario de Autoridades* (s. v. *nácar*), «un color vivo y resplandeciente, blanco, con alguna mezcla de encarnado».

Decía Lope en el citado prólogo de las *Rimas* de 1602, hablando de los lugares comunes, que «ya son como canto llano sobre que se fundan varios conceptos». Daba ese material por descontado, atribuyéndole un valor traslaticio, se diría, no propio, de acompañamiento, no de melodía. Dudo que hubiera escrito lo mismo treinta años más tarde. En la práctica poética del interín habían ido borrándose los contornos tan netos de la distinción. Había logrado renovar la vitalidad de los contenidos heredados del lenguaje lírico, potenciándolos, como un Anteo, con fuerzas sacadas del mismo terreno de donde habían brotado.

ALAN S. TRUEBLOOD