

T H E S A V R V S

BOLETIN

DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO

AÑO VIII

ENERO - DICIEMBRE 1952

NÚMS. 1, 2 y 3

LOPE DE VEGA Y SUS FUENTES

Lope de Vega, como urdidor de fábulas y creador torrencial de poesía, es una figura que no tiene par en la historia literaria del mundo. Más de un millar de comedias, siete novelas, nueve poemas épicos, tres poemas didácticos, varias églogas y una exuberante cantidad de poesías líricas. Sólo de sonetos se le han recopilado ya más de tres mil. Tan ingente producción literaria es bastante para llenar apretadamente las horas de una larga vida. Pero la vida social de Lope de Vega está por otro lado tan repleta de acción y de pasión, de acontecimientos, viajes y empresas, que uno se pregunta asombrado cuándo tuvo tiempo aquel hombre para encerrarse en su cuarto y recogerse en el mundo de su fantasía para la creación poética. Y más asombrados quedamos aún cuando, al meternos exploradores por los continentes, islas y mares de su teatro, de sus novelas, romances, églogas y demás poemas, vemos que aquel hombre había leído montañas de libros latinos, franceses, italianos, y de los españoles los de todos los siglos. Si uno de nosotros se propusiera leer todo lo que leyó Lope, ya tenía completo el programa de trabajo de su vida entera. Y nuestra admiración se dobla al advertir a través de los versos de Lope una familiaridad casi técnica con los distintos oficios de herreros, tejedores, carpinteros, labradores, talabarteros, impresores, plateros, cazadores, militares, nave-

gantes, y un conocimiento de experiencia, un trato detenido y plenamente vivido de los frutos de la tierra y de los animales de los campos. ¡Y pensar que, en su insaciable apetencia de vida, todavía se queja Lope de que la necesidad de dormir nos reduzca la vida a la mitad!

Noche, fabricadora de embelecos... (*inrepa*)

.....
 Que vele o duerma, media vida es tuya:
 si velo, te lo pago con el día,
 y si duermo no siento lo que vivo.

Es que esta vez la madre Naturaleza ha querido lucirse con un ejemplar de gran lujo, en el que toda la vida es más vida que en los ejemplares corrientes. Lope es una de esas personalidades de valor extremo que produjo un pueblo en su plenitud histórica. Fue del mismo siglo que Hernán Cortés, don Juan de Austria y el duque de Alba; San Ignacio y San Francisco Javier; Velázquez, el Greco; Pantoja, Ribera y Zurbarán; San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Fray Luis de León; Cervantes, Góngora, Tirso, Juan Ruiz de Alarcón, Quevedo y Calderón; Felipe II y el Conde-Duque. Conquistadores, santos de acción y santos de recogimiento, pintores, estadistas, escritores. Entre todos, Lope de Vega es el prodigio. Uno de ellos, Miguel de Cervantes, le tuvo que llamar "Monstruo de la Naturaleza".

Pues no obstante su genialidad y su carácter único, Lope es eminentemente representativo de su pueblo en su época. También lo son los guerreros y estadistas, escritores y pintores, místicos y santos citados: encarnaciones culminantes de las distintas direcciones que tomó el espíritu de un pueblo en su punto de sazón. Pero Lope es 'el' representativo por antonomasia. Hasta quiso el destino que su vida estuviera especialmente ligada a los grandes acontecimientos de aquel siglo extraordinario. Cuando Lope nació, ya estaban prácticamente acabadas las guerras de conquista en el Nuevo Mundo; pero todavía oyó de chico (nació en 1562) hablar de las estupendas hazañas americanas a testigos vivos. Lope no tenía más de nueve años cuando Cervantes, enfermo y con fiebre, peleaba heroicamente en la batalla de Lepanto. Lope iba creciendo

cuando España llegaba a la plenitud de su fortaleza: las guerras de Flandes, la guerra contra el turco, la conquista y cristianización de América, la unificación de la península con la anexión pacífica de Portugal, los asentos de españoles y portugueses en el Asia y en el Africa, habían hecho el prodigio de establecer en la tierra lo que la historia conoce con el nombre de Imperio Universal, la construcción política más grande de la historia del mundo.

Apenas hombre, Lope intervino en los principales acontecimientos que determinaron el quebrantamiento interior de aquella imponente máquina de poder y su conversión, de dinámica fuerza de acción que era, en mayestático y quieto esplendor. A los 21 años tomó parte en la desgraciada expedición a las Islas Terceras, desgracia que fue como presagio de la catastrófica expedición de la Armada Invencible, en la que también tomó parte cuando contaba 26 años. Desde entonces (como señala Vossler), siempre que la ocasión lo exigía, estuvo Lope señaladamente con su pueblo, con su monarquía, con su Iglesia. En las exequias de Felipe II y en las bodas del III con Margarita de Austria, en la coronación de Felipe IV, en canonizaciones y lutos, en todas las tristezas y alegrías colectivas, Lope está presente con su certera Musa popular para hacerlas más tristes y más alegres, como si Lope fuera la facultad poética del pueblo español.

Ni en su vida ni en su obra Lope fue nunca un disidente; su vida se sentía identificada con la de su pueblo, y su obra expresa esa identificación. Lope no fue una naturaleza problemática, diremos para usar la frase certera de Vossler. En fin, Lope ha sido el más grande poeta de la conformidad. Nació en un mundo entonces pletórico de vida y de fuerza, que parecía de molde para aquella su naturaleza privilegiada. Lope vivía en afirmación constante de la vida y de sus bienes, y con su genialidad poética prolongaba y exaltaba las líneas que el mundo en que nació le ofrecía, y daba forma decisiva a multitud de anhelos, valores y motivos del vivir nacional. En su literatura, y muy especialmente en su teatro, los españoles de entonces veían cobrar cuerpo y perfil a todo el entrevisto sistema de verdades activas sobre que se asentaba su

vida cotidiana: el amor, el instinto de la paternidad, los sentimientos de nación y de fe religiosa, los casos de la honra, la estructura jerárquica social y el sentido radical y humano de justicia, el valor personal y la admisión sin esfuerzo de valores rivales y enemigos, la cortesía y el celo de la esfera personal, y en todo momento el impulso de la acción y la inagotable alegría del goce vital. Todos son motivos que prendían directamente en el corazón del público; pero, por encima de todos, la comezón activa y el goce de vivir, máximas virtudes de aquel pueblo de emprendedores. Lope era su poeta porque pudo dar expresión poética, exaltación y fuerza a las creencias dinámicas de su nación, y a muchas normas de existencia que hoy ya no lo son, pues el conjunto de ideales y de normas de convivencia ha cambiado gravemente en el curso de estos tres siglos. ¿Es que esto era un pasivo dejarse arrastrar por el vulgo? ¡Cuánto daño han hecho al conocimiento del verdadero Lope de Vega aquellos sus desenfadados versos

el vulgo es necio y pues lo paga, es justo
hablarle en necio para darle gusto!

Tanto daño, por lo menos, como a nuestro conocimiento del verdadero Cervantes hizo la mal entendida apelación de "ingenio lego". Si aceptamos con gusto que Lope fue el genio de la adecuación, también hemos de ver que tuvo el genio de que se adecuara su pueblo a él como a un ideal. Lope arrastraba a su pueblo. Para los españoles encarnaba y exaltaba todos los ideales de su época, y llegó a ser un símbolo vivo de la grandeza española del momento. Casi un mito.

Se juraba por Lope. Lope andaba en proverbios:

1) "Es de Lope" $\left\{ \begin{array}{ll} \text{sermón} & \text{comida} \\ \text{tela} & \text{espada} \\ \text{caballo} & \text{entierro} \end{array} \right.$

2) Quevedo: "Lope, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro hombre".

3) En aquellos días inquisitoriales: "Creo en Lope Todopoderoso, Poeta del Cielo y de la tierra...".

Con la doble dirección entendemos mejor aquel único fenómeno. Porque Lope era una naturaleza de afirmación vital, el poeta de la comunión con su pueblo, como si su alma sólo viviera con plenitud cuando vibraba con la del prójimo, o cuando conseguía que la del prójimo vibrara con la suya.

Hasta las escaramuzas de rivalidades literarias tienen esta profunda explicación. No se suele ver cuánto había de chanza y de diversión en aquellos ataques recíprocos de literatos; mas aunque admitamos el fondo de seriedad que hubo en el durable duelo de alusiones mordaces entre Lope y Góngora, nos equivocaremos de medio a medio interpretándolo como envidia, afán de primacía o cualquier otro móvil mezquino de rivalidad personal. Para un poeta, como Lope y como Góngora, poetas no por distracción y adorno de la vida, sino poetas de necesidad y de vocación integral, la concepción de la poesía misma, de cuál es su esencia y de cuáles son sus leyes últimas, tiene una importancia gravísima que de ningún modo podían dejar de lado ni considerar a la ligera. La justificación de la propia concepción de la poesía es en realidad en ellos nada menos que la justificación de su misma vida, puesto que lo que el poeta hace de provecho en esta vida es su poesía. El problema de la creación y de la expresión poética se presentaba en cada uno de estos dos poetas excelsos con caracteres tan particulares e inmediatos que, mirándose frente a frente, podían considerar que la solución del uno excluía a la del otro. Pero para la historia, las dos posiciones son igualmente legítimas y justificadas en la idiosincracia respectiva, por contradictorias que parezcan. Lope es el poeta de la comunión de sentimientos, de la adhesión y de la emoción compartida. Góngora, el poeta de la expresión acendrada y castigada hacia adentro en busca de imposibles perfecciones. Lope, el multitudinario; Góngora, el solitario. Lope, diapasón sonoro de poesía, arrima su voz a los resonadores de las almas ajenas, del gran público en el teatro y del público selecto en sus libros, para oírla crecer en volumen y en intensidad, y para, sobre esa

escala ampliada, ir modelándola y haciendo en ella sus geniales creaciones. Góngora, caracol marino, se recoge dentro de su concha, aislado del mundo, y, a solas con su voz, se entrega a la desazonada tarea, al jubiloso deporte de procurar perfección al poema mismo. Ambos crean sus poemas para ser gozados por otros espíritus; ambos sienten la necesidad de expresar fielmente su personal emoción; pero Lope cifra su gloria en la comunicación; Góngora, en el cincelado de la creación poética. Góngora, en el orgulloso aislamiento; Lope, en el generoso contacto. Lo que sabemos de sus relaciones personales y de su distinta actitud en ellas, tiene por fondo esta misma diferencia de índoles. No hubo libro de poemas publicado por Lope que Góngora no comentara con versos satíricos. Lope se mofaba de los gongorinos, pero tenía sumo cuidado en reconocer siempre el genio poético de Góngora. Góngora, el solitario, se empenó siempre en subrayar distancias; Lope, en acortarlas. En 1617 le dice Lope al Duque de Sessa en una carta: "Otra vez me he visto con el de Góngora, que acaso hallé por la tarde con el Almirante; está más humano conmigo, que le debo haber parecido más hombre de bien de lo que él se imaginaba". ¡Cómo se siente, a la vez que la hombría y generosidad de Lope, el anhelo del genio de la comunión humana por sonar también al unísono de aquella última alma irreductible!

Una tan peculiar naturaleza poética como la de Lope explica por sí misma el carácter de sus fuentes literarias. En las poesías de Lope, y especialmente en su teatro, se recogen, se reflejan y se refractan todos los rayos de la cultura viva de su pueblo. Lope ha tomado asuntos de la Biblia, de los evangelios y de las tradiciones cristianas de Navidad, de las *Flores Sanctorum* y de las piadosas leyendas populares; de la mitología, tan familiar en aquel siglo; de la historia antigua o moderna con sucesos acaecidos en Persia, en Inglaterra, en Grecia, en Roma, en Francia, en Alemania, en Turquía, en Africa, en Hungría o Polonia; de las viejas crónicas españolas, de las genealogías heráldicas, de relaciones oficiales o documentos privados; de poemas épicos italianos o españoles; de las fábulas caballerescas francesas; de novelas y cuentos nacionales o italianos; de un breve romance oral, de una simple can-

cioncilla popular; y también de la bullente vida que le circundaba, de sucesos ejemplares que ha presenciado o conocido por testigos, de la fabulosa América, de divertidos sucesos que corrían de boca en boca, de costumbres populares de Madrid, de Valencia, de Sevilla, de las aventuras de sus amigos y de las suyas propias. Toda la vida actual y todos los cimientos de la cultura nacional y renacentista, mostrándose vivientes y exaltados a la fantasía y a los sentimientos del pueblo en aquel caleidoscópico teatro. La abundancia y variedad de los temas, y el irlos a tomar del acervo nacional, ya privativo, ya universal, es una manifestación más de la índole comunicativa, conformista y representativa del genio poético de Lope.

De Menéndez y Pelayo es la preciosa observación estilística de que el verdadero problema artístico para Lope consistía en convertir la epopeya en drama, o, como dice Vossler, “en la versión y traslado del relato y la narración al estilo activo y dramático”. Esto quiere decir que las llamadas fuentes, los temas ajenos aprovechados, no son nunca el punto de partida (fuente) para la obra, sino el bloque de mármol no más donde el ojo del escultor ve encerrada su estatua. El punto de arranque está siempre en la facultad de visión dramática, en el poder genial de sorprender los resortes internos de los actos de vida, de hacerlos funcionar y de presentar los sucesos ocurriendo, la vida personal en su concreto realizarse.

Lo que hizo Lope de un cuento del Bandello, en *El castigo sin venganza*, es ejemplo bueno. El Bandello cuenta en su *Novela XLIV*, cómo “El marqués Niccolò III de Este, habiendo hallado a su hijo en adulterio con la madrastra, hizo decapitar a ambos en el mismo día en Ferrara”. El marqués había quedado viudo poco después de nacido su único hijo legítimo y, siendo joven y con sus estados en paz, se dio a amar mujeres y de otra cosa no se ocupaba sino de darse placer. Al cabo se vuelve a casar, y lo hace con una “fanciulletta” de quince años, “bella e vezzosa molto”. Pero en seguida el marqués vuelve a las andadas y por ir tras lo de fuera abandona lo de casa. Entonces la joven esposa decide “non star le mani a cintola e consumar la sua giovanezza indarno”. Y echando los ojos en derredor, eligió de entre todos los cortesanos a su

propio hijastro, el conde Ugo, bellísimo mancebo de dieciséis años. Una vez decidida la elección, en seguida comienza aquella jovencita Fedra la más tesonera tarea de seducción del desprevenido Hipólito. Insinuaciones, discursos y por fin la acción directa. Las insinuaciones resbalaban sobre el distraído conde; pero bajo la acción directa el pobre muchacho se entregó sin intentar resistirse, repentinamente incendiado. Los amores duraron más de dos años, sin que nadie entrara en sospecha; pero, por fin, el marqués lo supo y aun lo vio. Pocas horas después, estando rodeado el marqués de muchos parientes y amigos, mandó prender a su hijo, echarle duras prisiones y encerrarlo en una torre; a otros manda poner a la marquesa en otra torre. Y entonces el marqués revela a los espantados cortesanos y parientes la razón de estas medidas. A los pecadores les manda frailes que los preparen a morir. El muchacho (dice el B.) “amargamente llora su pecado, y se dispone a sufrir la merecida muerte con grandísima contrición, y pasó toda la noche en santos pensamientos y en detestación de su conducta. Y mandó también a pedir perdón a su padre de la injuria hecha contra él”. Ella, en cambio, se mantuvo en su ley, furiosa unas veces al saber que también su amante iba a morir, clamando otras por que le dejaran verlo siquiera una vez más. Al tercer día fueron los dos decapitados, él hecho un santo; ella sin admitir confesión ni dar la menor muestra de arrepentimiento, “con el tan grato y amado nombre del conde Hugo en la boca”. “Al día siguiente hizo el marqués poner ambos cuerpos, bien lavados y señorialmente vestidos, en el patio del palacio, donde se permitió verlos a toda persona que lo quisiera hasta que vino la tarde, y entonces los hizo poner en San Francisco en una misma sepultura, acompañados con pompa funeral”.

El cuento del *Bandello* es una de esas narraciones entre desenvueltas y licenciosas, tan características del renacimiento italiano, con la particularidad de que falta en Matteo *Bandello* la mirada cómica y de chanza que en otros renacentistas embota las puntas de lo lascivo. La complacencia no humorística en la incestuosa aventura se expresa aquí y allá en repetidos rasgos de estilo, y sobre todo en la escena de la seducción.

De este cuento escabroso hizo Lope de Vega, ya próximo a sus 70 años, una de las más hermosas y tensas tragedias del teatro español, *El castigo sin venganza*. Lope ha utilizado del cuento no sólo las líneas generales sino aspectos apenas insinuados, que él ha desarrollado en gran escala. Y sin embargo ¡qué abismo entre la narración del Bandello y la dramatización de Lope! Por la misma naturaleza dramática de *El castigo sin venganza* es imposible resumirlo como hemos hecho con la novela del Bandello, así que encomiendo a la curiosidad de mis oyentes la tarea y el placer de leerlo íntegro. Lo que podemos hacer, como ilustración representativa de lo que Lope hace con sus fuentes literarias, es analizar dos aspectos capitales: el uno que podríamos llamar la nacionalización de un tema extranjero; el otro, el encadenamiento inexorable, la motivación verdaderamente shakespeareana de los acontecimientos psíquicos y externos que forman esta torturada historia, virtud sólo de las grandes creaciones del teatro universal.

Dentro del juego de ideas vivas y de las normas de convivencia que regían entonces la vida de los españoles, la solución del Bandello no era en manera alguna solución, sino planteamiento de un conflicto. Los españoles distinguían con entera claridad entre la virtud, cualidad intrínseca del individuo, y la honra, ceremoniosa admisión ajena de esa virtud. No cometamos la torpeza y la petulancia de creernos nosotros seguros en la validez de nuestras ideas sociales, y de pensar que los antiguos vivían simplemente engañados, como si su sistema entero de vida estuviera falseado por convencionales ideas y procedimientos de honra que mantenían a los padres, hermanos y maridos en continuo sobresalto y que de cuando en cuando desencadenaban sombrías catástrofes. En primer lugar, los venideros verán —no nosotros—, si alguna de nuestras ideas sociales básicas, hoy resorte obligatorio de conducta, resulta tan convencional y falsa como nosotros consideramos las de los antiguos. Y en segundo, que la honra no consistía tan sólo en una férrea regulación de las relaciones conyugales o en la atroz responsabilidad del varón por la conducta de la mujer; la honra era un sistema total de conducta social que abarcaba todas las relaciones del

individuo con su familia, con sus amigos, con sus iguales, con sus inferiores y con sus superiores sociales, con la nación, con el rey. Era, de un lado, unos canales de carácter puestos al fluír de la personalidad, unos modos de conducta circunstanciadamente fijados por la experiencia colectiva y por la tradición; del otro, la honra era un premio, la honra ceremoniosa y casi de valor ritual que el individuo recibía de la sociedad por ajustar su conducta a estos ideales comunes de comportamiento. La honra era, en fin, la llave maestra del sistema de relaciones recíprocas entre el individuo y la sociedad. La deshonra era la muerte civil.

Por eso el público español no podría gustar una comedia en la que personajes nobles, los más exigidos y los más favorecidos por la honra, se condujeran sin atención al código sagrado. No es que el público quedara escandalizado; quedaría incrédulo, lo tomaría por inverosímil. El público sabía que un hombre podía rebelarse contra la ley de la honra y desacatarla, aunque la rebeldía no soliera pasar de la crítica lamentosa, seguida de sometimiento; lo que el público no concebía era que alguien se condujera sin atención a esos omnipresentes ideales de honra. Y en la venganza del marqués que pinta el *Bandello* no funcionan los ideales de honra. El marqués, al saber la ofensa, se llena de ira y de pasión exterminadora. Es la venganza personal lo que busca, y para no quedar como un loco sanguinario, da la mayor publicidad al incesto. Esta publicidad era inconcebible, absolutamente inverosímil en un pueblo regido por ideales de honra. Porque así como la honra no consistía en la virtud, ni en el mérito, sino en el acatamiento social recibido en premio a la virtud y al mérito, así tampoco la deshonra consistía en el pecado ni en el agravio, sino en el conocimiento ajeno del agravio y del pecado. Podía el deshonrado por agravio lavar su honra con la muerte del ofensor, pero honra lavada nunca era como honra inmaculada. Dar publicidad al agravio hubiera sido como complacerse en el estado de deshonra, detenerse en él, agrandarlo y agravarlo voluntariamente, lo cual invalidaría la venganza subsiguiente como imperativo y como limpieza de la honra. El mismo Lope se encarga de explicarlo así y justamente en el lugar de la variante:

Quien en público castiga
 dos veces su honor infama,
 pues después que le ha perdido
 por el mundo lo delata.

Lope deja el incesto en el secreto, e inspira al marqués una añagaza para que los culpables reciban la merecida muerte: cuando el marqués revela a su mujer que conoce el incesto, la mujer queda anonadada; él entonces la ata, la amordaza y la tapa. Luego llama a su hijo y le dice que en la habitación contigua ha dejado atado un conspirador contra su vida y que lo mate con su propia espada. El muchacho vacila un momento, pero ante la conminación paterna obedece. Al descubrir luego el cuerpo y ver a quién había matado, sale despavorido y gritando y con su espada desenvainada y sangrienta. Entonces el padre le acusa de haberla matado por celos

no más
 de porque fue su madrastra
 y le dijo que tenía
 mejor hijo en sus entrañas
 para heredarme. Matadle,
 matadle. El duque lo manda.

Y allí mismo muere el desdichado.

De una iracunda venganza personal, que era la historia en el cuento del Bandello, Lope ha hecho un castigo expiatorio sin venganza. No nos tentemos a interpretar esta variante del final como un mero pormenor localizado; es el entronque con todo el ideario de la honra y cambia el sentido del drama entero de arriba abajo. Es la nacionalización del drama en su constitución misma, y lleva consigo el transplantarlo y elevarlo de aquel tono de ameno y licencioso pasatiempo que tenía en el cuento del Bandello al tono de la gran tragedia. El Bandello pone el cuento original en boca de una nieta del marqués vengador, que lo narra con elegante desenvoltura en una velada cortesana a unas damas y caballeros cuya misión en el mundo era la de procurarse los más refinados placeres del cuerpo y de la cultura intelectual. Lope presenta aquella lastimosa historia en su vivo desarrollo y ante su pueblo congregado en los corrales. Cambia el genio creador, cambia

la técnica formadora, cambia el destinatario. Y en toda obra literaria el destinatario es un real colaborador, aun en el caso del más solitario de los Góngoras, aun en el caso de la más aisladora torre de marfil: siempre la potencia creadora del poeta, mientras labora, va buscando el asentimiento de un público con determinado gusto: el público multitudinario, o el manso público medio, o un refinado grupo de minoría, o un solo individuo rebelde como él a las convenciones vigentes. Ese destinatario, instalado en las zonas penumbrosas de la conciencia del poeta y sacando a veces la cabeza a la luz, no podrá nunca añadir un átomo de creación a la labor creadora del poeta, pero es como un hito de orientación, hace que el poeta tome una dirección con preferencia a otras, que ahonde en un sentido y resbale sobre otros, que descubra intuiciones y modos de sentimiento que sólo por bucear en esa dirección se le han revelado. Y más cuando el poeta es como Lope de Vega el genio de la comunión con su pueblo. Debido a esta alegre y productiva conformidad con su destinatario, Lope de Vega ha cumplido con el tema italiano una profunda nacionalización, no sólo en el final, donde es evidente, sino en la concepción entera y en la entera realización.

Y en este punto es donde se identifica este primer aspecto de la nacionalización del tema con el segundo de la nueva creación poética. El público teatral español sentía tan en serio los casos de la honra que ni por asomo podía un autor pensar en darle este asunto como una historia divertida finalizada en muertes lastimosas. Para el sentido nacional era tragedia no solamente el castigo, sino también el incesto. Y Lope, poseído y dominador de ese sentido, concibe la historia entera como una tragedia, y, en verdad, hace con ella uno de los más perfectos y grandiosos dramas de la literatura universal.

Consideremos las principales variaciones introducidas por Lope a la luz de esta idea. No era posible la tragedia si el incesto se producía por mera liviandad de la joven esposa, y menos si la liviandad era primeriza y provocada por el aburrimiento, y menos si la elección del hijastro como amante se hace por exclusión, después de repasar la lista de los cortesanos como ocurre en el cuento del Bandello. No era posible

la tragedia si la caída en el incesto se debía en la joven desatendida a un largo cálculo de "consumar la sua giovanezza indarno" y en el desprevenido mozo al atrapamiento de los sentidos en la sorpresa de unos abrazos y besos lascivos, y menos si el narrador o presentador mostraba complacencia en lo lascivo: eso bien podía terminar en catástrofe, pero en sí no era más que un cuento escabroso. No convenía tampoco a la tragedia que los jóvenes gozaran su pecado durante dos largos años y en la convivencia diaria con el padre y marido. Eso le hacía perder dignidad.

Estas y otras variantes y alteraciones de Lope obedecían conjuntamente a este imperativo de arte: tomar la historia entera en su dignidad suprema de tragedia y presentarla ante su público ocurriendo, siendo, sucediendo los actos y sus retruques con encadenamiento de necesidad, funcionando aceitada e inexorablemente todos los resortes externos e internos de la vida de los hombres. Dicen los manuales repitiendo a algunos autores de primera mano que Lope de Vega no presenta caracteres en su desarrollo, sino acciones y enredos con caracteres apenas diseñados y fijos. Es cierto que muchas veces Lope quiso hacer otra cosa que caracteres y prototipos, sobre todo en sus comedias; pero vean ustedes qué es lo que consigue el anciano poeta cuando su propósito coincide con el de Shakespeare:

El primer encuentro de Casandra y Federico (como se llaman los jóvenes en *El castigo sin venganza*) es fortuito, o mejor dicho fortuitamente anticipado, cuando todavía se son desconocidos, y en ocasión de ir Federico a buscar a Casandra con la misma misión con que Tristán fue por Isolda. Federico salva a la bella desconocida de una dificultad de caminante, y allí mismo, entre los cortesés agradecimientos y acatamientos galantes, el Destino les tiende su lazo. Su atracción recíproca se manifiesta repentinamente y a primera vista, como con Tristán e Isolda, como con Calisto y Melibea, como con Romeo y Julieta, como con tantas otras ilustres criaturas del arte en cuya lastimosa historia el amor-pasión va casado con la muerte. En seguida se dan a conocer como la novia del duque, ya camino de Ferrara, y como el hijo, enviado por el

padre para rendir a la novia escolta de honor. Pero ya es tarde. El secreto sobresalto de cada uno nos revela desde ese momento la tragedia como una incesante (e impotente) lucha contra el destino. Desde aquel instante se esfuerzan ambos en sepultar su imposible inclinación en los más hondos sótanos de la conciencia; pero allí están los criados-confidentes, la de ella y el de él, como encarnando las facultades inferiores del alma y dando voz a la absurda esperanza:

Que más dichosa fueras
si se trocara la suerte,

dice la criada a Casandra tras prudentes rodeos. Y el criado a Federico:

¿No era mejor para tí
esta clavellina fresca?
.....
¡Pese a las leyes del mundo!

No. No se creen enamorados. Sólo consideran con pena — y por separado — que las leyes del mundo no les permiten enamorarse. Pero no es en Casandra — ni menos en un apetito lascivo de mujer — donde la atracción reprimida hace los mayores estragos, sino en el corazón noble y valeroso de Federico. Ya al final del viaje, cuando en el recibimiento oficial Federico se llega a besar la mano de su inminente madrastra, lo hace temblando.

Acabada la ceremonia, y a solas con su criado, todavía luchando entre el prudente secreto y la confidencia aliviadora, deja escapar este lamento reflexivo, tan repleto de pensamiento como los más famosos pasajes de Shakespeare:

Bien dicen que nuestra vida
es sueño, y que todo es sueño;
pues que no sólo dormidos
pero aun estando despiertos
cosas imagina un hombre
que al más abrasado enfermo
con frenesí, no pudieran
llegar a su entendimiento.

Su criado quiere ayudarlo derivando aquellas reflexiones dolorosas hacia la chanza; pero Federico ni le oye, poseso de su

tormenta interior, y de pronto estalla aterrado de sus propios pensamientos:

¡Jesús! Dios me valga. Afuera
desatinados conceptos
de sueños despiertos.
No más. ¡Extraña locura!

Su voluntad no se rinde, y cuando el criado le pide la confianza, Federico dice:

Batín, no es cosa que hice,
y así nada te reservo;
que las imaginaciones
son espíritu sin cuerpo.
Lo que no es ni ha de ser
no es esconderte mi pecho.

Batín es entonces quien lo dice y Federico le ataja:

¡No lo digas! Es verdad.
¿Pero yo qué culpa tengo,
pues el pensamiento es libre?

Al caer el telón lo dejamos en el mismo combate, ahora expresado con los paralelismos y contrastes retóricos tan caros al arte barroco:

con eso puedo
morir de imposible amor
y tener posibles celos.

El acto segundo presenta las cosas así: el maduro duque mujeriego, vuelta a las andadas; la joven esposa, ofendida en su abandono. Federico consumiéndose de secreto mal y esforzándose en disfrazar de enfermedad lo que es desesperación. Ni por un momento consiente su voluntad en aquel veneno, pero el veneno le va corroyendo las raíces del alma. Es un mal, dice el desdichado,

que no cabe en mi razón
sino sólo en mi sentido.

Entretanto, conforme a la más extendida tradición literaria de la mujer pasiva, Casandra tiene su inclinación dormida,

ignorada de ella misma. Hasta por creer a Federico sufriendo de amores y celos por otra dama, se presta a ser buena componedora. Alguien le dice también que la melancolía de Federico, que es en la tragedia de Lope bastardo, es por pensar que un heredero legítimo le ha de desposeer de los que iban a ser sus estados. De cualquier modo, ella se decide a hablarle. Si es la tristeza por amores de Aurora, la otra dama, no tiene fundamento, porque es correspondido; si es por ambición contrariada, tampoco, porque ella no tendrá ningún hijo del duque, entretenido con otras mujeres. La entrevista se cumple en la primera ocasión. Entonces las mismas pròtestas y disculpas de Federico le revelan a Casandra la verdad. Y entonces es en el pecho de Casandra donde se desencadena la tempestad, también con los mismos caracteres de resistencia. Casandra se previene contra la imaginación:

Ella [la imaginación] vuelve el fuego en hielo
y en el color se transforma
del deseo, donde forma
guerra, paz, tormenta y calma,
y es una manera de alma
que más engaña que informa.
Estos oscuros intentos,
estas claras confusiones
más que me han dicho razones
me han dejado pensamientos.
¿Qué tempestades los vientos
mueven de más variedades
que estas confusas verdades
en una imaginación?
..... [y más adelante]
Tantas cosas se me ofrecen
juntas (como esto ha caído
sobre un bárbaro marido),
que pienso que me enloquecen.
Los imposibles parecen
fáciles, y yo, engañada,
ya pienso que estoy vengada.
Mas siendo error tan injusto
a la sombra de mi gusto
estoy mirando su espada.
Las partes del Conde [Federico] son
grandes; pero mayor fuera

mi desatino si diera
puerta a tan loca pasión.
No más, necia confusión.

Al cielo mismo pide auxilio Casandra para que su voluntad no consienta en los confusos pensamientos que la asaltan. Quizá ha pecado ya contra Dios, porque Dios ve los pensamientos, pero no contra la honra, porque nadie conoce sus secretas imaginaciones. Este es un pasaje especialmente revelador de la distinción nacional, antes aludida, entre la virtud y la honra y entre el agravio y la deshonra, y por eso lo quiero leer a ustedes:

Salid, cielo, a la defensa
aunque no yerra quien piensa,
porque en el mundo no hubiera
hombre con honra si fuera
ofensa pensar la ofensa.
Hasta agora no han errado
ni mi honor ni mi sentido,
porque lo que he consentido
ha sido un error pintado.
Consentir lo imaginado
para con Dios es error,
mas no para el deshonor;
que diferencian intentos
el ver Dios los pensamientos
y no los ver el honor.

También conforme a la tradición literaria, la resistencia de la mujer, aunque sincera, no es tan firme, y ya en ese "Hasta ahora" de Casandra vemos que flaquean sus esperanzas de resistir en adelante. Todavía la vemos cavilando contra sus "mal nacidas esperanzas" de "cosas imposibles"; pero ya se le insinúan anticipadamente excusas de ilustres antecesoras, contra las que ya lucha sólo con principios de moral.

Ahora van a tener el segundo encuentro, de la confesión, en una sala del palacio, y Federico, al ver venir a Casandra, exclama temblando de atracción y de temor, con excelsa imagen poética:

Ya viene aquí
desnuda la dulce espada
por quien la vida perdí.

El padre y marido ha salido para la guerra solicitado por el Papa, y los dos jóvenes se quedan a merced de su destino en el gran palacio. Ahora es ya Casandra la que sitia y apremia al enamorado joven a revelar su secreto, en una de las escenas más magistrales del teatro español. Ya saben los dos la verdad, pero no por eso piensan en entregarse; la confidencia apenas quiere más que aliviar el sufrimiento, desviándolo hacia la lástima. Todavía siguen sus voluntades intactas, por lo menos la de Federico, que sale de la entrevista deseándose la muerte. Casandra sí siente ya el vértigo, y el público ve con compasión que se lo ha de contagiar a Federico. El segundo acto termina así:

CASANDRA. — Yo he de perderme.
 T e n, honor; fama, resiste.
 FEDERICO. — Apenas a andar acierto.
 CASANDRA. — Alma y sentidos perdí.
 FEDERICO. — ¡Oh, qué extraño desconcierto!
 CASANDRA. — Yo voy muriendo por tí.
 FEDERICO. — Yo no, porque ya voy muerto.

El pecado dura los cuatro meses que el duque está ausente. Ya vuelve a Ferrara el duque, apresurando la llegada con el acicate del amor paternal y el propósito de ser en adelante un esposo modelo. Esta transformación en la condición del padre y esposo acaba por cerrar a la parcialidad del público todas las salidas; y simpatizando ya por igual con todas las partes, reconoce en cada palabra y en cada paso la voz y los pasos implacables de la tragedia. Entonces despierta Federico como de un sueño y quiere poner remedio a la situación casándose con su antigua dama. Pero Casandra se pone como enloquecida de sólo pensarlo, alza la voz colérica y amenaza con pregonar la culpa. Apenas consigue Federico con su sumisión acallar aquellas peligrosas voces. Pero ya el duque, prevenido y al acecho, ha oído las voces y ha entendido las palabras. Por un momento reflexiona el marido sobre las "bárbaras" leyes del honor; pero pronto se llena de otros pensamientos. El es el duque, la ley en Ferrara, reflejo de la ley divina, y considera la monstruosa culpa de los amantes y, en el orden del mundo, la necesidad de castigo expiatorio. No quiere la

mira así:

CASANDRA.- Yo he de perderme.
fen, honor; fama, resiste.

FEDERICO.- Apenas a andar acierto.

CASANDRA.- Alma y sentidos perdí.

FEDERICO.- ¡Oh que extraño desconcierto!

CASANDRA.- Yo voy muriendo por ti.

FEDERICO.- Yo no, porque ya voy muerto.

El pecado dura los cuatro meses que el Duque está ausente. Ya vuelve a Ferrara el Duque, apresurando la llegada ^{del} ~~del~~ amor paternal y ~~con~~ el propósito de ser en adelante un esposo modelo. ^{Se despierta} despierta Federico como de un sueño y quiere poner remedio a la situación casándose con su antigua dama. Pero Casandra se pone como enloquecida de sólo pensarlo; alza la voz colérica y amenaza con pregonar la culpa. Apenas consigue Federico con su sumisión acallar aquellas peligrosas voces. Pero ya el Duque, prevenido y al acecho, ha oído las voces y ha entendido las palabras. Por un momento reflexiona el marido sobre las "bárbaras" leyes del honor; pero pronto se llena de otros pensamientos. El es el Duque, la ley ^{de Ferrara} reflejo de la ley divina, y considera la monstruosa culpa de los amantes, y, en el orden del mundo, la necesidad de castigo expiatorio. No quiere la venganza del agravio; la ley de Dios es la que reclama castigo. ¡Y cómo luchan en su corazón de padre el amor al hijo y el deber! El público ^{del teatro} ve ya inminente la muerte de los ~~amantes~~ ^{amantes} y, sin embargo, el dolor y la turbación del padre es a lo que concede toda su lástima. Ya está Casandra maniatada y amordazada en la habitación contigua; ya llega el hijo culpable a presencia del padre deagarrado. Y ahora ya el secreto Castigo sin venganza se precipita y consuma rápidamente.

La comparación de una obra con su fuente nos ha servido para entrar en la operatoria misma de la creación poética de Lope de Vega. Como hace la coloración en las preparaciones biológicas, el para-

Esta transfor-
mación en la
medición del
padre y esposa
acaba por
cercar a la
parcialidad
del público
haber las
salidas
y simpatías
ya por igual
con todas las
partes, reco-
nocer en cada
palabra y
en cada
paro
la voz y los
para imple-
gación de

Fotocopia de la página 16 del original de este, que talvez sea el último trabajo de Amado Alonso. Al margen izquierdo puede observarse una larga anotación manuscrita del Maestro.

venganza del agravio; la ley de Dios es la que reclamó castigo. ¡Y cómo luchan en su corazón de padre el amor al hijo y el deber! El público del teatro ve ya inminente la muerte de los enamorados y, sin embargo, al dolor y a la turbación del padre es a lo que concede toda su lástima. Ya está Casandra maniatada y amordazada en la habitación contigua; ya llega el hijo culpable a presencia del padre desgarrado. Y ahora el secreto “castigo sin venganza” se precipita y se consume rápidamente.

La comparación de una obra con su fuente nos ha servido para entrarnos en la operatoria misma de la creación poética de Lope de Vega. Como hace la coloración en las preparaciones biológicas, el paralelo con la fuente nos ha permitido sorprender funcionando algunas de las motivaciones que forman el estilo creador de Lope de Vega: algo de sus ideas vivas —de él identificado con su nación—, móviles y justificaciones de las acciones humanas, y, sobre todo, su gloriosa potencia creadora de vidas individuales viviendo, ocurriendo con plenitud ejemplar.

Si entendemos por forma la configuración intencional de sentido, el modelado de los sentimientos y sus modos ocasionales de actuar, la animación interior de las personas de la fábula, la motivación estricta de las acciones y el eslabonamiento inexorable de los sucesos; si entendemos, en fin, por forma, la labor total de poetización o, como ahora se dice, de creación, las fuentes son en el poeta verdadero materia para su forma, materiales para sus inesperadas arquitecturas de pensamiento y de sentimiento.

En este sentido, cuando el poeta usa las fuentes para crear su propia forma (el usar la forma poética ajena se llama plagio), la misma relación de material a arquitectura existe si la fuente es una pieza literaria anterior, que si es un relato de las historias, o un episodio de las tradiciones populares, o un suceso de la vida real conocido por el poeta. En realidad no hay diferencia de esencia ni siquiera cuando el poeta se inspira en su propia biografía. Siempre resulta el punto de partida mera materia para el nacimiento de una forma. El secreto está en el visionario corazón del poeta, que penetra y traspasa con ojos de zahorí las fibras inertes de la materia para

encontrar allí inesperados sentidos; ésa es la mágica piedra filosofal que transmuta los metales en oro.

La vida de Lope le sirvió con mucha frecuencia de materia para sus construcciones poéticas. La serie de deliciosos romances que cantan los amores y desamores de Filis y Belardo tienen por fuente los amores y desamores reales de Lope con la farandulera Elena Ossorio. Como esos amores nos son muy bien conocidos documentalmente, el cotejo de la materia con la forma poética es tan factible como cuando la fuente es un texto literario. De la maraña de elementos que la realidad ofrece, el poeta elige unos pocos, porque su mirada espiritual, aguzada en el trance de tensión creadora, intuye en ellos un sentido profundo que la realidad no da; prescinde de todos los otros, ajenos al sentido que le obsesiona, y, dominado por la intuición de ese sentido y por la delicia de ir creándolo, se deja asaltar por asociaciones y recuerdos, y su fantasía forja invenciones que cooperen en su expresión. Algunos de los romances de Filis-Belardo y otros poemas alusivos, fueron escritos cuando Lope-Belardo estaba desplazado en el favor de Filis-Elena Ossorio por el conde don Francisco de Perrenot. ¡Qué rabia, qué despecho, qué bajos pensamientos no le metió en el alma esta derrota, a la que no quería resignarse! Lope acudía a la puerta de Elena entre luces o de noche, disfrazado de mendigo; en el pan de la limosna iban y venían billetes amorosos y a veces también alguna cadena de oro o algunos doblones procedentes de la bolsa de Perrenot. Algunas noches el mendigo fingía dormir al pie de la reja de Elena, y la moza se ponía a curiosear la calle, y había breves diálogos mirando para otro lado y sin mover los labios. De pronto venía Perrenot, pasaba seguro por encima del mendigo, sacaba del bolsillo la llave y entraba como en su casa. Pronto empezó Lope la difamación. Sus versos venenosos entraban por debajo de las puertas en hojas echadizas, se recitaban en los corrillos de las plazas, de los mesones y de los corrales, y se oían en los estrados con orejas tirantes de morbosos regusto o con desaprobatorios meneos de cabeza. Corrían por todo Madrid. Y vino el proceso y el destierro. Pero ahora ¿qué queda en los hermosos versos de Lope de estas humillaciones

y bajezas? ¿Qué de estos manotones de ahogado, de este ofuscado agarrarse a una sombra huidiza, de este querer retener un momento de su vida que se le escapaba, del insensato descenso hacia la indignidad buscando los residuos de un amor en el que hasta entonces había sido soberano, y en fin, del despedido y ruin ensuciamiento del tesoro que se le negaba? La vida de Lope era entonces un río de aguas sucias y enlodadas. Pero Lope siente en su alma la divina tensión creadora que llamamos inspiración, y siendo él en su vida un torrente, se sienta — poeta — a su propio borde en estética contemplación. Y de aquel informe fluír, Lope va haciendo surgir una forma, una construcción, una estructura. Las aguas se van aquietando y limpiando; ya desaparecen las impurezas. La poesía se presenta como la pepita de oro abstraída de la ganga. Y se eleva el sentimiento como un edificio maravilloso de agua, de luz, de sonido y de movimiento.

Lope estuvo convencido un tiempo de que a Elena se le apartaba de él con violencia, por tercerías de la madre y por la inundación de regalos costosos. Pero ¿por qué el conde don Francisco de Perrenot no se contentaba con un amor de su igual rango? Que le dejase a él, poeta de comedias, aquella hija de comediantes. En el soneto que vamos a leer, según tradiciones literarias muy queridas, Lope disfraza los detalles reales con los convencionalismos de la literatura pastoril. El es el pastor Belardo; el conde es de rango superior, el mayoral Alcino, pero mayoral de otro hato, mayoral extraño; Elena es el “querido manso mío”, como empieza otro hermosísimo soneto dedicado a este tema, la oveja especialmente amansada y enseñada para servir de guía al rebaño, y que viene muy sociable y amiga a lamer de la misma mano de su dueño su ración privilegiada de sal.

Suelta mi manso, mayoral extraño,
pues otro tienes de tu igual decoro;
deja la prenda que en mi alma adoro,
perdida por tu bien y por mi daño.

Ponle su esquila de labrado estaño
y no le engañen tus collares de oro;
toma en albricias este blanco toro
que a las primeras hierbas cumple un año.

Si pides señas, tiene el vellocino
pardo, encrespado, y los ojuelos tiene
como durmiendo en regalado sueño.

Si piensas que no soy su dueño, Alcino,
suelta y verásle si a mi choza viene,
que aún tienen sal las manos de su dueño.

El pastor y la oveja favorita aparecen en varios sonetos y otras composiciones de Lope, con referencia a diversos aspectos de sus amores y hasta tornado a lo divino. Cuatro o más distintas soluciones de este problema de creación poética nos ha dado Lope, y todas hermosísimas. Pero quizá ninguna tan espléndida como este soneto, perfecto por su forma y por la voz emocional:

Suelta mi manso, mayoral extraño...

El acorde del amor, roto por la intromisión de una nota discordante. Y surge una voz dolorida, con su tono y timbre exactos, con su singularísimo color y calor; una voz de vibración apasionada, llena de ímpetu contenido entre el afán de recobrar su prenda y la sordina que le pone la temerosa distancia social con el mayoral extraño.

¡Qué abismo entre la materia autobiográfica y la arquitectura de sentimiento que con ella ha erigido el poeta! Todo es aquí creado. Si Lope padeció en su vida real, aun en la sola intención, un momento humillante de regateos por la dama birlada, ¿qué queda de ello en esta purísima voz? Pues no os quepa duda: este timbre y tono especial de la emoción, este calor y vibración apasionada, esta limpidez de sonido emocional no funcionaban ya en los amores vividos, sino que han ido surgiendo del alma del poeta en momentos de máxima tensión creadora, en esos trances de inspiración en que los ojos del poeta se agrandan y adquieren una semidivina sagacidad para sorprender cuál es el auténtico sentido de las cosas.

Sí; el modo de emoción ha sido conformado, estructurado, creado poéticamente y no psicológicamente sufrido. El sentimiento va adquiriendo sus límites, sus determinaciones, sus resonancias, es decir, su forma y su índole, a medida que el poeta en tensión creadora lo va modelando y configurando.

Perfecto es también ese desarrollo del soneto, desde el primer verso hasta el último, como con ritmo de crecimiento orgánico. Sin un adorno postizo, el poema va rectilíneo a su fin. Ni siquiera hay una metáfora ni una comparación ornamental, si bien por el soneto entero corre un refractado sentido pastoril y amoroso. Su ritmo y su musicalidad tienen la gracia de provocar en nuestras almas de lectores la tensión requerida para que el mensaje poético que nos envía Lope sea recibido, comprendido y convivido.

Más de todas las excelencias, la que hace a este soneto ser una cumbre de poesía, entre tantos otros de toda la literatura que también son construcciones de sentido poético, y también perfectos de desarrollo y de forma exterior, y más brillantes en imágenes y metáforas, y tan cargados de sentimiento, es esa última calidad poética que no sé cómo llamar sino calidad de sonido. Así como lo que distingue a un Kreisler o un Sarasate de los excelentes maestros del violín no es una diferencia de técnica o de habilidad, ni tampoco de sentimiento ni siquiera siempre de dominio y medida del sentimiento, sino esa privilegiada calidad de sonido que el gran violinista configura con el peculiar contacto y presión de sus dedos en el arco y en las cuerdas, y así como, dentro de tan excepcional rango de calidad, el gran artista arranca a su violín en momentos de exaltada inspiración sonidos tan humanizados que ya son puro sentimiento, así también Lope ha podido modelar aquí su voz sentimental en la más pura y contagiosa calidad de sonido. El poeta prorrumpe desde el verso inicial como en una apasionada y grave sonata en la cuarta cuerda:

Suelta mi manso, mayoral extraño,

y nuestras almas, sensibles diapasones, entran desde el primer verso en ardiente y honda vibración. Por un momento, en el primer terceto, Lope levanta un poco la tesitura con melancólica sonrisa de añoranza, y el aire parece alumbrarse de tibio sol:

Si pides señas, tiene el vellocino
pardo, encrespado, y los ojuelos tiene
como durmiendo en regalado sueño,

para cerrar luego la apasionada melodía con la grave tensión primera, en ese espléndido verso final, coronamiento y resumen de todo el soneto, conciencia y exaltación de la propia imantación amorosa y dolor del desgarramiento extraño:

que aún tienen sal las manos de su dueño.

AMADO ALONSO (†).

Harvard University.