



“Culteranismo” e teatro nella Spagna del Seicento

a cura di Laura Dolfi

BULZONI EDITORE

ESTRATTO

AUGUSTO GUARINO
Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

LOPE Y EL CULTERANISMO

APUNTES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LA DRAMATURGIA LOPISTA Y LA ESTÉTICA GONGORINA

En esta ocasión intentaré tratar el tema de la relación de Lope con el *culteranismo* centrándome en el análisis de algunos textos teatrales de la última fase de su producción. Sin embargo, creo que es imprescindible considerar que el haz de relaciones que se instaura entre Lope y el culteranismo, y específicamente con la obra de Góngora y de sus seguidores, es tan complejo como precoz. Esta red de relaciones e interferencias acompaña a las dos figuras a lo largo de toda su trayectoria existencial y creativa, y se proyecta más allá de ella en su recepción y fortuna crítica¹.

El contacto entre los dos es muy temprano. Los dos son sustancialmente coetáneos (Góngora nace en 1561, Lope en 1562), y muy precoces en emprender la carrera literaria, siendo su común campo de ejercicio poético el del entonces muy en boga romancero nuevo. Aquí, en este terreno, empiezan los primeros contrastes y las primeras interferencias. Interferencias de tipo polémico y paródico, como es bien conocido, pero no sólo². Para Lope este tipo de producción confluuye, aunque gradualmente, en su teatro, mientras que Góngora sigue cultivando la forma del romance durante toda trayectoria creadora, y es precisamente esta continuidad uno de los elementos que hacen problemática en este autor la identificación de períodos o modalidades diferenciados de manera rígida.

El romancero nuevo tiene sin duda una importancia fundamental en el nacimiento del canon dramático del teatro nacional español, antes de todo

¹ Piénsese, por ejemplo, en la relectura de Góngora y – paralelamente – de Lope de Vega de la llamada Generación del '27, donde las dos figuras aparecen una al lado de la otra, como influencia alterna o concomitante, sin que la una haya dejado de influir en las lecturas críticas o creativas de la otra. Véase Francisco Florit Durán, *La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura*, en «Anuario Lope de Vega», VI, 2000, pp. 107-123.

² Véase, por ejemplo, la alusión paródica de Lope al *incipit* del romance gongorino *Ahora, que estoy despacio* en su poema: «¿Qué se me da que despacio / el Cordobés se entretenga / cantando con su bandurria, / ni que lllore Melisendra»; Cfr. Luis de Góngora, *Romances*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid 1988, p. 158.

por la intrínseca teatralidad del género. Hay que considerar que una parte importante del romancero nuevo está pensada en términos de *performance*, con textos estructurados en estrofas interpoladas por un estribillo, y destinados a un acompañamiento musical, que en algunos casos se añade a posteriori pero que en otros llega a ser la motivación misma de la composición poética. En fecha muy temprana el romancero entra en el teatro, acompañando la historia del desarrollo del teatro nacional español con una especie de progresiva conquista del género dramático.

Dicha conquista, que corre paralela al desarrollo de la poética culterana, empieza por lo menos a partir de los años 80 del siglo XVI, década en la que Lope y Góngora empiezan a rivalizar y a parodiarse, y en la cual algunos romances del cordobés se introducen en algunas obras teatrales. Es curioso, y no deja de ser significativo, que eso pase en textos que posteriormente se atribuirán a Lope. Por ejemplo el romance de Góngora *La más bella niña de nuestro lugar* (escrito alrededor de 1580) aparece en la comedia pseudo-Lope *La adúltera perdonada*, y el romance *Amarrado al duro banque* (1583) en la también atribuida a Lope *El alcalde de Zalamea*. Otros romances gongorinos, aparecen citados o glosados en obras más tardías, por ejemplo de Tirso y de Calderón. En otros términos, dentro del problema general de determinar en qué medida la parateatralidad del género-romance ha influido en la trayectoria del teatro español, habría que considerar en qué medida su intensificación de recursos en un sentido culterano influyó en una evolución del teatro en la misma dirección.

El ejemplo del romancero es sólo uno de los campos de posible interacción entre Lope y Góngora, que se orienta en múltiples direcciones y que desde el primer momento toma la dimensión más evidente de oposición y de *reacción* por parte de Lope. Otro caso emblemático es el de la estética pastoril, cuya interpretación por parte de los dos escritores será divergente, siendo esta discrepancia parte importante de la oposición entre los dos autores³.

Otro elemento que remite a la experiencia gongorista y que nos permitiría identificar por lo menos una aceptación de algunos rasgos de la poética culterana es la utilización por parte de Lope de algunas formas métricas y estróficas, que interesa de manera paralela tanto su teatro como su obra más estrictamente poética. Probablemente el caso más relevante es el de la forma de la *símba*, que Lope no utiliza en su teatro hasta 1623. Al escribir para la escena en esta forma estrófica Lope no puede no estar conciente de

³ Sobre la radical redefinición del elemento bucólico en Góngora, que es un aspecto que ha despertado la atención de los comentaristas y de la crítica moderna desde la aparición de las *Soledades*, remito a la reciente puesta a punto de John Beverley en la *Introducción* a su edición de las *Soledades* (Cátedra, Madrid 2003).

la utilización de ella en las *Soledades* y del carácter intrínsecamente icónico de esta forma, con su tendencia a una laberíntica transgresión de la norma sintáctica y de la organización conceptual. La silva aparece en Lope tímidamente, ya a partir de 1623, pero es en los últimos dramas donde estas estrofas adquieren una presencia bastante relevante. Por ejemplo en *El castigo sin venganza* encontramos un 4,5% de silvas y en una de las comedias de las cuales sacaré algunos ejemplos, *Si no vieran las mujeres* (M: 1631-32), llegamos hasta un 5,9%.

Los aspectos más interesante de esta progresiva *metabolización* de elementos culteranos se pueden detectar, sin embargo, en algunos niveles más propiamente teatrales, como la construcción dramática y la caracterización de los personajes. El problema de Lope, como el de otros dramaturgos contemporáneos, es el de instituir una coherencia entre la poética gongorina y la construcción del texto teatral. Creo que en la idea de un culteranismo trasladado al teatro está implicada la idea de *infracción* de una norma estructural (el caso del hipérbaton, como se ha notado, es un caso paradigmático, aunque no único).

Es probable que tanto Lope como los demás dramaturgos, incluso los más cercanos a una estética gongorina y también en consideración de receptores dotados de un alto nivel cultural, advirtieran un límite en la adopción para el escenario de ciertos recursos poéticos de particular densidad, como el hipérbaton. Sin embargo, asistimos en el mismo Lope, sobre todo a partir de los años 1625-27, a una evidente intensificación de los artificios poéticos.

Con un salto de niveles comunicativos, podemos considerar el hipérbaton sólo como una de las tantas transgresiones en la *dispositio* que se elaboran en la estética y en la práctica barroca, a partir de la época *manierista*. El problema del dramaturgo es el de crear una coherencia entre la transgresión sintáctica en la frase (microtexto) y la transgresión de una estructura más amplia, la de la construcción dramática y de la relativa práctica escénica. No hay que olvidar que en el nacimiento de la *comedia nueva* y en su progresiva aceptación reside ya lo que en la época se consideró una gran transgresión sintáctica, sobre todo en el sentido de la *elipsis* narrativa que supone la violación de la unidad de tiempo y de lugar.

Un segundo elemento de *culteranización* de Lope se puede identificar en la estructura dramática. También bajo este aspecto, el de la forma dramática, la producción de Góngora se puede leer como un propuesta de subversión del canon lopesco. Si por una parte hay que subrayar la tempestividad de la reacción gongorina al triunfo lopesco, también hay que notar — una vez más — que en la recepción y en la difusión editorial esta propuesta corrió paralela al discurso de Lope, siendo la *princeps* de *Las firmezas de Isabela* un

volumen que mezcla con desenvoltura obras de ambos dramaturgos (lo que provocó además el comprensible resentimiento del madrileño)⁴.

Es posible detectar, a partir de 1625-26, una cierta animadversión hacia los rasgos típicos de la comedia nueva en el mismísimo Lope. En su archiconocida carta al duque de Sessa de 1630, en la que la crítica suele identificar exclusivamente un cansancio personal hacia el oficio de dramaturgo, creo que se manifiesta también cierta insatisfacción estética hacia un género que hasta Lope llega a sentir como demasiado estereotipado:

Dias ha que he desseado dexar de escriuir para el teatro, assi por la edad, que pide cosas mas seueras, como por el cansancio y affliccion de espiritu en que me ponen⁵.

Aparecen en este período una serie de elementos de superación del canon que el Fénix había llegado a imponer. Se produce en él una insatisfacción hacia las fórmulas de construcción del drama, que algunos, como Dixon, han puesto en relación no sólo con la escritura calderoniana coetánea sino también con la voluntad de superarse a sí mismo. Lope quiere demostrar que es capaz de escribir *fuera* y *contra* el propio canon, para ambientes que van desde los corrales hasta las representaciones de palacio:

escribe [...] para desplegar su nada desestimable (aunque sí exagerada) erudición, y sobre todo su capacidad para cosas más severas; para demostrar su superioridad a los «pájáros nuevos» (o «barcos nuevos») en el teatro o la poesía que amenazaban con hacerle sombra, a los escritores antiguos (aun en su propio terreno), e incluso a sí mismo, al Lope-Lope⁶.

En las últimas dos décadas de su vida Lope realiza una serie de experimentos innovativos, orientados hacia un sentido *cublo*, como *La seba sin amor*, representada en el Alcázar en 1627, con la maquinaria escénica del arquitecto italiano Cosimo Lotti, que se presenta como el ejemplo más radical de adaptación al espectáculo palaciego español del modelo del teatro musical italiano⁷.

⁴ *Quatro comedias de diversos autores... / recopiladas por Antonio Sanchez*. En Cordoua por Francisco de Cea, 1613.

⁵ Lope de Vega, *Epistolario*, edición de Agusín González de Amezua, IV, Real Academia Española, Madrid 1943, p. 143.

⁶ Victor Dixon, *El post-Lope: «La noche de San Juan», metá comedia urbana para Palacio*, en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina (Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995)*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha – Festival de Almagro, Cuenca – Almagro 1996, pp. 61-82 (cit. p. 64).

⁷ Cf. María Grazia Proferi, *El último Lope, en La década de oro de la comedia española, 1630-1640 (Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio 1996)*, edición de Felipe

Otro caso significativo de la producción de esta última fase, no sólo por la intensificación del lenguaje y de la construcción poética sino también por unas propuestas 'transgresivas' de las reglas de la comedia nueva, se encuentra, por ejemplo, en *La noche de San Juan*, que puso en escena el «autor» Cristóbal de Avendaño, en 1631, en el jardín del palacio del Conde de Monterrey (cuñado del Conde-duque y que había encargado la obra).

La pieza, que empezó después del ocaso, y que se valía de una iluminación artificial, juega de manera deliberada con el respeto de las unidades neo-aristotélicas. Además, la obra – que se representó durante la noche de San Juan – exhibe una constante actitud meta-teatral, con alusiones no sólo al autor y a las personalidades que se la habían encomendado, sino también a su misma construcción y a las circunstancias de la representación. Lope, en otros términos, complace la constante demanda de innovación de las formas presente en los varios segmentos del público, sin que sea exclusiva de ciertos ambientes. Sabemos, por ejemplo, que *La noche de San Juan* entró en el repertorio de la compañía de Avendaño, con probable satisfacción del público de los corrales. Además, en la misma noche del estreno la crónicas cuentan que una enorme multitud de personas se abarrotó fuera del jardín del Conde intentando entrar o, por lo menos, captar algo del espectáculo⁸. Evidentemente existía una sustancial fluidez, a pesar de las obvias especificidades, entre la escritura dramática y la espectacularidad palaciegas y las modalidades más propias de los teatros comerciales. En todo caso, si es cierto que, como escribió Jammes, *Las firmezas de Isabela* representa «un manifiesto literario contra la comedia nueva»⁹ hay que decir que Lope se muestra progresivamente capaz de replantear y diferenciar los elementos constitutivos de su quehacer teatral.

Uno de los elementos más interesantes de la dialéctica que el Fénix instaura con la experiencia poética gongorina reside en la caracterización en sentido culterano de los personajes de la comedia y su repercusión en la acción dramática. El hecho que más ha llamado la atención de los lectores y de la crítica es la aparición en el teatro lopesco, a partir del periodo de gran éxito de Góngora, de una serie de situaciones o personajes paródicos que satirizan la figura del poeta culterano, con una continuidad que va desde *La dama boba* (1613) hasta comedias tan tardías como *Las bazarrias de Belisa*. Aunque se ha interpretado esta presencia como una certera señal de ridicu-

B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha – Festival de Almagro, Cuenca – Almagro 1997, pp. 11-39.

⁸ Cf. Victor Dixon, *El post-Lope: «La noche de San Juan»*, cit.

⁹ Cf. Robert Jammes, *Introducción a Luis de Góngora, Las firmezas de Isabela*, Castalia, Madrid 1984, p. 21.

lización de la poética culterana por parte de Lope, hay que decir que en la caracterización del poeta oscuro y artificioso el dramaturgo reelabora, en un molde sólo aparentemente nuevo, la antigua figura del *Pedante* que viene de la *commedia erudita* italiana.

No todos los pedantes, o *habladores*, o *cultos fingidos* de los dramas del Fénix y de sus contemporáneos se pueden identificar como culteranos, en el sentido estricto de «adictos a la secta gongorina». Además, esta sátira del carácter rebuscado de la nueva poesía en Lope se va matizando y de alguna manera suavizando a lo largo de los años.

Si a partir de 1613 se da la posibilidad de una tipificación paródica del poeta culterano, creo que en los últimos dramas se puede identificar una caracterización más problemática, que va más allá de la parodia, que llega a asimilar algunos elementos dotados de rasgos culteranos específicos en correspondencia de concretas funciones dramáticas. En otros términos, la aceptación por parte de Lope de algunos recursos gongorinos se presenta como funcional al enfoque del personaje y a su trayectoria accional.

Lope, generalmente, sigue caracterizando el culteranismo en sentido reductivo, pero no tanto de la poética en sí sino de una actitud errónea o limitada del personaje. Ya no se trata, en todo caso, de personajes ridículos. Para poner un ejemplo sacado de la que es probablemente la obra cumbre de esta fase, si es cierto, como propuso Rozas, que en la figura de Ricardo en *El castigo sin venganza* se puede individuar un trasunto de Pellicer, hay que admitir que éste en el drama no se presenta como un personaje ridículo, y hasta cierto punto tampoco es un personaje negativo¹⁰. Además, las observaciones anti-culteranas que llegan a propósito de su lenguaje surgen en una situación degradada y para-picareca, por parte de un personaje 'alto' como el duque, pero que no es un personaje particularmente fiable en materia literaria. Los elementos culteranos que aparecen en el drama pertenecen, más que a Ricardo, a otros personajes y llegan incluso a contaminar el habla de los *graciosos* en pasajes que, sin embargo, más que paródicos son ingeniosos.

Desde un punto de vista estructural, en algunos de los dramas de esta última época se asiste a una amplificación de la trama alegórico-mitológica, que desde la micro-estructura se extiende a la construcción y la interpretación global del texto. Presentaré un ejemplo sacado de *Contra valor no hay desdicha* (escrita en el período 1625-1630) y el siguiente — de tono distinto

¹⁰ Cfr. Juan Manuel Rozas, *Texto y contexto en «El castigo sin venganza» en Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 355-83 (1ª ed. en «El castigo sin venganza» y el teatro de Lope de Vega, Cátedra/Teatro Español, 1986).

aunque con funciones bastante parecidas – sacado de *Si no vieran las mujeres* (que probablemente es un poco más tardío: 1631-32).

Contra valor no hay desdicha es la enésima reescritura del mito de Ciro de Persia, que ya estaba presente en España en el romancero y en la narrativa ¹¹. A la situación inicial de la historia de Ciro, sacada de sus fuentes (Heródoto y sobre todo la traducción española de la compilación latina de Justino de la *Historia* de Pompeyo Trogo) Lope añade un elemento típico de su teatro, que es el enfoque en la relación amorosa; al principio del drama, el protagonista, que ha sido criado en el campo por una familia de pastores y desconoce todavía su origen real, está enamorado de Filis, hermana de Arpago, a pesar de la diferencia de rango que los separa. Este amor es precisamente lo que le lleva a declarar unas aspiraciones que él mismo considera desafortunadas y potencialmente trágicas, y que en realidad le están empezando a revelar su propia identidad de noble ¹². Este soliloquio ¹³, en una de las primeras escenas, en forma de soneto y con una serie de reenvíos simbólicos y alegóricos, despliega para el lector el recorrido psicológico que el personaje está cumpliendo:

Las altas luces, despeñado en ellas,
para que con sus rayos se confronte,
en el carro del sol pisó Faetonte
con los diamantes de sus ruedas bellas.
Del fulgurante ardor formó querellas
del Eridano claro el horizonte,
viendo correr por el celeste monte
extraño sol, atropellando estrellas.
Así, mi dulce pensamiento honrado,
¿quién te podrá negar que al sol subiste,
aunque mueras de Filis abrasado?
Con gloria mueres si atrevido fuiste;
pues ya que no eres sol, has confirmado,
muerto en el cielo, que del sol naciste (p. 290).

El soneto exhibe una evidente adopción de elementos que remiten a una poética culterana, como el preciosismo del léxico y de la adjetivación (*fulgu-*

¹¹ Cfr. Manuel Fernández Galiano, *Sobre la evolución de la leyenda de Ciro en nuestros siglos XVI y XVII*, en «Estudios Clásicos», 6, 1961, pp. 93-98 y M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Ed. Nacional, 1949, II, pp. 263-65.

¹² Para el texto de la comedia remito a *Obras de Lope de Vega*, vol. XIV: *Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, Atlas, Madrid 1966 (Biblioteca de Autores Españoles), pp. 288-329.

¹³ También la intensificación de los soliloquios en la última fase de Lope, por ejemplo en *El castigo sin venganza*, con el consiguiente aumento de la densidad poética, ha llamado la atención de la crítica.

rante ardor, celeste monte, etc.) o la relevante alteración del orden sintáctico (el hipérbaton del primer cuarteto y sobre todo el del v. 6, «del Eridano claro el horizonte»). Pero lo que me parece más interesante son las consecuencias que estos recursos conllevan en la caracterización del personaje y la construcción de la acción dramática. Si en el tono 'alto' del lenguaje se traduce la contradicción entre la naturaleza noble de Ciro y su aparente condición humilde, las dificultades en la *dispositio* del discurso enuncian el estado de incertidumbre y *oscuridad* en que se encuentra el mismo sujeto. La referencia mitológica y alegórica, además, sirve de instrumento de inicial y embriionario auto-conocimiento: el amor está intentando llevar el personaje a un nivel insitado, amenazando con consecuencias trágicas. Pero a través del amor, y de la conciencia de la aparente diferencia de *status* entre él y Filis, Ciro está descubriendo, aunque por símbolos, su verdadera naturaleza. El peligro de *abrazar* al calor de Filis es el precio que está pagando para descubrir, aunque sea de manera trágica, que él comparte la misma esencia del sol, ese *podertio* (el nivel más alto de la realza) del que ha sido traumáticamente separado.

No se trata, pues, por parte de Lope, de un ocasional alarde de habilidad poética, sino de una tesela significativa de un mosaico dramático coherente, globalmente orientado hacia un tono culto, portador de un discurso conceptualmente bien articulado sobre la esencia del destino humano. Es gracias a la constante interrogación del protagonista sobre su condición que surge una particular densidad de la expresión poética, que se extiende a los demás personajes, a veces incluso a los de condición humilde, con una vena que ya no es paródica sino de ligera ironía. Véase, por ejemplo, como el gracioso Baro relata a Ciro su encuentro con Filis:

Llegué con mi reverencia,
y la dije: «Venus bella
te guarde, aunque de su estrella
le ofenda la competencia».
Y ella, que apenas con risa,
«Bien vengas», me respondió,
del clavel con que me habló
cerró las hojas aprisa:
que, a tardarse, no lo ignores,
tan bellas perlas mostrara,
que el alba se tomara
para aljófár de las flores (p. 291)¹⁴.

¹⁴ Es interesante la explicación que da Baro, cuando Ciro le pide razón de esta sensibilidad poética: «Ciro Parece que se ha mudado / tu rústico entendimiento. Baro: ¿No has visto, en el aposento / que

Sin derogar a su concepción de la comedia como género mixto Lope, en *Contra valor no hay desdicha*, en sustancial sintonía con lo que están realizando contemporáneamente algunos dramaturgos sensibles a las propuestas gongorinas (pienso concretamente en Rojas Zorrilla y Calderón), crea una obra impregnada de una estética y una ideología aristocráticas, centrada en el eje conceptual del 'valor'¹⁵.

Un análogo papel funcional de recursos poéticos de clara derivación culterana, aunque en un texto de marcada vocación 'ligera', se puede identificar en *¡Si no vieran las mujeres!*¹⁶. La comedia, que tiene como protagonista al emperador Otón de Sajonia, está ambientada en una zona rural donde vive – exiliado por el mismo emperador a causa de una calumnia – el anciano duque Octavio con su bellísima hija Isabela. El anuncio de que el monarca está viajando por aquella región en una partida de caza, causa la preocupación del enamorado de la joven, Federico, temeroso de la fama de seductor del emperador y consciente de no poder competir con tan poderoso rival. Isabela consiente en quedarse encerrada en casa, pero su curiosidad la lleva a disfrazarse de campesina para ver al emperador. Éste se queda prendado de su belleza y empieza a cortejarla, mientras la cree una campesina y todavía más cuando posteriormente descubre su verdadera identidad. Federico, que forma parte del séquito real y asiste al progresivo enamoramiento del emperador, cree que Isabela se siente lisonjeada por la atención del monarca y adopta una actitud indecisa y resentida.

El drama termina, en consonancia con su tono de comedia ligera, con la caballeresca renuncia por parte del emperador a favor del legítimo enamorado. Nos encontramos en una atmósfera bastante brillante, aunque se advierte cierta tensión debido al conflicto latente, y naturalmente impar, entre los dos galanes. Federico está caracterizado como un joven sensible pero excesivamente temeroso y sobre todo incapaz de gestos intraprendentes.

el príncipe Dario ha entrado, / quedar olor por un rato / del guante de ámbar? Así, / en después que a Filis vi, / has de imaginar a Bato; / porque habrá sido ocasión, / si estoy discreto contigo, / que traigo, el ámbar conmigo / de su rara discreción. / Mas aunque agora me precio / de discreto embajador, / luego que cese el olor verás que me vuelvo a necio» (*idem*); la sensibilidad poética, según Batos, es algo como un *aroma* que, originado por la belleza, se pega también a las personas humildes, aunque de manera efímera.

¹⁵ Es constante en la comedia, y bastante ambiguo, un discurso sobre el *alma noble* del protagonista, que en esta ocasión Lope parece tomar al pie de la letra en el sentido de esencia relacionada al rango del protagonista y biológicamente transmitida. Véase por ejemplo como, al final del texto, le reprocha al abuelo haber querido *mezclar* el alma noble transmitida por su madre al nieto con la de un plebeyo: «Casaste con hombre vil / mi madre porque lo fuera / el que della procediera, / que fue prevención sutil; / mas yo en su pecho gentil, / como el alma lo sabía, / viendo que hombre vil nacía, / dejé la del padre aparte, / y sólo saqué la parte / que de mi madre tenía. [...] De suerte que haberme dado / padre humilde entonces, es / más agravio que después / mi muerte solicitado» (p. 328).

¹⁶ Véase, para el texto, *Obras de Lope de Vega XXXII*, Atlas, Madrid 1972, pp. 230-79.

Cierta inmadurez se transparenta también en su lenguaje, donde la elegancia de la expresión es funcional a una voluntad de disimulación. En ocasión de la batida de caza, por ejemplo, al pedirle el emperador razón de su ausencia él, que ha estado dialogando con Isabela, se inventa una especie de fantomático episodio bucólico:

Codicioso de seguir
un jabalí, más soberbio
que aquel feroz que en Arcadia
abrió de Adonis el pecho
con dos dagas de marfil,
eterno llanto de Venus,
perdí las señas del monte,
y por laberintos hechos
de pinos, que, de las nubes
verde obeliscos, dieron
temor al sol con la historia
de los gigantes soberbios,
anduve, señor, buscando
algún labrador Teseo
que me sacase al camino
hasta que tus monteros,
de una peña repetidos,
me trujo el aire los ecos (p. 236).

Es evidente cierta ironía en la utilización de recursos de derivación culterana (los pinos, *de las nubes verdes obeliscos*, etc.), pero aquí no va dirigida hacia la poética o los poetas gongorinos, sino que apunta a una evidente inmadurez del personaje. La aparente brillantez de Federico es la máscara de su disimulo.

De manera análoga, el emperador, que se presenta como una figura muy positiva — joven, guapo, virtuoso, valiente y sabio —, se sirve de artificios culteranos para manifestarle a Isabel su interés para ella:

¡Oh mano de cristal, ¿qué nieve pura
en las cumbres del alto Pirineo
más intacta se vio, pues fuera oscura
con los marfiles que en tu mano veo?
Un diamante que puse en tu hermosa,
siendo el vencido yo, será el trofeo
de mi victoria; que en amor ha sido
siempre el más vencedor el más vencido.
Si todo el ámbar de la mar espuma,

si todo aquel metal donde retrata
 su rostro el sol o la luciente suma,
 que da cabellos a la tierra en plata;
 si aquella fénix de purpúrea pluma,
 y todas cuantas lágrimas dilata
 entre dorados nácares la aurora,
 que llora risa cuando flores dora;
 si cuanta grana el tirio y seda el persa,
 si el chino joyas de diamante y oro;
 si aquella perla unión, lustrosa y tersa,
 que de Cleopatra fue mayor tesoro;
 si toda la riqueza que la adversa
 fortuna sepultó del indio al moro,
 en las arenas de la mar tuviera,
 para servirte precio humilde fuera (pp. 264-65).

El preciosismo de la expresión, que se revela en el léxico y sobre todo en algunos sintagmas (*fénix de purpúrea pluma, perla unión, lustrosa y tersa*, etc.) en este caso, sin embargo, no remite a ningún elemento accional o simbólico del enredo. Las octavas del emperador son de alguna manera un homenaje gratuito a su efímera dama, como el diamante con el que obsequia a Isabela. Pero también este carácter gratuito de la expresión poética es coherente con el tono global de la comedia y con la psicología del personaje; es precisamente la superficialidad del sentimiento amoroso del emperador lo que permite su caballescencia renuncia. Por otra parte, la trasfiguración preciosista de la realidad funciona como señas de un mundo dramático caracterizado por una brillantez festiva, donde todo es posible porque todo es objeto de ficción. Véase como uno de los gentilhombres, relatando su encuentro con Isabela, pinta en pocas líneas una escena de transfigurado bucolismo:

Vila una tarde que bajaba al río
 con Flora, su parienta o su criada.
 Sentóse en la esmaltada
 orilla entre las flores,
 que de envidia esforzaban sus colores;
 y tomando una caña
 que un labrador traía
 cada pez que sacaba parecía
 una estrella de plata por el viento,
 que mudando elemento,
 pendiente del sedal se resistía (p. 218).

En conclusión ¿todos estos elementos pueden llevarnos a hablar de un Lope *culterano*? Probablemente habría que definir, de manera preliminar, qué es lo que entendemos con «culterano». Creo que es bastante prudente asumir el término en el sentido que tuvo en su época, o sea con un significado formal y referido a una específica poética. Existe un sentido del término *culteranismo* que, aunque nace con una connotación despectiva, es adoptado y reivindicado por el mismo Góngora, es decir el de voluntad de adhesión a una 'secta', de aspiración a dirigirse a un grupo selecto y cerrado.

Está presente, en la propuesta culterana, no sólo una estética sino una ética de la comunicación literaria, que en don Luis es totalmente distinta de la de Lope. En toda su producción Lope es un poeta extremadamente culto; ya en sus primeros dramas de juventud, incluso en los más burlescos, aparecen poemas de alta elaboración lingüística y estilística, de refinada textura petrarquista. Además, como ya se ha notado en ámbito crítico, desde su primera época y hasta en el pleno de la polémica con Góngora, en su poesía y en su teatro utiliza un léxico y algunos de los recursos que está criticando y hasta satirizando en los culteranos¹⁷. Pero es un escritor que aspira siempre a una lectura potencialmente articulada en varios niveles, según el grado cultural del receptor.

En el último período Lope lleva a cabo, con fortunas alternas, un programa de reconocimiento público de su estatura de escritor, llegando a indiciar en la aceptación del vulgo algo que no puede primar sobre el reconocimiento por parte de los monarcas y de la alta nobleza, y que puede hasta configurarse como una presión ilegítima sobre las autoridades. En ningún momento, sin embargo, asume una poética destinada a círculos reducidos, a una selecta minoría donde residiera el monopolio exclusivo de la creación y de la interpretación literaria y poética.

Se trata, por supuesto, de una distinta polarización entre los dos autores, siendo el tan vulgarizado populismo de Lope sobre todo un tópico crítico (cuando no la proyección de una muy posterior estética nacional-popular). Nunca el Fénix reivindica la oscuridad como elemento de deliberada exclusión. En otros términos, no posee una estética iniciática, lo cual marca una diferencia con la estética culterana que va más allá de los feroces ataques a los poetas cultos (donde influyen a menudo motivaciones personales).

En Lope la relativa aceptación de la poética culterana viene filtrada, más que por una visión rígida y esclerotizada de la poesía y de la drama-

¹⁷ Véase, para este aspecto, el estudio de Harry W. Hilborn, *El creciente gongorismo en las comedias de Lope de Vega*, en *Homenaje a W. L. Fichter*, Castalia, Madrid 1971, pp. 281-94.

LOPE Y EL CULTERANISMO

turgia, por una estética y una ética de la comunicación literaria completamente distinta, no sólo respecto a Góngora y a sus secuaces sino también a cualquier experiencia que remita a un grupo auto-proclamado como depositario del saber poético.