

PRESENTACIÓN: LOPE Y LA EDAD DE PLATA

DOMINGO RÓDENAS DE MOYA (Universitat Pompeu Fabra)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.185>>

Como Cervantes y Góngora, como Garcilaso, Quevedo y Bécquer, Lope fue objeto de ocupación erudita y creativa, de reinterpretación y reevaluación en la Edad de Plata. La etapa de revisión de los valores culturales españoles que se abrió a finales del siglo XIX produjo un cuerpo extraordinario de lecturas novedosas, algunas idiosincrásicas como las de Azorín o Bergamín, y otras sustentadas en un sólido quehacer filológico y editorial, como las que desde 1910 impulsó el Centro de Estudios Históricos con Ramón Menéndez Pidal al frente. Hace muchos años, José-Carlos Mainer [1981:471] se refirió al Centro como el espacio que dio acogida al nacionalismo liberal tras sus «bodas» con la filología, y la imagen del desposorio no era en absoluto descaminada. El afán positivista que alentaba a fijar los textos literarios antiguos con científica fiabilidad se convertía en un óptimo aliado de la necesidad política de construir una cultura nacional española, con su panteón de ilustres, su museo y su relato más o menos mítico. Es obvio el resabio romántico en esa concepción de la cultura —y en particular de la literatura— como emanación y expresión del espíritu del pueblo, y en la empresa de establecer y ponderar los valores *genuinamente* españoles, Lope había de resultar una piedra miliar.

Sin embargo, la colección que iba a transformar la edición de clásicos nació antes que el propio Centro de Estudios Históricos aunque sus promotores fueran discípulos de Ramón Menéndez Pidal. Fue en 1909 cuando un hombre de la Institución Libre de Enseñanza como Américo Castro —que por entonces colaboraba con el Museo Pedagógico— tuvo la idea, junto a Tomás Navarro Tomás, de poner en marcha una colección de clásicos inédita en España, idea que Castro comunica en septiembre a su maestro Manuel Bartolomé Cossío: «consiste esta en dar los textos bien depurados, sirviéndose de manuscritos o ediciones *princeps*, y en acompañarlos de

una introducción y de notas gramaticales, históricas o literarias, de modo que el público que lea tales libros sospeche el camino que habría que seguir en un estudio de mayor entidad. La idea en sí es excelente, ¿verdad?» (Cossío 2014:686). En la serie Clásicos Castellanos, acogida por Francisco Acebal en las Ediciones de La Lectura durante veinte años (de 1910 a 1930, cuando la colección pasó a Espasa-Calpe), aparecieron varios volúmenes dedicados a Lope, unas *Comedias* en 1920 editadas por Justo Gomez Ocerín y Ramón María Tenreiro y, sobre todo, en 1925 y 1926, los dos tomos de las *Poesías líricas* al cuidado de José Fernández Montesinos, que tuvieron el valor de una revelación para muchos poetas jóvenes. De ese efecto epifánico el estudioso fue muy consciente y no dejó de sentir y expresar orgullo por ello, como le confiesa a Fernando Lázaro desde Berkeley, el 19 de abril de 1967, en la carta que prologa la reedición de sus *Estudios de Lope*: los poetas «tomaron de la mano a Lope y lo volvieron a acercar a Lope mismo», pero —añade— «y esto tengo que decirlo con gran modestia, y pido perdón por decirlo, antes había tenido yo, que no había escrito versos lopescos ni de otra especie, pero había sacado a luz aquellos de Lope que mi generación mejor podía entender» (Montesinos 1967:xi).

Sin restar un ápice de mérito a Montesinos, es de justicia recordar el temprano entusiasmo por el Lope lírico de algún erudito de su misma generación como José María de Cossío, quien ya en 1921 escribía sobre las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*, sin duda compartiendo su gozo con Gerardo Diego, quien lo recuerda, mucho después, con ocasión del ingreso de Cossío en la Real Academia en 1948, como un impenitente gozador del Fénix. Cuenta que en un cuestionario de preferencias se le preguntó a Cossío por sus libros en verso y en prosa predilectos y la respuesta fue la misma en ambos casos: «Cualquiera de Lope» (Diego 2011:143). Cossío dedicó su finura interpretativa a Lope desde los medios filológicos (su primer artículo sobre el Fénix en la *Revista de Filología Española* data de enero 1925, sobre la fecha de *Amar, servir y esperar*) hasta su discurso de ingreso en la RAE, «Lope de Vega, personaje de sus comedias», el 6 de junio de 1948. Pero su aprecio fue más allá de la ocupación erudita, porque lo compartió con otros en sus lecturas en voz alta de Lope en la tertulia que mantenía en el chalecito compartido con Ramón Carande al final del barrio de la Prosperidad en Madrid (Díaz-Cañabate 1953:11) o escribió sobre el Fénix en las revistas de la Joven Literatura, en *Litoral* o en *Papel de Aleluyas*. Y no fue nada extraño que esas revistas ofrecieran en sus páginas selecciones poéticas de Lope incluso antes de la publicación de la edición de Montesinos: el *Suplemento Literario de La Verdad*

de Murcia, bajo la guía de Juan Guerrero, daba en febrero de 1924 un romance de *El peregrino en su patria*, en abril la espinela «A la fuente de Garcilaso que está en Batres», en mayo un ramillete de décimas, en julio otra espinela, «A don Juan infante de Olivares», en noviembre un soneto y, ya en 1926, una selección de canciones. Del mismo modo, *Litoral* publicó unas seguidillas de la noche de San Juan en diciembre de 1926, o *Meseta* una antología de canciones glosadas en febrero de 1928 o, en fin, la exquisita *Poesía* de Málaga incluyó en 1930 una generosa antología de sonetos.

Con independencia de estos homenajes juveniles, lo cierto es que hasta 1925 el Lope lírico permaneció a la sombra del dramaturgo revolucionario y del escritor omnímodo e hiperproductivo, pero sobre todo a la sombra de la encarnación del genio nacional español que le adjudicó la crítica romántica y alcanzó hasta las relecturas de clásicos que emprendió Azorín. El prosista alicantino buscó siempre de la pulsación sensorial y sentimental de los textos antiguos y, con fina sensibilidad, acertó a destacar el mecanismo que la producía, pero a la vez operó en cada momento de su trayectoria de acuerdo con unos intereses específicos y cambiantes que fueron modificando sus sucesivos horizontes de expectativa. Por eso, en sus años juveniles, cuando el anarquismo ofrecía su más risueña invitación (a él, a Baroja, a Maeztu y a tantos jóvenes descontentos con la Restauración), Lope podía entrar con ventaja en el arca de sus *Anarquistas literarios* (1895) como insumiso a normas y preceptivas, como *revolté* que desdeñó el orden establecido, se deshizo de ligaduras («Las sacrosantas “reglas” caen en el suelo: ya no hay unidades», en Azorín 1947:157) y creó, a fuerza de temperamento y desobediencia, el teatro *genuinamente* español. Azorín veía el secreto de su genio en la capacidad de Lope para elevar idealmente, a través del honor y la galantería, la vida cotidiana de la España caballeresca de su tiempo. Y algo de esa percepción compartía Unamuno un par de años después al intervenir desde *La España Moderna* en el debate sobre la regeneración del teatro español y poner a Lope como ejemplo de teatro «popular» frente al teatro «nacional» —que para él significa ‘fossilizado’ a base de reiterar estereotipos de todos conocidos— de Calderón.

Como el tiempo no pasa en balde, el Azorín posterior, más tentado por nociones clasicistas, conservadoras y europeizantes, puede abominar de los desafueros y licenciosidad del teatro áureo que, a su juicio, inaugura y representa Lope de Vega, como hace en *Clásicos y modernos* (1913), pero la acentuación del nacionalismo español a raíz de la Gran Guerra iba a forzar una resituación de los valores del patrimonio cultural y, entre ellos, la obra y figura de Lope estaban llamados a

ocupar una posición preeminente. En el nuevo prefacio que puso en 1915 a *Lecturas españolas*, Azorín dejaba bien establecido que su acercamiento a los clásicos no tenía carácter arqueológico, puesto que «no han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad» [1920:15] y, en consecuencia, cada posteridad fragua su propia y condicionada lectura. Por si esa declaración no fuera clara, Azorín precisa que los clásicos adquieren esa condición en tanto son capaces de reflejar la sensibilidad de las sucesivas generaciones de lectores, como establece en el «Nuevo prefacio» de *Lecturas españolas* en 1920: «Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna» [1947:534] y Lope, desde esa óptica, se convierte en el paradigma del clásico azoriniano.

En esta simpatía lopesca, es el propio Azorín quien se convierte en el animador, en 1918, de una asociación semisecreta, Los Amigos de Lope de Vega, para cuya correspondencia él diseñó un papel de carta con membrete escarlata (y unos ceniceros de Talavera con el rótulo pertinente). El 12 de marzo de 1919 calificaría esa sociedad de «íntima», compuesta por un reducidísimo número de individuos, en un artículo en *ABC*, «Cervantes y Lope», donde da noticia de la biografía del Fénix que firman Hugo Rennert y Américo Castro y donde ubica a los dos escritores, en su diversidad y grandeza, en la cúspide del canon nacional. Volvería en repetidas ocasiones a contraponer a los dos escritores para insistir en su idea de que, frente a Cervantes, que es el tiempo, Lope representa el espacio, todo el espacio porque su genio «ha mariposeado todas las cosas del planeta» y las «cinco partes de la Tierra se ven en sus innúmeras comedias comprendidas» (Azorín 1935:11). Ahora que los *happy few* concelebran a Lope ya puede Azorín añadir el suyo a los «retratos de algunos malos españoles» —entre ellos Cervantes, Gracián o Larra— que escribió para la segunda edición de sus *Lecturas españolas* [1920]. En ese apéndice, el defecto de españolidad de Lope, que se le antoja humano, demasiado humano, consiste en haber añadido leña al fuego de la leyenda negra del genocidio español en América con *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, con acusaciones tales como la que pronuncia el indio Dulcanquellín: «Con falsa religión y falsos dioses / nos venís a robar oro y mujeres» (vv. 2797-2798).

Desde 1919, Azorín no dejó de ocuparse de Lope al tiempo que se desarrollaban los trabajos filológicos en torno a su obra. El aniversario de San Isidro en mayo de 1922 dio pábulo para un par de artículos en *ABC* en los que se exalta el realismo vernáculo de Lope, su «maridaje de elegancia alambicada y chocarrería» [1922:155],

su «ironía y humorismo», virtudes que en Calderón sofocan la solemnidad y el énfasis, y reclama una edición del *Isidro*. Al mismo tiempo, Azorín valora el desdén por la erudición libresca y el aprecio de la inteligencia natural para acercar estas inclinaciones ni más ni menos que a Michel de Montaigne (un parentesco forzado en el que insistirá en 1948 y que retrata más a Azorín que a Lope). En esa línea de apreciación de la facilidad y fecundidad consustanciales al Fénix y de la naturalidad de su genio, Azorín sostendrá —apoyado en Alberto Lista— que la estética de Lope es en esencia instinto y se mueve en el triángulo que dibujan la Naturaleza, el pueblo y las mujeres. Su argumentación, de fondo combativo contra la sofisticación barroca —y vale decir contra el intelectualismo de cierta vanguardia—, busca la elevación de Lope como ejemplo contra la literatura autista, impopular y ensimismada que empezaban a cultivar los jóvenes y que él mismo probaría muy pocos años después (con *Superrealismo*, por ejemplo, en 1929). El ensayo que cito, «El barroquismo de Lope», de 1925, es, con los artículos aludidos sobre el *Isidro*, algunos de los que agavillará en 1935 en el volumen *Lope en silueta* y que le publicó José Bergamín en Cruz y Raya, con la ostensible advertencia en la cubierta, bajo el nombre de Azorín, de «Presidente de “Los Amigos de Lope de Vega”». El librito, que tuvo una tirada de mil ejemplares, se abría con una vistosa «Aguja de navegar Lope» que apuntaba a cuatro grandes direcciones, dos de las cuales reincidían en la idea de un Lope de estro exuberante y pluma fácil e inimitable, las que Azorín llama «Vital facilidad» y «Yo me sucedo a mí mismo». De este último aserto, tomado del Belardo envejecido que aparece en la comedia *De si no vieran las mujeres* (incluida en 1637 en *La Vega del Parnaso*) —o de Nietzsche, que lo había adoptado como divisa de su pensamiento—, partió José Bergamín ese mismo año para sintetizar en él la pluralidad y proteísmo de la obra y el devenir de Lope, si bien «a todo hombre le sucede lo mismo: porque *se sucede* lo mismo en el tiempo y en el espacio» (Bergamín 1973:192). Lo dice en la conferencia «Un verso de Lope y Lope en un verso», que, junto a breves ensayos como «Lope, suelo y vuelo de España» y «Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja», se publicó en el primer volumen de *Disparadero español. La más leve idea de Lope* (1936) como uno de los ecos del tricentenario.

Ese mismo año conmemorativo observó Américo Castro que desde Menéndez Pelayo la «Academia y la anti-academia se interesaron por igual en el cultivo de este común patrimonio» (Castro 1990:294) y eso explicaba el sentimiento vivo en

que reposaban los distintos actos de celebración, promovidos tanto desde la esfera científica como desde el campo de la creación literaria. Sin embargo, y dicho de paso, no puede decirse que la industria teatral compartiera ese mismo interés, al menos hasta la proclamación de la Segunda República, pues entre 1918 y 1931 únicamente se registran ocho estrenos de obras lopescas, el último un exitoso montaje de *El perro del hortelano* por parte de la compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza, que estuvo en cartel entre febrero y marzo de 1931. También Ricardo Calvo había conocido el éxito en 1919 con su montaje de *El castigo sin venganza*, pero su triunfo se había limitado a veintidós representaciones. Tampoco fue espectacular el resultado de taquilla de la versión que pergeñaron los hermanos Machado de *La niña de plata* en 1926, que llevó a la escena Lola Membrives (Oliva 2011:164; Doménech Rico 2011:56).

Fue en el mismo 1919, cuando Castro publica la biografía y Azorín arrecia su afición al Fénix, cuando se interesó Ramón Pérez de Ayala por Lope en el segundo volumen de *Las Máscaras*, subtulado *Lope de Vega. Shakespeare. Ibsen. Wilde. Don Juan*. Ese orden no respondía al de los ensayos reunidos ni a la atención prestada, porque Lope aparece en primer lugar y en un cuerpo de letra idéntico al del título (los otros aparecen en una tipografía menor) y, sin embargo, las páginas que se le dedican son escasas frente a las que, por ejemplo, ocupa Wilde. El ensayo más declarativo de la opinión de Pérez de Ayala sobre Lope es «Teatro de justicia y ladrones», que arranca con un careo entre dos genialidades, la de Lope y la de Shakespeare, que por la magnitud cuantitativa de su obra se le antojan «un grano de pimienta al lado de una poderosa sandía» (Pérez de Ayala 1919:61; la sandía es Lope). Si el Fénix merece los calificativos de «versátil, elocuente y amoroso», al bardo inglés le corresponden los de «dulce, jovial y temible»; si el español «persiguió en sus obras la *amenidad*» y su materia son «los *sucesos*», Shakespeare apuntó a «la *humanidad*» y su territorio son «las *acciones*». Frente al vasto museo o microcosmos que despliega Lope, su homólogo «es el cosmos» y, frente a este, cuyas obras, en calidad de patrones o normas insuperables, pueden imitarse pero no aventajarse, Lope —y en «esto reside justamente [su] valor» [1919:62]— abordó todos los géneros y roturó todos los caminos, «aunque a veces un corto trecho». Que es lo que sucede con el género que a Pérez de Ayala le interesa en ese momento, las comedias de bandoleros, de las que encuentra un texto modélico en *Antonio Roca*. A esa pieza lopesca le consagra varios ensayos, uno sobre el teatro en verso (frente a la prosa), otro sobre

la representación de la moral, un tercero al melodrama como género. El propósito del ensayista consiste en demostrar que el melodrama nace en el microcosmos lo-piano y apunta la posibilidad de mostrar cómo en ese mismo universo de caminos entrecruzados «se animan los organismos infantiles de la tragedia, y el drama y el teatro poético» [1919:118].

Mientras se reivindica al Lope dramaturgo y al autor de *El Isidro* o *La Dragonteá*, el poeta lírico permanecía en un segundo plano, a la espera de su restitución, que llegó de la mano, como ya he señalado, de José Fernández Montesinos en la edición de 1925-1926. O quizá sería más exacto decir que esa edición nació de una sensibilidad ya fecundada por la poesía folclórica y popular que no estaba encerrada entre las paredes del Centro de Estudios Históricos sino que se había propagado entre los poetas de la entonces llamada Joven Literatura. Rafael Alberti lo expuso en su conferencia «La poesía popular en la lírica española contemporánea», pronunciada en Berlín en noviembre de 1932 y, ya en 1935, enfocando una de las fuentes comunes de ese neopopularismo, daría su nómina de «la generación que mejor conoce y ha estudiado a Lope»: Moreno Villa, Jorge Guillén, Pedro Salinas, García Lorca, Fernando Villalón, Luis Cernuda, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, para precisar enseguida que fueron Lorca, él y Villalón «los más contagiados, los más ahijados de Lope» (Alberti 2000:171). Estas palabras pertenecen a otra conferencia, la que dio en La Habana, en abril, a invitación de José María Chacón, «Lope de Vega y la poesía contemporánea» [1935], en la que Alberti brinda ejemplos de la penetración de Lope en Lorca, «este hijo lopesco, semigitano de Granada» (y en Villalón, cuyo Lope está «cruzado de toreros románticos», 2000:174) y proclama a Lope el clásico más próximo, el que «ocupa primer lugar» porque (y aquí se colorea Lope del espíritu revolucionario del gaditano) él, «humano sin teologías», «ve ascender un mundo y hundirse otro, el que está vivo en nuestro más nuevo concepto de la historia» [2000:176]. Y, como era de esperar, los intelectuales comunistas podrán «hacer al Lope de *Fuente Ovejuna* el verdadero homenaje nacional que las masas populares le deben». Alberti ya sabía que esa pieza, desde mayo de 1919, cuando Konstantin Marzanov estrenó su adaptación en el Teatro Lenin de Kiev, se había convertido en un título habitual en la programación teatral soviética y es muy probable que el propio Alberti y su esposa María Teresa León pudieran asistir a la obra en los primeros meses de 1933, durante su estancia en Moscú gracias a una beca de la Junta para Ampliación de Estudios.

Entre los poetas del 27, el más lopesco fue Lorca, como puede comprobarse en el artículo de Andrés Soria Olmedo incluido en este monográfico, desde la edición juvenil de una comedia que le facilitó Fernández Montesinos hasta los distintos montajes que ideó para La Barraca: *Fuenteovejuna* en julio de 1933 o *El caballero de Olmedo* en agosto de 1935, pero también los romances que escenificó en *La fiesta del romance*, en agosto de 1933. David Rodríguez-Solás analiza la significación política que adquiere el repertorio del grupo teatral con la incorporación de *Fuenteovejuna* y cómo ello manifiesta un directo compromiso con la política de extensión cultural de la República. Por su parte, Alba Agraz-Ortiz se ocupa de los procedimientos de adaptación que utilizó Lorca en la versión de *La dama boba* que estrenó en 1934 en Buenos Aires y que, un año después, el 28 de agosto de 1935, fue llevada a la escena madrileña (la del Teatro Español tras su estreno en el Retiro) por la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás, que ya había tributado su homenaje a Lope con el estreno el 23 de marzo de la adaptación de *Fuenteovejuna* realizada por Cipriano Rivas Cherif.

Entre los poetas que mencionaba Alberti en su conferencia cubana faltaban dos nombres de eminentes raíces lopescas: Gerardo Diego y Miguel Hernández. El poeta oriolano aún no había escrito el drama *El labrador de más aire* (1937) pero sí el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1932) y de *Los hijos de la piedra* (1935), piezas todas tributarias del Fénix en muchos aspectos. Y sin duda Alberti conocía ya alguno de los rotundos sonetos de *El rayo que no cesa*, publicado en enero de 1936 y elaborado a lo largo del año del tricentenario. No fue ese el único tributo de Hernández a Lope aquel 1935, porque, invitado a la Universidad Popular de Cartagena por Antonio Oliver y Carmen Conde, el 27 de agosto dictó la conferencia «Lope de Vega y los poetas de hoy» (que pudo trocarse en un recital en el Ateneo de la ciudad). En su artículo, Francisco Javier Díez de Revenga muestra en qué medida la maestría de Hernández en la composición del soneto, en la arquitectura y el ritmo, está adquirida en la lectura del Fénix. En cuanto a Diego, su devoción por Lope fue ilimitada y su presencia, como modelo supremo, se registra tanto en sus versos, tradicionales y también vanguardistas, y en su prosa crítica durante toda su vida. De esa lealtad sin altibajos hace un esmerado análisis José Luis Bernal, que parte del discurso de ingreso en la RAE, en 1948, donde Diego confrontó una estrofa de la *Jerusalén conquistada* con la figura de su maestro en lides vanguardistas, Vicente Huidobro, para retrotraerse hasta algún

poema creacionista de *Imagen* con reverberaciones lopescas y extenderse luego a sus radiotextos de los años sesenta o a su edición de las *Rimas* en 1963.

Aparte de los poetas y dramaturgos, también los prosistas jóvenes se acercaron a Lope, no todos sin reticencia ni con el mismo tino, como el discutible Lope de José Bergamín en *Mangas y capirotas* (1933), quintaesencia de lo *nacional* frente al Calderón *nocional*. Rancho aparte merece el Lope fantasmal novelizado en 1916 por el turbio escritor Fernando de Ormaza en *Elena Osorio y Lope de Vega. Relación de lo sucedido a un fantasma de la corte de Felipe II*, del que trata, entre otras asomadas espectrales, el artículo de Antonio Sánchez Jiménez. Pero una de las más redondas presentaciones de Lope fue la de un crítico de fino espíritu moderno como Antonio Marichalar —que había estado en la sala de máquinas del centenario gongorino— desde las páginas de *The Criterion*, la revista de T.S. Eliot. Dedicó una de sus «Spanish Chronicles» al tricentenario y en ella traza una viva semblanza del Fénix, combatiendo su imagen puramente popular y, apoyado en Montesinos, mostrando su refinamiento renacentista, aunque la apuesta de verdad audaz de Marichalar consistió en defender «how extraordinarily “modern” Lope can be at moments, and also to what degree certain passages of his writings suggest those from the works of some of our contemporaries» (Marichalar 1935:466). En la biografía que hizo Carayon en 1929 (aludo a ella más abajo) encuentra Marichalar argumentos para ver en Lope una prefiguración de Proust, o del *acte gratuit* de André Gide, y en las páginas de *La Dorotea*, sin más apoyo que sus propias lecturas anglosajonas, detecta el crítico una torrencialidad verbal semejante —y no es poca cosa— a la de William Faulkner o a la de James Joyce.

No parece que otro moderno, Ezra Pound, encontrara ese mismo brillo de modernidad en Lope, a juzgar por su renuncia a continuar una tesis doctoral sobre el Fénix dirigida por Hugo Rennert, del que había sido alumno en Pennsylvania y para la cual había obtenido una beca de investigación en Madrid en 1906. Gayle Rogers examina este episodio y rastrea la huella que las lecturas de Lope dejaron en los *Cantos* y en otros textos. Y si Pound pudo ser lopista pero abortó su formación, Stefan Zweig se encontró en Londres, sin pretenderlo, con una comedia desconocida, *La corona de Hungría y la injusta venganza*, mientras Paul Valéry, el 14 de junio de 1935, disertaba en el Instituto de Estudios Hispánicos de la Sorbona sobre Lope como preámbulo al concierto-recital de Emilio Pujol, que interpretó música de la época de Lope a la vihuela.

La conmemoración en 1935 del tercer centenario de la muerte del Fénix disparó las iniciativas de toda índole (editorial, académica, periodística, teatral...) alrededor del escritor y su obra, entre los creadores y desde las instituciones, en las filas de la izquierda política y en las de la derecha, entre los partidarios de una literatura social o neorromántica, realista y comprometida y entre los que aún apostaban por un arte autónomo, vanguardista o de calculada elaboración formal. Lope lo era todo o soportaba cualquier atribución de representatividad, empezando por la más sencilla, alentada por Azorín y algunos otros, la de la pretendida españolidad. El Fénix ofrecía el paradigma de una obra popular y nacional, la aspiración tanto de comunistas como de falangistas, y se prestaba a manipulación política desde los dos extremos del arco ideológico, convirtiéndose así en vértice de entusiasmos. Así lo estimaba Américo Castro al explicar a los lectores argentinos de *La Nación* de Buenos Aires que lo importante de la efeméride era «el barrunto de que Lope de Vega es algo muy español y muy esencial» [1935:292] y que era «notable que coincidan en tal punto los partidarios de la España estática e invariable y los que piensan y preparan una España rectificada, justa, sensible, instruido y fuerte. En suma, derecha e izquierdas, para hablar en necio y vulgarmente, como diría Lope». La salvación de Lope desde la izquierda aguarda aún un estudio sistemático en el que, sin duda, figuras como César Muñoz Arconada, oriundo del vanguardismo alentado desde *La Gaceta Literaria*, tendrían bastante que decir. El propio Arconada abonó el lugar común de un Lope-pueblo en un par de artículos aparecidos ese año: «Lope de Vega es pueblo y pertenece al pueblo» [1935] y «Lope de Vega y su contenido social» [1935a]. Y, como él, Alejandro Casona aprovechó la reductora ecuación de lopesco y lo popular al echar su cuarto a espadas con el artículo sobre «Las mujeres de Lope de Vega» (luego conferencia repetida en su exilio americano), donde sostiene que «Lope de Vega, poeta-pueblo, es el fruto más extraordinario y sazonado de la gran rama folklórica» (Casona 1967:1371).

El artículo de Juan Herrero-Senés hace un repaso de dos de los Lopes que afloraron en el centenario: el que fue portador de significaciones extraliterarias (que fue hegemónico) y el que fue recordado en su calidad estricta de escritor y no como exponente de unos valores patrióticos, religiosos o morales. A la instrumentación ideológica del centenario dedica su trabajo Víctor García Ruiz, que examina la celebración de Lope desde el ala conservadora que representaban el catolicismo de Felipe Lluch desde el diario *Ya*, la revista *Fénix*, publicada a lo largo de 1935 a

razón de un número bimensual, impulsada por Miguel Herrero-García y el joven Joaquín de Entrambasaguas y destinada a la glorificación académica del escritor, la recreación teatral de *La Dorotea* que Eduardo Marquina estrenó en enero —que merece un artículo específico de Antonella Russo— y, en fin, el monográfico de la revista *Cruz y Raya* (núms. XXIII-XXIV), con un notable trabajo de Montesinos y Dámaso Alonso, para concluir que el programa nacionalista y popular que subyace a esas actitudes coincide básicamente con el que promovió el liberalismo intelectual. También María Álvarez atiende la reacción conservadora en el centenario, enfocando la manipulación que practicó el diario *ABC* de acuerdo con su ideario monárquico, católico y antirrepublicano.

Las innumerables ediciones y publicaciones, monografías y artículos que promovió el centenario, sin contar con los estrenos teatrales, las conferencias, exposiciones y eventos varios, aparecen inventariados en el artículo de María José Zamora, que da idea de hasta qué punto conviene relativizar las protestas por los pobres resultados de la celebración, por mucho que sea cierto que la Junta promotora creada por el Ministerio de Instrucción Pública y presidida por Menéndez Pidal apenas tuvo iniciativas de importancia. El propio Montesinos, en vísperas del centenario, se temía lo peor en el jugoso artículo que redacta para el *Almanaque literario 1935* que coordinan Guillermo de Torre, Esteban Salzar Chapela y Miguel Pérez Ferrero y donde los anunciados fastos se le antojan el «espectáculo macabro de las gentes que desentierran un cadáver para proclamar a voz en cuello que está vivo» (Montesinos 1935:29), porque Lope no revivirá por el mero acto de recordarlo, sino gracias a su restitución en los escenarios y a su recuperación editorial y estudio, gracias, en definitiva, a la inversión de recursos económicos y personales. No siendo así, «[v]amos a festejar el Centenario [...] y, mientras tanto, iremos comprobando, diariamente, que Lope está muerto. Mejor aún: que Lope, que fue toda España, agoniza en la lenta agonía de España» [1935:26]. Pese a esos augurios funestos —y fundados—, alguna de las acciones puestas en marcha fue afortunada, como el Concurso Nacional de Bellas Artes impulsado por la Junta promotora, en cuyo apartado musical la convocatoria preveía dos modalidades: una suite orquestal según el estilo de la época de Lope y la musicación de un mínimo de cuatro poemas de Lope con acompañamiento de piano o guitarra. Ese concurso (al que concurrieron por lo menos once compositores) y el precioso monográfico de la revista *Residencia* —en realidad un libro autónomo porque la revista había cesado su vida

meses antes— *Treinta canciones de Lope de Vega*, al cuidado de Jesús Bal y Gay, con prólogo de Menéndez Pidal y un *Ramo a Lope* de Juan Ramón Jiménez, fueron los principales acontecimientos musicales de la conmemoración y a ellos dedica su contribución Carlos López Galarza.

Algunas de aquellas canciones transcritas por Bal y Gay fueron las que entusiasmaron al fundador de Acción Española, Eugenio Vegas Latapie, el 25 de enero en el cine Capitol de Madrid. Se representaba *Peribáñez*, pero el político no recuerda el título en sus *Memorias políticas* [1983]; sí recuerda que acudió a la sala con Javier Vela y Francisco Gómez del Campillo sin saber qué iban a ver porque el propietario del edificio, el conde de Elda, les había proporcionado entradas gratuitas. Una vez dentro, se enteraron de que se trataba de una comedia de Lope montada por una compañía amateur, el Club Anfístora de la que García Lorca era principal mentor. El espectáculo les exaltó hasta el extremo de que Vegas Latapie lo consideró como uno de los mayores placeres estéticos de su vida: todo le resultó perfecto, desde la recitación de los actores —algún actor tuvo que reiniciar su parlamento tras ser interrumpido por ovaciones atronadoras— a la música de época, los bailes y canciones. Aquel contacto casual con Lope hizo considerar a Vegas la oportunidad de obtener renta política del centenario por parte de Acción Española mediante la organización de un ciclo de conferencias y la puesta en escena de alguna comedia del Fénix: «Me proponía con ello reforzar nuestro significado cultural, evitando que se nos tachase de exclusivamente políticos, y utilizar además la literatura de nuestro Siglo de Oro, tan penetrada de las ideas contrarrevolucionarias que sosteníamos, en apoyo doctrinal de nuestra acción» [1983:228]. La claridad del propósito es meridiana: convertir a Lope en instrumento ideológico, utilizarlo como apoyo doctrinal. El ciclo se celebró con ponentes como el padre Alcocer, Araujo Acosta o José María Pemán y resultó, a juicio de su promotor, «brillantísimo». Y la elección de la obra corrió a cargo del propio Vegas, que se decidió por *La dama boba*, a lo que le ayudó la figura del preceptor, papel que veía pintiparado para Pedro Sainz Rodríguez. El estreno —quizá por fortuna— no llegó a celebrarse, pero estas noticias dicen mucho de la movilización general que produjo el toque a rebato del centenario lopesco.

Aquel papel malogrado no fue ni mucho menos el primer contacto de Sainz Rodríguez con Lope. En realidad su relación con la obra del Fénix es muy anterior incluso a la edición de Montesinos. En 1914, mientras preparaba su oposición a cátedra, disertó en la Sorbona, invitado por el profesor Martinenche, sobre la

influencia de la crítica alemana en la valoración del teatro español, y señaló especialmente las últimas aportaciones sobre Lope. Una vez aprobada la oposición y siendo catedrático de Bibliología de la Universidad Central de Madrid, Sainz Rodríguez, que había sido elegido bibliotecario del Ateneo de Madrid cuando aún era catedrático de Literatura Española en Oviedo (su primer destino), se vio en el brete de debutar como conferenciante y eligió para su segunda conferencia el tema «La evolución de la crítica sobre el teatro de Lope de Vega». El amor hacia lo propio le hizo escribir muchos años después, en sus *Testimonios y recuerdos* [1978], que él había puesto de manifiesto el valor de Lope de Vega y que sus compañeros de la revista *Filosofía y Letras* habían ponderado ese mérito.

Estos, no obstante, ya son antecedentes y derivaciones muy menores de los actos del tricentenario. De mayor envergadura fue la publicación de dos nuevas biografías del Fénix, que se añadían a la secuencia de vidas de Lope inaugurada en 1890 con la de Cayetano Alberto de la Barrera. Esta había aparecido ese año en el primer tomo de las *Obras de Lope de Vega* publicadas por la RAE, y no dejaba de ser un anacronismo: La Barrera la había escrito veintiséis años antes, en 1864, pero sus revelaciones sobre los amores de senectud del Fénix habían supuesto un escollo insuperable en su publicación... hasta que Menéndez Pelayo resolvió darla a la luz. Desde entonces, las biografías del escritor se sucedieron a lo largo de medio siglo, con variable fiabilidad y solidez científica. *The Life of Lope de Vega*, de Hugo Rennert, en 1904, iba a necesitar de Américo Castro en 1919 para convertirse en una obra imprescindible gracias a las contribuciones del propio Castro (que siguió la sombra de Micaela Luján en la obra de Lope en la estela de la investigación de Rodríguez Marín en 1914). En 1925 el mexicano Francisco A. de Icaza consiguió con *Lope de Vega, sus amores y sus odios* el premio Nacional de Literatura; el libro se leyó y fue reeditado en 1930, el mismo año que, en Nueva York, publicaba Ángel Flores su biografía novelada *Lope de Vega. Monster of Nature*. Y un año antes había aparecido en París el *Lope de Vega* de Marcel Carayon. Todavía en vísperas del centenario, Revista de Occidente tradujo con solo un año de retraso *Lope de Vega y su tiempo* (1933) de Karl Vossler, y, ya al socaire del aniversario, salieron las dos biografías a que me refería antes: la *Vida azarosa de Lope de Vega* (1935) del profuso Luis Astrana Marín y la *Vida de Lope de Vega* (1936) de Joaquín de Entrambasaguas, las dos en Barcelona, en las editoriales Juventud y Labor respectivamente.

Tras la Guerra Civil, Lope seguiría inspirando a los creadores y estudiosos de la Edad de Plata nuevos proyectos y mereciendo esfuerzos de edición e interpretación. Jorge Guillén acudiría al lirismo más depurado de Lope para titular secciones de su *Cántico*: la primera, «Al aire de tu vuelo», que toma del soneto religioso «Al aire de tu vuelo está mi vida» (Guillén 2008:27), o la tercera, «El pájaro en la mano» [2008:233], que adopta de unas palabras de Ricarda en *Amar como se ha de amar*: «Que también eres tú pájaro en mano». Pero todo esto escapa a los límites cronológicos que habíamos fijado en este monográfico. No obstante, quiero recordar un retorno a Lope del muy moderno y muy siglo xx Ramón Gómez de la Serna, que, exiliado en Buenos Aires, volvió al Fénix en uno de sus experimentos narrativos. Fue en «El caballero de Olmedo», cuento paródico que publicó en *Revista Cubana* en 1940 y posteriormente rescató en *Juana la Loca. Seis novelas superhistóricas* (1944). En esta reescritura desmitificadora, Alonso se llama Damián y su virilidad berroqueña sufre un ablandamiento que le lleva a sentir desprecio hacia las mujeres en general y hacia Soledad (su Inés) en particular, en tanto aflora una amistad homoerótica apenas disimulada con Deogracias. La tragedia no se fragua en los furiosos celos de don Rodrigo, sino en los del despechado examante de Deogracias, Amado, quien «no se conformaba con aquella suplantación y afilaba su puñal dentro de la vaina» (Gómez de la Serna 1944:74). El cuento surgió, seguramente, de una relectura del Fénix (o de sus biografías) que dieron como frutos un par de conferencias en Buenos Aires en 1941 y una biografía gueguerística (Gómez de la Serna 1944a) en la que a ratos Ramón proyecta su madrileñismo en el de Lope y hasta su capacidad para engendrar a su alrededor todo un ambiente. Ese mismo texto deshilvanado es el que le sirvió de base para el *Lope viviente* que apareció en la colección Austral en 1954 y que fue, por fin, a parar en 1959 a las *Biografías completas* de Aguilar.

A esas alturas el Lope viviente de veras ya era fruto del trabajo acumulado de muchos filólogos formados en los centros, la disciplina y la ética de difusión cultural derivados de la Institución Libre de Enseñanza. Poco después de terminada la guerra debió de publicarse el tomito de *Poesías líricas* de Lope que constituía el segundo volumen de la Biblioteca Clásica Ebro, una iniciativa que tenía el precedente de la Biblioteca Literaria del Estudiante dirigida por Menéndez Pidal y, aun antes, de los Clásicos Castellanos de La Lectura. El editor de las *Poesías líricas*, José Manuel Bleca, iba a ser el alma de aquella colección fundada en 1938 por Teodoro de Miguel. Entre las ediciones que Bleca asumió personalmente, trece, el

autor más repetido fue Lope y la tarea la acometió con el rigor de una edición no escolar: cotejó, por ejemplo, todas las ediciones de *El caballero de Olmedo* aun sabiendo que pudiera parecer pedantesco este pequeño aparato crítico pero confiando en que pudiera ser útil para una futura edición crítica. En la correspondencia que mantuvo durante casi veinte años con Guillermo de Torre, dice preferir esa edición a la de *Peribáñez*, porque el original de esta que había establecido Blecua, «cotejado con las ediciones primitivas, se perdió, y tuvimos que recurrir de prisa y corriendo a la edición corriente»¹ (se lo dice el 1 de abril de 1947). Lope es tema que viene y va en ese cruce epistolar: Torre le pide los cinco tomos de las cartas de Lope publicados por la RAE (sin saber aún que un año después se publicarían en Buenos Aires, Emecé, en dos volúmenes, editadas por Ángel Rosenblat y con un prologuillo de Gómez de la Serna); al envío de dos artículos de Torre sobre Lope, Blecua contesta con un ponderado «me parecen muy interesantes y sugestivos»; e igualmente le parece «muy bueno» el prólogo que Torre puso al volumen de Clásicos Jackson en 1951 o lee «con gran placer» la biografía del Fénix de Ángel Flores a la que antes me he referido; o, para terminar, le confiesa que «la joven amiga de Lope, Doroteíca, me trae de cabeza desde hace un año», que es lo que lleva enfrascado en su edición de *La Dorotea*. Pero todo esto es ya otra historia, quizá una historia de purgatorios, aunque una historia fuertemente enraizada en la tierra perdida, o cuarteada, de la modernidad española.

1. Todas las citas proceden de la correspondencia inédita que se encuentra en el Archivo Guillermo de Torre de la Biblioteca Nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael, «Lope de Vega y la poesía contemporánea», *Revista Cubana*, IV-VI (abril-junio de 1935), pp. 68-93, reproducido en *Prosas encontradas*, ed. R. Marrast, Seix Barral, Barcelona, 2000, pp. 152-177.
- ARCONADA, César M., «Lope de Vega es pueblo y pertenece al pueblo», *Letra*, 1 (8 de febrero de 1935).
- ARCONADA, César M., «Lope de Vega y su contenido social», *El tiempo presente*, 1 (marzo de 1935).
- AZORÍN, *Lecturas españolas*, Caro Raggio, Madrid, 1920.
- AZORÍN, *De Granada a Castelar*, Caro Raggio, Madrid, 1922.
- AZORÍN, *Lope en silueta (con una aguja de navegar Lope)*, Cruz y Raya, Madrid, 1935.
- AZORÍN, *Obras completas*, ed. Á. Cruz Rueda, Aguilar, Madrid, 1947, vol. II.
- BERGAMÍN, José, «Un verso de Lope y Lope en un verso» [1936], en *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*, Noguer, Barcelona, 1973, pp. 185-194.
- CASTRO, Américo, «Tricentenario de Lope de Vega», *La Nación* de Buenos Aires, 25 de agosto de 1935, en *De la España que aún no conocía*, PPU, Barcelona, 1990, vol. II, pp. 291-300.
- CASONA, Alejandro, «Las mujeres de Lope» [1935], en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1967, vol. II, pp. 1367-1402.
- COSSÍO, José María de, «Nota de un lector. Las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 5 (1921), pp. 321-330.
- COSSÍO, Manuel B., *A través de su correspondencia, 1879-1934*, ed. A.M. Arias de Cossío y C. López Alonso, Fundación Francisco Giner de los Ríos / Residencia de Estudiantes, Madrid, 2014.
- DÍAZ CAÑABATE, Antonio, *Historia de una tertulia*, Castalia, Valencia, 1953.
- DIEGO, Gerardo, «Belardo en Tudanca», *ABC* (8 de junio de 1948), en *Gerardo Diego en ABC (1946-1986). Artículos y entrevistas*, ed. R. Inglada, Fundación Gerardo Diego, Santander, 2011, pp. 142-144.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, «De la escena al manual. El canon moderno de Lope de Vega», en *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, eds. H. Ehrlicher y S. Schreckenbergh, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt am Main, 2011, pp. 53-82.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Juana la Loca. (Seis novelas superhistóricas)*, Clydoc, Buenos Aires, 1944.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Lope de Vega*, Editorial Universidad, Buenos Aires, 1944a.
- GUILLÉN, Jorge, *Aire Nuestro. Cántico. Clamor*, ed. Ó. Barrero, Tusquets, Barcelona, 2008.
- MAINER, José-Carlos, «De la historiografía literaria española: el fundamento liberal», en *Estudios de Historia de España. Homenaje a Manuel Tuñón de Lara*, coord. S. Castillo Alonso, UIMP, Madrid, 1981, vol. II, pp. 439-472.
- MARICHALAR, Antonio, «Spanish Chronicle. The Tercenary of Lope de Vega», *The Criterion*, XIV 56 (1935), pp. 457-470.
- MONTESINOS, José F., «Centenario de Lope de Vega (1635-1935)», en *Almanaque Literario 1935*, eds. G. de Torre, M. Pérez Ferrero y E. Salazar Chapela, Plutarco, Madrid, pp. 24-29.
- MONTESINOS, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Madrid, 1967.
- OLIVA, César, «El arte de Lope en la escena española del siglo xx», *Rilce*, XXVII 1 (2011), pp. 161-173.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Las máscaras, vol. II. Lope de Vega, Shakespeare, Ibsen, Wilde, Don Juan*, Saturnino Calleja, Madrid, 1919.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, *Testimonios y recuerdos*, Planeta, Barcelona, 1974.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, ed. L. Giuliani, coords. L. Giuliani y R. Valdés, Editorial Milenio, Lérida, 2003, vol. I, pp. 177-287.
- VEGAS LATAPIE, Eugenio, *Memorias políticas*, Planeta, Barcelona, 1983.