

LOS MIL Y UN LOPES DE DIEGO

JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura)

CITA RECOMENDADA: José Luis Bernal Salgado, «Los mil y un Lopes de Diego», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII (2016), pp. 57-85.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.157>>

Fecha de recepción: 01 de septiembre de 2015 / Fecha de aceptación: 17 de septiembre de 2015

RESUMEN

«Los mil y un Lopes de Diego» aborda la relación fructífera entre Lope de Vega y Gerardo Diego, destacando la admiración y fascinación que el autor del Veintisiete sintió por la obra de Lope, que se refleja tanto en su obra poética como en su prosa literaria. Seguramente Diego es el autor de la Edad de Plata en el que Lope está más presente, ejemplificando un modelo perfecto de conciliación de la tradición y la vanguardia, que convertía a Lope en un clásico vivo, de plena actualidad poética.

PALABRAS CLAVE: Tradición, vanguardia, Veintisiete, Edad de Plata.

ABSTRACT

«The one thousand and one Lopes of Diego» presents the productive relationship between Lope de Vega and Gerardo Diego, emphasizing the admiration and fascination that Diego, an author that belongs to the Generation of 1927, felt for Lope's work, and how this admiration is reflected in his poetry and literary prose. Diego is probably the author of the *Edad de Plata* ('Silver Age') who best reflects Lope, illustrating with examples a perfect model of conciliation between tradition and avant-garde, which turned Lope into a living classic, of full current poetic interest.

KEYWORDS: Tradition, avant-garde, Generation of 1927, *Edad de Plata* ('Silver Age').

Cuando Gerardo Diego leyó el 15 de febrero de 1948 su discurso de ingreso en la Real Academia Española, «Una estrofa de Lope» [1948], estaba reivindicando en plena madurez creativa y vital, aunque en una durísima posguerra, la poesía “contemporánea” del genio barroco, cuyo centenario se había celebrado en plena República, en 1935, casi como colofón a una vindicación entusiasta en la Edad de Plata de nuestra tradición áurea (Díez de Revenga 2003 y 2009).¹ De ahí que la elección del tema del discurso académico no solo deba explicarse desde la admiración incondicional, temprana y constante de Diego por Lope, sino también desde la fidelidad inquebrantable del santanderino a uno de los principios centrales de su obra de creación y de crítica: la conciliación de la tradición y la vanguardia (Bernal Salgado 2000b). Esta fidelidad durante toda su vida a dicho principio es un rasgo distintivo en Gerardo Diego, que no se documenta con la misma claridad en sus compañeros del Veintisiete. Que la armonización de la tradición y la vanguardia, es decir, el empleo de la tradición como vanguardia y de la vanguardia como tradición, sea un rasgo distintivo del Veintisiete en la Edad de Plata es hoy comúnmente aceptado, así como el papel central de Diego en que ello fuera así durante los años veinte y primeros años treinta; pero en Diego llama poderosamente la atención, como veremos a propósito de Lope, que fuera fiel sin desfallecimiento alguno a una poética configurada tempranamente, que tiene en los clásicos una fuente de inspiración viva. En su famosa segunda conferencia bonaerense, pronunciada en la facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires, en agosto de 1928, «La nueva arte poética (II)», publicada en *Síntesis* [1929:216-217], al abordar los temas cruciales de la joven poesía española, que conocemos como el Veintisiete, explica el valor de los clásicos, iluminando el sentido del reciente homenaje gongorino y de los sucesivos homenajes a otros poetas admirados:

Nada más significativo que la posición de un poeta moderno ante los clásicos. Gustamos ahora de leerlos, no como antiguos, sino como vivos; no yendo a situarnos allá, sino

1. El «descubrimiento» de la poesía de Lope por el Veintisiete fue tratado por Díez de Revenga [1995]. Véanse, además de las referencias de Díez de Revenga, para las huellas de los autores del Siglo de Oro, y en concreto de Lope, en el pensamiento crítico y en la obra de Gerardo Diego: Nicolás [1981]; Serrano Asenjo [1996]; Bernal Salgado [1993] y [2000:66-78]; y Neira [2013].

trayéndolos a ellos a nuestro tiempo. Ya sabemos que esto no es científicamente lícito, que hay que tener prevista la relatividad histórica. Pero es la actitud legítima del poeta vivo, la que sin quererlo o queriéndolo se ha adoptado siempre, porque el viaje erudito a las épocas que fueron es siempre una ilusión incomprensiva, por muchas precauciones que se tomen para evitarlo. Si ahora preferimos leer a Góngora o a Lope como poetas recentísimos no es por ignorar el sentido circunstancial de su obra renacentista [...] En suma: la atención, el respeto hacia los clásicos es una de las bases de la actual arte poética, que por muy nueva que se sienta, no desdeña el trato con los maestros de otro tiempo. De ellos se aprende la doble lección de una experiencia razonada y vivida y de la continuidad de una tradición de idioma y de raza a la cual el poeta no puede sustraerse porque la lleva desde el más escondido origen de su ser.

Elogiar a Lope en plena posguerra española en su discurso de ingreso en la Academia no era, pues, para Diego colaborar con esa vociferada poesía del imperio, tan afecta al Régimen, sino por el contrario alinear a Lope en una tradición inmortal que dialogaba benéficamente con la vanguardia, que la alimentaba y la enriquecía, como antes ocurriera con Góngora en su centenario de 1927, o con Fray Luis. En su discurso académico, el Lope de Diego, en concreto, una estrofa de la *Jerusalén conquistada*, se confronta armónicamente con Vicente Huidobro, una de las grandes voces de la poesía en español del siglo xx, que moriría poco después, y que había sido un comunista confeso. La docta institución debió de asistir perpleja a la defensa de la poesía sin ambages que Diego hacía, una vez más, por encima de parcialidades, censuras y conveniencias. Lope y Huidobro eran dos de los poetas más admirados e influyentes en Diego y eso bastaba para que este lo proclamara sin recato alguno, trazando una ilación sorprendente entre tradición y vanguardia que además, en 1948, representaba un puente esperanzado entre la Edad de Plata y la posguerra, mitigando el fatal truncamiento cultural que supuso la Guerra Civil española.

La admiración de Diego por Lope y la influencia del autor barroco en la obra de Diego no tiene parangón entre los escritores de la Edad de Plata.² Y mucho tiene que ver con esa admiración, al margen de sus pesquisas en la Biblioteca Nacional durante sus estancias tempranas en Madrid, como estudiante y como opositor, el que Diego creciera filológicamente al amparo de la Biblioteca de don Marcelino

2. Es curioso que Alberti [1964:29], en su conferencia pronunciada en La Habana en abril de 1935, «Lope de Vega y la poesía contemporánea», al citar a sus compañeros del Veintisiete omita a Diego y desde luego no lo incluya entre los «más contagiados, los más ahijados de Lope».

Menéndez Pelayo en Santander;³ amparo solo comparable al que le brindó en los años veinte la Casona de Tudanca, de su gran amigo José María de Cossío.

Diego siempre sostuvo que Lope, «padre universal de todas las recreadas criaturas» [1948:28], era «su mayor poeta» [1964a:2], afirmación que avala con creces su obra poética y crítica a lo largo de toda su vida. El lector atento encuentra en gran parte de las reflexiones teóricas de Diego y en un número crecido de estudios o comentarios sobre otros autores, desde Juan Ruiz, Cervantes o Góngora, hasta sus mismos coetáneos, innúmeras referencias y alusiones al creador de las *Rimas humanas y divinas*, como si Lope fuera una suerte de cedazo por el que pasaran inevitablemente las lecturas de Diego. Lope es el abracadabra que descubre a otros autores, insertos o no en su estela, pero también es la referencia continua con la que medir y degustar cuanto cae en sus manos. Un ejemplo señero de ello, más significativo por ocuparse de un autor menos conocido, es el que encontramos en el ensayo de Diego sobre el poeta argentino Fernández Moreno, donde, a propósito de una genial imagen inserta en el verso «áureo de arena y cándido de espuma», último del soneto del argentino sobre un grillo marino, comenta el atentísimo lector que es Diego [1964b:102]:

Loperrealismo... Fernández Moreno practica el loperrealismo. Llamo así al arte de pintar la realidad tal como es, salvada así fielmente con toda su vida, su color y su fragancia y a la vez envuelta como en un halo, como a través de un velo, de una veladura, de una caricia de atmósfera verbal, que la transfigura y la eleva logrando a la vez que sea real y sobrerreal. Ningún otro poeta robó a la vida tanta vida como Lope... La gracia de Lope es este rapto constante de las maravillas del mundo.

Lope, en realidad, fue un apoyo y referencia continuos en la crítica y en el pensamiento poético dieguinos, hasta el punto de que sin Lope no puede entenderse cabalmente a Diego.

3. Desde adolescente y mientras vivió en Santander, la Biblioteca y la propia figura de don Marcelino Menéndez Pelayo fueron una referencia para el joven Diego, que manifestó sus deudas con el maestro y con aquella casa de libros en su conferencia pronunciada en la Academia de la Historia en Madrid en 1927 y publicada en 1931. Los frutos de las múltiples lecturas y pesquisas en aquella formidable biblioteca alimentaron buena parte de la prosa crítica de Diego, con hallazgos y deslumbramientos varios, algunos conocidos recientemente como su transcripción en 1919 de un manuscrito muy deteriorado de la *Fábula de Alfeo y Aretusa* (Navarro Durán 2013). Nótese, por lo demás, que Diego [1984:47] siempre valoró que fuera el prestigio personal y «la evidencia de la genialidad crítica de Menéndez Pelayo» la que logró a finales del XIX tanto para Lope como para San Juan un lugar de honor en «la más alta gloria de nuestro parnaso».

Ya en plena madurez el autor de *Imagen* recapitulaba ejemplarmente su admiración por Lope en estas palabras: «Todo está en Lope. Y como está de la mejor manera que puede estar, esto es, hecho poesía sin dejar de ser lo que era en la vida, su cosmos no tiene comparación con ningún otro» [1964a:8]. Años después, en su artículo periodístico «El anteojo hexagonal» [1972b:3], reiterará dicha afirmación:

Que en Lope está todo, hasta lo más imprevisible, es cosa sabida, bien sabida de los lopistas y amigos de Lope, aunque todavía no se haya enterado el vulgo innumerable. No hemos tenido en España la secta de los chiflados por la sabiduría omnisciente de Lope, como tuvimos y seguimos teniendo los de la cervantina. Pero, sin el menor grado de chifladura, podría escribirse toda una biblioteca sobre los saberes, curiosidades, asomadas e intuiciones de Lope en torno a las especialidades más peregrinas.

No extraña, por ello, que también Lope esté, como veremos, tan presente en el Diego poeta, con homenajes y resonancias continuas, explícitas o veladas, tanto en su poesía de creación, como en su poesía más tradicional, porque Lope, como Diego, pasea sin complejos y con desparpajo desde la bodega a la azotea de su laboratorio poético y a la inversa. La diversidad ejemplar de Lope fascinaba a Diego, que aplicó a su propia obra poética y a su curiosidad lectora una diversidad de gustos y maneras no siempre bien entendida por la crítica. Incluso Lope, «el supremo poeta humano»,⁴ está en la razón íntima que sostiene ciertos libros antológicos de Diego como *Versos humanos* (aunque el poeta atribuyera en concreto el título a Bocángel) y su reverso *Versos divinos*, o en la creación de un heterónimo como Jaime de Atarazanas, autor de las Jinojepas; porque Lope ya estaba obviamente en aquella temprana declaración poética del poema «Versos», fechado en 1919 y luego incluido en *Evasión*, al que remiten los últimos versos del poema «Salto del trampolín» de «Evasión» de *Imagen* (p. 103):

Y así ved mis diversos
versos de algarabía.
Versos
 versos
 más versos
como canté algún día.

4. Así reza el título de un radiotexto de su *Panorama poético español* (1962).

Pero Lope también está a raudales, sin solución de continuidad, en el Diego prosista, en el crítico despierto y en el lector voraz que fue. No solo porque dedicara a Lope aportaciones claves, como el mencionado discurso académico, o la edición de las *Rimas*, publicada significativamente en la colección de poesía contemporánea «Palabra y tiempo» de Taurus, dirigida por Luis López Anglada [1963]; o como ese otro ejemplar ejercicio de paralelismo creativo que es su conferencia en el Ateneo madrileño «Lope y Ramón», en marzo de 1963 [1964a]; sino fundamentalmente porque Diego dedicó a Lope decenas de textos que jalonan su nutrida obra en prosa, textos de muy diversa factura —desde volanderas colaboraciones en prensa, artículos en revistas, o radiotextos, hasta sesudos ensayos—, en los que o bien Lope es centro de atención y motivo principal, o bien es obligada referencia en el tema o asunto tratado. Diego expresó claramente esa descomunal e inagotable naturaleza de Lope en el título de un original destinado a un programa de Televisión Española de febrero de 1968, «Los mil y un Lopes», título que hacía justicia también a esa torrencial presencia de Lope en Diego en su más de medio siglo de poeta.

De ahí que Lope no falte, por ejemplo, en las obligadas referencias que Diego hace en artículos como «Cómo han visto el nuevo continente los grandes escritores españoles» [1948]; o bien que Lope sea impagable en las ilaciones continuas que Diego hace, como señalábamos, entre la tradición y la vanguardia, tal y como vemos en textos tempranos y señeros, como su prólogo [1924] a la edición de la «Égloga en la muerte de Doña Isabel de Urbina», de Pedro de Medina Medinilla, dedicada a la muerte de la primera esposa de Lope, o en sus varias atenciones desde los años veinte a la fábula de *Orfeo*, atenciones inauguradas con aquel espléndido artículo sobre el Orfeo de Jáuregui, publicado en la *Revista de Occidente* en 1926, «El virtuoso divo Orfeo». ⁵ De hecho Diego defendió tempranamente la presencia de Lope tras del supuesto Doctor Juan Pérez de Montalbán, autor del *Orfeo en lengua castellana*, impreso el mismo año en que apareció el *Orfeo* de Jáuregui, 1624. En fechas próximas al texto de su discurso académico, en las que estaría

5. Nótese que en el interés de Diego por la fábula de Orfeo había cuanto menos dos razones de peso: de un lado la pervivencia de la inspiración del mito desde los poetas clásicos hasta los contemporáneos, con Rilke y sus *Sonetos a Orfeo* a la cabeza; y de otro que Orfeo ocupaba «terreno común y comunicante de las dos esferas de la poesía y de la música. Y dentro de la música, de la vocal y de la instrumental» [1967:3], en la que destaca el drama lírico de Monteverdi y el de Gluck, o el ballet de Stravinsky. Precisamente Diego incluyó su soneto «Orfeo», en que pretende resumir esa riquísima tradición poética y musical, a la cabeza de sus «Poemas musicales» de *Cementerio civil* (p. 59), anticipándolo en su antología *Versos escogidos* (1970).

zambullido en Lope, escribe Diego [1947:3] elogiando una octava del citado poema («Templa estudioso y la mixtión coloca...») del supuesto Montalbán:

Esa octava, en que se describen de modo tan delicado y nuevo —esa imagen, digna del mejor cubismo, del mapa de los orbes celestiales en sutil relación plástica y simbólica con la convexidad del laúd y de sus meridianos— los primores de la afinación, para terminar con el sublime arranque del último verso, que yo elegiría como lema para el frontispicio del Conservatorio o Templo central de la música, no puede ser sino del único poeta sobre la tierra que supo alzarse millares y millares de veces a esa incomparable intuición y a esa milagrosa, inexplicable dicción.

No ha de extrañar, pues, que Lope siempre esté en el eje de la tradición poética más estimada por Diego, en la que figuran los grandes nombres del Siglo Oro, y en concreto Góngora, cuya presencia en la Edad de Plata está fuera de toda duda. Por ello es más significativo que, sin menoscabo de Góngora, a quien dedicó una generosa atención, Diego siempre contrapesara la indiscutida presencia del autor de las *Soledades* —unánimemente aceptada por la joven literatura— con la figura de Lope, cuya influencia en la poesía española contemporánea, empezando, claro está, por la influencia en su propia obra, no era, a su juicio, menos decisiva que la del cordobés. En su radiotexto del *Panorama poético español* «Lope y Góngora» [1960], Diego, al recordar el tricentenario gongorino asociado a la madurez del Veintisiete, reconoce que sentía la poesía excelsa de don Luis, «pero me llegaba más adentro, me emocionaba de otro modo más imperioso y doblegante la de otros poetas. Por ejemplo, por estar tan próxima, la de Lope. Por eso, al ingresar en la Academia yo elegí a mi Lope como tema de mi discurso y mi fidelidad al poeta de Carriedo no ha conocido eclipse». Nótese, por lo demás, que su famosa *Antología poética en honor de Góngora* (1927), uno de los frutos del tricentenario gongorino, amparados por la *Revista de Occidente*, de mayor fuste y éxito, lleva como subtítulo *Desde Lope de Vega a Rubén Darío*, y en cuyo prólogo Diego aborda el asunto de la influencia de Góngora en Lope.⁶

Es muy significativo que en textos de madurez sobre Lope, como alguno de los ya citados, Diego estime rasgos del escritor barroco que podrían aplicársele a

6. La rivalidad entre Lope y Góngora será atendida por Diego en múltiples ocasiones y con una claridad y ponderación encomiables, como vemos en algunos de sus artículos periodísticos de senectud [1972a y 1972c].

él mismo, iluminándonos su poesía y su vida. Tal es el caso, por ejemplo, de un artículo titulado «Poesía del mar en Lope» [1976:3] donde el autor de *Manual de espumas* afirma que la poesía del mar vivido por Lope es «un pasmo: una verdadera literatura. Sonetos y romances y canciones, poemas mitológicos, poemas épicos, comedias, prosas mechadas de versos en obras misceláneas. Qué sé yo. *La hermosura de Angélica*, la *Circe*, *La Dragontea*, la *Jerusalem conquistada* y docenas de comedias marinas y relaciones poéticas»; o bien las alusiones a la fecundidad de Lope, tan estimable en tanto que dicha fecundidad va acompañada de una calidad siempre sostenida. Diego [1964a:8-9] al menos procuró aplicarse esa misma receta y, si bien su fecundidad no es comparable con la del Fénix —pues la de Lope es, como dice Diego, «incomparable»—, sí lo es el esfuerzo por conseguir una calidad siempre sostenida en toda su poesía:

El verso de Lope [...] es habitualmente perfecto y de subidísima categoría, como tejido o materia verbal. Es poeta de obra minoritaria, al que hay que juzgar estrofa a estrofa, con el mismo mimo y paladeo que a un poeta de cincuenta páginas, que a un San Juan de la Cruz o a un Bécquer. Por cualquier lado que se le abra, siempre toca. Siempre es un regalo y al cabo de quince o treinta versos surgirá infaliblemente la marca de fábrica, la imagen, la ocurrencia, el atisbo, casi iba a decir la greguería y lo digo sin casi, el tiro en el blanco, pero con la vibración aristocrática de poeta que es su secreto, y que hace que resulte el más fácilmente identificable de cuantos poetas han existido.

Es obvio que Diego [1964a:9-10], teniendo a Lope como modelo supremo, elogia en el maestro rasgos que incorpora a su propia concepción poética, que definen su misma escritura poética:

Siempre he creído que lo esencial en un artista —y en esto no soy clásico— es su calidad, su metal de voz creado y propio, su materia de invento, su materia prima y su materia secunda o de arte, que viene a ser su verdadera materia prima. Y los hallazgos y órbitas de la forma, que tienen, sin duda, su importancia, la tienen únicamente cuando construyen sobre la excelencia de la materia, del tejido. La forma por sí misma no es nada, es un esquema abstracto que para la mayoría de los artistas se resume en un molde aprendido y dado de antemano. Lope es inagotable en su ensayo de formas para la lírica menor, de formas, no de moldes o de estrofas. Y lo es también en su laboratorio incansable de formas, no de recetas de carpintería, para

sus comedias. Es falso de toda falsedad, que las comedias de Lope no tengan forma o formas. Lo que sucede es que las reinventa sin cesar y desconciertan al carpintero y al mal discípulo, o al peor crítico.

Cuando el santanderino aborda la difícil tarea de esclarecer en qué consiste la calidad de la materia poética en Lope, se ocupa de la «imagen», que diferencia de la metáfora y que define como «el reflejo en palabras de una realidad o de una idea», es decir «presentación por la palabra del objeto mismo, tan lograda y eficaz que el objeto queda potenciado y más real en la palabra que en la realidad misma. Basta para la imagen una palabra sola. Toda palabra es en su origen imagen» (Diego 1964a:13-14). En realidad, Diego está rescatando claves de su temprana poética creacionista, aplicables a su poesía toda, expuestas ya en su primer gran libro, *Imagen* (1922), y no tiene empacho en atribuirle a Lope, frente a Góngora, la capacidad suprema de crear imágenes: «Si comparamos las imágenes más caprichosas, más atrevidas de Lope con las de otros contemporáneos suyos, por ejemplo, con las de Góngora, podemos admirar mejor la primavera fragante de Lope frente al clima mineral sin estaciones de Góngora» (Diego 1964a:15-16). Por ello al Diego creacionista le apasionaba Lope, que se convierte en fuente inspiradora fecunda, como cuando glosa declaradamente los versos finales del soneto CXXXIII de las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*, «A una dama que en un balcón estaba cosiendo unos escaarpines muy pequeños»

Saldrá la Aurora con su dulce risa,
y Amor verá en sus pies, con breve holanda,
levantarse azucenas en camisa (p. 1411).

en su poema adrede «Azucenas en camisa», uno de los cuatro incluidos en la primera edición de *Poemas adrede* [1932:29],⁷ que comienza así:

7. Diego [1971:95] recordará con gracia este débito muchos años después en su artículo «Levantarse azucenas en camisa», donde copia al final el soneto de Lope, quizá porque, como dice al principio, «Como en nuestra España son pocos, incluso entre los lectores aficionados a la literatura, los que frecuentan los clásicos y todavía menos los poetas, nada tiene de extraño que un poema mío de título un tanto llamativo fuese aceptado por críticos y aficionados como si su invención fuese mía. Y no era cualquiera su autor ni raro el libro en que apareció. Nada menos que el licenciado Tomé de Burguillos, nombre poético de Lope de Vega, publica sus *Rimas* anticipándose más de dos siglos a Bécquer, libro delicioso si los hay».

Venid a oír de rosas y azucenas
 la alborotada esbelta risa
 Venid a ver las rosas sin cadenas
 las azucenas en camisa.

Años antes, Diego en su temprana «defensa de la retórica, *ma non troppo*» de su ensayito «Retórica y poética» (1924) exponía que la nueva poesía, libre y exacta, no considera válidos los preceptos de la vieja Retórica, ni aun los de la joven Retórica simbolista, ya que los jóvenes poetas necesitaban «Una Poética en que la palabra vuelva a ser íntegramente la palabra, no un ornamento abstracto». De ahí que para el poeta nuevo, y en particular para el poeta creacionista, en las palabras se deba atender no solo a los valores retóricos, sino prioritariamente a su valor de imágenes y conceptos. Al poeta, según Diego, le interesa la realidad objetiva, realidad verdadera en un sentido muy guilleniano, que tenía en Huidobro su modelo contemporáneo y en Lope su modelo clásico (Bernal Salgado 2000b:5).

Para Diego Lope era «inventor de poetas, de pintores, y si me apuran un poco hasta de músicos. La poesía de Lope inventa a Velázquez, a Murillo, a los impresionistas, a Rubén Darío, a Alberti, a Ramón, a tantos más» (Diego 1964a:18).⁸

Recordando su citado discurso académico de 1948 en un artículo periodístico de 1970, «Dos sonetos marinos de Lope», y a propósito de cómo «Sobre unos pocos versos de Lope se puede hablar un curso entero o escribir un cumplido libro», Diego [1970:95] rememora en concreto los cuatro últimos versos —«realmente inverosímiles»— de la estrofa comentada de la *Jerusalén*, que transcribe, anotando: «Portentosa sensibilidad de pintor, de músico, de poeta y de enamorado del mar en una sola privilegiada humanidad».

Diego vincula continuamente a Lope a sus experiencias y goces artísticos, tanto a los del músico como a los del poeta. Por ejemplo, en su artículo periodístico «El primer Boris» de 1966, al poner de relieve la profunda originalidad de Lope, relaciona la ópera de Mussorgski, que él vio por vez primera en París en 1922,

8. En su artículo «Los Isidros de Lope» y a propósito de las tres comedias sobre el santo madrileño y sobre el poema *Isidro*, escribe Diego [1966:7] que los cuadros de Lope, a quien califica como el «gran pintor con palabras», «superan a las más bellas creaciones de la pintura de su tiempo que él conocía tan bien. Es más: profetiza la pintura que aún no había llegado, los mejores Murillo y Velázquez; los tenebristas y luministas e impresionistas futuros palpitan ya con sus luces mágicas, con sus sombras misteriosas».

con la comedia *El Gran Duque de Moscovia y Emperador perseguido* de Lope, que califica como «auténtica comedia o tragicomedia periodística» [1966:3].

«En defensa de Lope» sale Diego a la mínima ocasión, como cuando, contraviendo la opinión de Ortega sobre la escasa condición de poeta popular del madrileño, sostiene que «Lope es el poeta español de cualquier tiempo de quien se saben más versos líricos de memoria», y todo ello pese a las dimensiones colosales de su obra y pese a que hasta el siglo xx no solía figurar en parnasos, retóricas, crestomatías o antologías escolares [1959a y 1959b]. No es de extrañar que Lope, como recuerda Diego [1962:50] citando a los contemporáneos del Fénix, tuviera un sello inconfundible y prestigiado, que se resumía en la concisa expresión «es de Lope».

DIEGO, EDITOR DE LOPE

En una carta de Diego a Guillén, de 2 de marzo de 1926, cuando el vallisoletano acababa de incorporarse a la cátedra de la Universidad de Murcia, encontramos un precioso ejemplo, sin falsedades, de esa mencionada ilación de tradición y vanguardia en el quehacer diario del Veintisiete. En la carta Diego comenta asuntos referidos a Larrea o a Huidobro, o al crítico Jean Cassou, o a su última conferencia sobre la joven literatura (desde Sánchez Mazas a Ciria y Escalante), y todo ello mezclado con referencias al *Orfeo* de Jáuregui y al de Lope —que explican su deslumbramiento de entonces, que acabará fructificando en el citado artículo de *Revista de Occidente*—, a su «Medinilla», a Bocángel o a Soto de Rojas, así como a Góngora, cuyo centenario Diego se esfuerza por poner en marcha. En dicha carta Diego (Salinas 1996: 68) —en alusión a las críticas que está recibiendo por la supuesta palinodia que representa *Versos humanos* respecto de su poesía de vanguardia— escribe: «Si el clásico es el autocrítico, yo creo —estoy seguro— de que soy un clásico».

Pero hay en la citada carta otra confesión reveladora que, sin embargo, debe interpretarse con cautela. Nos referimos a la visión que Diego siempre tuvo de sí mismo como «perezoso», y que explica su pasmo cuando, ya en la senectud, recibió la Medalla del Mérito en el trabajo. Su pereza, sin embargo, fue muy productiva, no solo por su conocida fecundidad poética, sino también por su ingente obra en prosa, que aún hoy en día no conocemos cabalmente, como está revelando la publicación reciente de su «prosa musical» [2015]. En los años veinte Diego no le andaba a la

zaga en sus pesquisas y hallazgos filológicos a ninguno de sus sesudos compañeros de aventura, varios de ellos también poetas-profesores, pese a lo que leemos en la mencionada carta [1996:66-67]:

Efectivamente, el *Orfeo*, de que le hablé a Esplá, es el de Jáuregui y el fragmento en cuestión, soberano. Yo lo he visto en la colección de Ramón Fernández Estala (Estala) como apéndice o propina a la *Farsalia* que también es cosa seria. Artigas publica en el *Boletín de la R. A. E.* un texto muy interesante de Lope contra Jáuregui.⁹ Luego he leído el *Orfeo* en competencia de Lope (*né* Montalbán) y es curiosísimo compararlos. Querría escribir despacio sobre todo esto. Pero esta pereza... Y luego las exigencias bibliográficas, bibliofílicas y filatélicas de la respetable erudición monográfica en frascos de alcohol me aterra. Francamente. Qué bien, querido Jorge, ser *solo* catedrático de Instituto y no tener obligación doctoral de enterarme de la última tesis del doctorado de Pitsburg o de Oxford. Yo prefiero leer a salto de mata, tocar el piano, proyectar, vagar, mi respetable y supraordinado compañero.

Fruto, curiosamente a la manera de su íntimo amigo José María de Cossío, de esas lecturas «a salto de mata» y de su «vagrar» incansable —siempre con la mirada sensible del poeta como faro principal— Diego nos iluminó durante toda su larga vida centenares de textos y autores, entre los que Lope, como venimos viendo, se llevó la palma.

En 1963, como señalábamos anteriormente, Diego publicó, con gesto de poeta filólogo, una edición de las *Rimas* de Lope.¹⁰ La edición se sumaba a los múltiples homenajes que se rindieron en 1962 a Lope con motivo del cuarto centenario de su nacimiento, pero su singularidad estriba en que la edición apareciera como volumen extraordinario en la colección «Palabra y tiempo», dedicada en sus otras quince entregas a libros de poetas del momento, desde García Nieto, hasta Ory, incluido el propio Diego, que en la cuarta entrega publicó su *Glosa a Villamediana*. López Anglada, que también publica en la colección, cita en su texto de solapilla las palabras de Diego en el prólogo que justifican este homenaje de poeta a poeta: «Espero por cuanto antecede que esta edición preste un real servicio a la gloria de Lope y

9. Se refiere a Artigas [1925].

10. En las páginas finales del prólogo, destinadas a lo que comúnmente llamamos «Nota a la edición», Diego da sólidas muestras de su quehacer filológico no reñido con su sensibilidad de poeta. Para valorar los valores filológicos de esta edición y su correspondencia con los valores que los poetas profesores del Veintisiete aplicaron a su quehacer crítico desde los tiempos de la conmemoración gongorina, es esencial el trabajo de Florit Durán [1996].

que Lope, al presidirnos a cuantos poetas colaboramos en la colección, nos honre a nosotros y a ella como nosotros hemos intentado honrarle» [1963:40].

El viejo profesor Diego, próximo ya a su jubilación, el poeta de senectud siempre joven, no cambiaba un ápice su vara de medir a Lope, su estimación por el poeta, y su comentada manera de leer a los clásicos, tal y como casi cuarenta años antes hicieron los del Veintisiete, con Diego a la cabeza, al homenajear a Góngora.

En el prólogo a la edición, titulado «Las Rimas de Lope», Diego habla a un lector común culto, y habla también a los poetas, sobre las cuestiones esenciales de la poesía lírica de Lope. Así, primeramente, aclara el término «Rimas», poniendo su significado al servicio tanto de la obra lírica publicada como tal por Lope como de su abundante obra lírica dispersa. Diego [1963:10-11] se muestra buen conocedor de esa abundancia lírica de Lope, aunque prefiere referirse en esta ocasión al sentido que implícitamente Lope imprime a la palabra «Rimas» y que cabría cotejar, como sugerentemente indica, con el sentido que siglos después le asignará Bécquer:

Palabra muy sugestiva para nosotros, modesta en su apariencia, técnica y abstracta y, sin embargo, delicadamente musical e inocentemente alusiva a otra especie de rima que no es la de la palabra con la palabra, sino la del verbo con el sentimiento. Yo no sé si Lope se imaginaba lo que de alcance y profecía romántica preludiaba ese bautizo de sus libros en honda armonía con la poesía misma que en ellos nos regala, tan vivida, sentida y entrañada con el lector, tan esencialmente romántica ya. Decimos, tañemos “rima” y en seguida irradia una onda musical de la cuerda herida, vuela un pájaro que se había posado “de la rima en la rama”.¹¹ Esto es, claro, becqueriano, pero es también retroactivamente y no anacrónicamente como pudiera parecer, lopesco.

También se refiere Diego [1963:11-12] a otro rasgo de las *Rimas* que refleja sus propias maneras como hacedor de libros poéticos: «Lope [...] mezcla en los tres libros de *Rimas* las composiciones más diversas y las desordena del modo más inconstante, y podríamos añadir irresponsable, que cabe imaginar». Es verdad que a Diego le afecta la diversidad, pero no el desorden, pues quizá para minimizar dicha diversidad se esforzó en muchos de sus libros en armar estructuras y órdenes concienzudos.

11. En su citado poema «Salto del trampolín», que inaugura *Imagen* como una auténtica poética, leemos al comienzo: *Salto del trampolín. / De la rima en la rama / brincar hasta el confín / de un nuevo panorama* (p. 103). Para la relación Lope-Bécquer-Diego, véase el poema «Rima» de *Manual de espumas* (Bernal Salgado 2007:96-97).

Al iniciar su comentario de las *Rimas* Diego [1963:12] deja ver a las claras su admiración por el Lope sonetista:

Aunque no poseyéramos más obra de Lope que sus sonetos —y únicamente los de estos tres libros— le consideraríamos como a uno de los poetas mayores de nuestra lengua y hasta como a uno de los más fecundos —en el soneto el mayor y el más caudaloso—, ya que mantenerse en cerca de quinientos con constante elegantísima calidad retórica y casi siempre con intensa pulsación poética es milagro rarísimo.

La reflexión sobre el soneto que Diego inserta a propósito de Lope es una extensión de sus meditaciones desde mucho tiempo atrás, como la de su modelico y contundente ensayito «La vuelta a la estrofa», publicado en el primer número de *Carmen*, en diciembre de 1927. Diego, uno de los grandes sonetistas de la poesía española contemporánea,¹² tiene de nuevo en Lope a uno de sus modelos predilectos. Para Diego [1963:28], en el molde del soneto se encierran muy diversos y heterogéneos tipos, «seres», espíritus, porque todo verdadero poeta «lo intimará [el soneto] y lo hará suyo y sabrá extraerle un timbre nuevo de sonido, una oculta forma interior escondida bajo su invariable forma de corteza o molde». En la rica diversidad de la tradición sonetil, Diego distingue dos familias, la de los que se apoyan en la forma exterior de la estrofa, y la de los que «vuelan sobre el soneto y lo realizan como pareciendo que no se posan sobre él». Y aunque no declara superioridad de una familia sobre otra, sí afirma que Lope, autor de algunas de las cumbres más alta, como Camoens, «que es su hermano más próximo, hace un soneto como si no hiciera precisamente un soneto, como si fuera, por ejemplo, un romance o una letra para cantar [...] Los sonetos de Lope son inconsútiles» [1963:29].

En su radio-texto del *Panorama poético español*, «Tomé de Burguillos», y a propósito del soneto «A Don Francisco López de Aguilar», que fuera gran amigo del Fénix, Diego vuelve a elogiar al Lope sonetista, quien, según él,

no es capaz de recorrer 14 versos sin dejar caer al paso alguna maravilla auténtica de la más pura gracia angélica. Para mí Lope en la calidad de la materia y en el ángel

12. Baste recordar, para no espigar los múltiples sonetos diseminados por sus libros, dos conjuntos sonetiles completos y ejemplares: *Alondra de verdad*, publicado en 1941, pero compuesto entre 1926 y 1936; y *Variación* (s.a. pero 1954), conjunto de diecisiete textos compuestos hasta 1951 que son variaciones musicales de sonetos incluidos en otros libros del poeta.

de la inspiración —no hablemos ya de la abundancia— es el primer poeta del mundo. Es como un Schubert que hubiera vivido 72 años, multiplicado por sí mismo. [Inédito]

Y de nuevo, «en defensa de Lope» [1963:13-14], contraviene la imagen vulgar de un Lope «mayoritario, grafómano y manchador apresurado», porque, como siempre ha sostenido Diego, a Lope hay que leerle y escucharle «ojos y oídos abiertos, para gozarle en cada rincón de sus óleos y en cada primoroso conjunto, siempre de un solo rasgo, de una sola pieza, de sus obras y obrecillas»; pues «Lope es poeta ante todo de calidad, no de cantidad; de dicción perfecta y de asombroso cultivo de la sensación estética, de la emoción humana, de la belleza verbal y musical milímetro por milímetro cuadrado de sus papeles».

De otra parte, Diego [1963:14] aclara, frente a lo que «tantos se empeñan en significar hoy» que «humanas» en Lope se diferencia de «divinas», pero no se opone a «deshumanizadas, deshumanas, inhumanas o “cerebrales”», recordando un debate crítico bien conocido suscitado por Ortega y su *Deshumanización del arte*, que afectó de lleno a la joven poesía del Veintisiete. Asimismo, las rimas divinas (sacras) de Lope encontraban en Diego un correlato perfecto, pues este había sido el único poeta central del Veintisiete en practicar desde su juventud unos «versos divinos», en el inequívoco sentido de religiosos, sagrados.

También elogia Diego en las *Rimas* de Tomé de Burguillos lo burlesco, lo humorístico, que distingue de lo festivo, lo sarcástico o de lo despiadado y hasta esperpéntico de otros grandes poetas de la época. En Lope lo burlesco es «gracia». Incluso, para Diego [1963:16], adelantándose con Cossío a una estimación de la crítica que vendría después, los sonetos burlescos de las *Rimas* de Tomé de Burguillos «son la cima más alta de Lope en cuanto poeta de oficio, y suponen la cota más difícil alcanzada por la poesía española en su aspiración a la aristocracia, a la elegancia verbal suprema»; es obvio que el modelo lopesco se proyecta claramente en el humor de Jaime de Atarazanas y sus jinojepas, humor que también puede espigarse en múltiples composiciones de Diego.

En suma, esta edición de las *Rimas* de Lope en 1963 demuestra, como señala con acierto Francisco Florit [1996:27], que:

La fidelidad y admiración que Gerardo Diego tuvo por Lope de Vega no fue en modo alguno una latría inconsciente, una obsesión enfermiza, sino que además del homenaje sincero que le dedicó en sus versos, en sus artículos, en sus ensayos críticos, nuestro

poeta también supo coger los aperos de filólogo para ofrecer, por primera vez desde el siglo XVIII, una edición íntegra y cuidada de las *Rimas*. Así, no solo honraba a su poeta más querido, sino que contribuía a que los lectores de aquellos años aprendieran también a honrar a Lope, y a través del Fénix, a honrar a su más firme devoto.

LOPE, MODELO INSPIRADOR

A la luz de lo expuesto, no puede extrañar que la crítica unánimemente haya considerado a Lope la gran inspiración de Diego (Neira 2013:139)¹³ y que por ello la presencia de Lope en la poesía de Diego sea abundantísima, desde la cita directa, el homenaje o la referencia explícita, hasta la resonancia o el eco más difuso, tanto en su poesía de bodega como en su poesía de azotea, y durante toda su vida de poeta, con una fidelidad pasmosa. Al referirse en el ensayo «El autor enjuicia su obra» a su espléndido soneto «Insomnio» de *Alondra de verdad* y a propósito de la importancia en toda su poesía del tema amoroso, como ya hemos comentado, Diego [1966:51] vuelve a confundirse con Lope, afirmando que dicho soneto «Es una de mis raras repentizaciones, porque yo, como Lope, “tengo oscuro el borrador y el verso claro”».

Tan cerca sentía Diego a Lope que indagó por lo menudo en el origen montañés del madrileño, pues el padre de Lope era de Vega de Carriedo en el valle del Pas. Desde luego el paisanaje poético estuvo siempre asumido por Diego, quien sabía muy bien que Lope formaba parte de sus “señas de identidad”, de ahí que llegara a afirmar en su soneto «Quiérele mucho» de *Amor solo* (p. 853), libro que se abre con unos versos de *Canciones a Violante*:

Quiérele mucho a Lope: él nunca muere.
Ya pronto cuatro siglos que te quiere,
todos los siglos, años, meses días.

Ámale con amor arrebatado,
que él por ti sueña y canta enamorado.
Porque Lope soy yo, ¿no lo sabías?

13. Para este aspecto concreto véanse, además del artículo de Neira, los anteriormente citados de Nicolás [1988] y Díez de Revenga [2003].

Tiempo atrás, en las palabras de la «Vida» que anteceden a su «Poética» y a la selección de sus versos, en la famosa antología *Poesía española. Antología 1915-1931*, escribe Diego [1932:264]: «Creo que han influido en mis gustos y en mis versos algunos clásicos, Lope sobre todo, a quien adoro».

César Nicolás [1981:895] en su trabajo temprano sobre la relación Lope-Diego es concluyente:

Numerosas imágenes de Diego se generan a partir de otras previas imágenes de Lope. El poeta del 27 desarrolla y transforma. Lo de menos es la semejanza —aun siendo esta evidente—: lo que nos interesa resaltar es, sobre todo, la existencia de un código metafórico y unas combinaciones léxicas previas y subyacentes, sobre las que otro gran poeta crea y transforma. Para nada empaña Lope las notables y originales creaciones verbales de Diego —al contrario: las aquilata y dora—. La obra del Fénix aparece como un texto generador de múltiples imágenes posteriores, de múltiples selecciones y combinaciones léxicas de otro gran poeta, de otra gran literatura.

De entre esa presencia abundantísima de Lope en Diego, nos referiremos solamente a una de las vetas inspiradoras más importantes en el santanderino, la de su poesía amorosa y en concreto a los poemarios en torno al mito de Violante.

No es casual que, cuando Diego [1966:42] «enjuicia su obra» en el homónimo ensayo citado de 1966, afirme que el tema que le parece más interesante para comentar su variada y dilatada obra es el de su «poesía de amor... este es uno de los temas más constantes y que mejor me definen, al menos así fue el arranque de toda mi poesía. “Yo no sé hacer sonetos más que amando”, así reza el primer verso de mi primer soneto a Violante»; para añadir, al referirse a los poetas de la tradición que más le interesan y sin los que no podría existir su poesía de amor (Lope, Quevedo y Villamediana), que «En Lope está todo el amor y también el divino y, por si fuera poco también, el amor en tercera persona, el patético y el dramático, el amor contemplado en los otros y vivido por dentro de ellos en un prodigio de multiplicación y diversidad» [1966:44].

En la citada introducción a la edición de las *Rimas*, Diego [1963:21] se ocupa con cierto pormenor de los sonetos amorosos del Fénix, incluidos los sonetos eróticos:

Solo el dolorido sentir de Garcilaso y la infinita soledad amorosa de Camoens pueden vencer en estremecimiento y pureza a esta sensibilísima palpitación apasionada del

poeta de «Lucinda». Y aún no me atrevería a afirmarlo. Lo que pasa es que Lope en conjunto da una impresión más alegre, libre, desenfadada como de amante victorioso que ha pasado por todas las tormentas y torturas de los celos, olvidos, ausencias, desprecios. Su experiencia con Elena Osorio fue terrible, y para comprender en toda su integridad el sentimiento del amor en Lope hay que abarcar toda su poesía desde la adolescencia hasta la vejez y ver arder todos sus amores —tan distintos— en una sola bravísima hoguera. Y no reducirnos a los sonetos, aunque ellos sean lo más definitivo y redondo como expresión, sino tener en cuenta los romances, canciones, églogas, poemas narrativos y todo el mundo inmenso de sus comedias con cientos y cientos de amantes cantando, viviendo, luchando al, en y por el amor que mueve el sol y las estrellas y las constelaciones secretas de los corazones.

Poco antes de publicar esta edición de las *Rimas*, el Diego poeta había editado dos libros claves para lo que nos interesa: *Canciones a Violante* (1959) y *Sonetos a Violante* (1962). Las canciones se compusieron entre 1951 y 1959, tras un primer impulso inicial de once sonetos a Violante que —junto al resto de los compuestos hasta 1957— formarán los *Sonetos a Violante*, libro, sin embargo, publicado posteriormente, en 1962. Canciones y sonetos forman, pues, un ciclo unitario, variado en la forma, pero trabado en su curva de inspiración, como el poeta ha manifestado en múltiples ocasiones, es decir, forman un ciclo unitario entrelazado de poesía amorosa en torno al mito de Violante. En realidad, estos dos libros, independientes desde el punto de vista bibliográfico, fueron pensados por el poeta como uno solo. Al frente de *Canciones*, Diego dispuso el soneto «Secreto y promesa» [«No me mandes hacer nuevos sonetos»], que es el último de la primera parte de los *Sonetos a Violante* —el mencionado impulso inicial de once textos—, y que abre el ciclo de las *Canciones*, cuya escritura se entreveraría, a partir de 1951, con los nuevos sonetos escritos por Diego. En los sonetos se conjuga una poesía amorosa sentida e imaginada y el juego literario-poético de la invención del mito y del mismo soneto.

Las *Canciones a Violante* son también, obviamente, parte inseparable, como hemos indicado, de un ciclo de escritura unitario en torno al fértil mito de “Violante”, que el poeta recrea y adapta para continuar canalizando el río continuo de su poesía amorosa, que tendrá en los años cincuenta un periodo fecundísimo, desde *Amazona* (1955) hasta *Glosa a Villamediana* (1961). Las *Canciones* no son, en realidad, más que una variante de los *Sonetos*, un refresco de

la forma, que se escapa, como dice el poeta, «por la tangente del verso libre» (*Versos escogidos*, p. 213), en moldes cancioneriles más o menos diversos. Por ello el ciclo íntegro de Violante vuelve a certificarnos, avanzados los años cincuenta, la impenitente afición de Diego por respetar y transgredir a un tiempo los moldes retóricos heredados. Al fin y al cabo, como demuestran las *Canciones*, esta forma más libre adoptada por el poeta no hace sino reportarle una mayor intimidad y profundización en la aventura lírico-amorosa con Violante, que se nos muestra ahora desde todos los frentes, porque Violante es, como dijo el poeta, «la chiflada por la poesía» («Violante y el poeta», conferencia inédita).

De los orígenes del motivo inspirador del ciclo, Violante, el autor ha aclarado lo esencial, confesando que esta nueva «Ella» tiene más de hija confidente que de cualquier otra cosa (nótese que el poeta frisaba los sesenta años cuando comienza a escribir los sonetos), al tiempo que su nombre proclama el homenaje a Lope que subyace en el invento. Recuérdese el famoso soneto del Fénix, «Un soneto me manda hacer Violante», inserto en la comedia *La niña de plata* (que se publicaría en la *Parte IX* de las obras de Lope en 1617), dentro de una digresión metapoética del gracioso, y que no sería recogido en ninguno de sus libros poéticos. No obstante, si Lope es el santo y seña del juego metapoético de Diego, nuestro autor era plenamente consciente de que se insertaba en una riquísima y vasta tradición que tuvo en la posguerra española un significativo periodo de esplendor, a veces muy contaminado ideológicamente (recuérdese, por ejemplo, la publicación de Francisco Rodríguez Marín —con el seudónimo del Bachiller Francisco de Osuna—, poco antes de su muerte, en la que colaboró el propio Diego, de los *Sonetos sonetiles ajenos y propios. Ensartados en el hilo pelliquero de su clara prosilla castellana*, en 1941).¹⁴

Con todo, se debe tener en cuenta que en el caso de Diego, una vez más, no estamos ante una moda o concesión del autor a lo que estuviera en boga en su momento, sino que más bien nuestro poeta se mantenía fiel y regresaba a viejas convicciones y juegos poéticos que venían de muy lejos y que cruzan transversalmente sus diversos modos de poesía, como ya ocurriera con su otro libro de sonetos *Alondra de verdad*, compuesto antes de la Guerra Civil. Ya en los años veinte Diego escribió un «Poema a Violante», que publicaría en la revista parisina de Larrea y Vallejo

14. En Santander apareció, en conmemoración del tercer centenario de Lope en 1935, una recopilación de sonetos sonetiles, «por catorce poetas de la montaña», titulada *Sonatina al soneto*, editada por El Diario Montañés.

Favorables París Poema en julio de 1926, y que luego incluiría en la primera parte de *Biografía incompleta* (libro cuya primera edición data de 1953); dicho poema conectaba explícitamente con el tono burlesco del famoso soneto de Lope, cerrándose con un endecasílabo, «Cuántame tú los dientes y está hecho», que se refiere al «poema» y no al soneto, y que recuerda obviamente el cierre del famoso soneto de Lope: «contad si son catorce y está hecho». Los ecos de este motivo sonetil aparecen, por ejemplo, en comentarios críticos de Diego que encontramos en los años sesenta, como el que se titula «Catorce bocas me alimentan» (1967), en clara alusión a los catorce versos de la estrofa, y en el que se reseña el libro de Sagrario Torres, poeta de Valdepeñas, discípula de Juan Alcaide. La atención de Diego al soneto en textos coetáneos la vemos igualmente en ensayos como «Hombres y sonetos», de 1959.

Por lo demás, ese cordón umbilical que nace en Lope y llega a los *Sonetos a Violante* es algo más que un mero motivo inspirador y para darse cuenta de ello basta leer el «Soneto a Violante», primero del libro, o el citado «Secreto y promesa», que encabeza las *Canciones a Violante* y cierra el primer momento de escritura de los sonetos, como ya vimos. Por ello, pese a que los *Sonetos a Violante* aparentan dibujar un ciclo unitario y cerrado (el último soneto se titula «Voy a decirte adiós» y en él el canto del poeta y Violante misma parecen diluirse como una música que se aleja), el juego poético a que nos referimos, inmortalizado ya por Lope, en su soneto citado, va incluso más allá de nuestro libro, como nos cuenta el soneto «María Teresa Huidobro», dispuesto como prólogo al libro *Por caminos del aire* (1948) de la poeta santanderina amiga de Diego, incluido luego en *Variación* (1954) y posteriormente en *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (1961), cuyo primer verso dice «Un soneto me manda hacer Huidobro»; o bien, como testimonia, ya en plena senectud, el soneto «1, enero, 1974», incluido entre las «Jinojepas de Jaime de Atarazanas», de *Carmen jubilar* (1975, p. 373), donde volvemos a encontrar fidelidad y parodia hermanadas al soneto de Lope:

Un soneto me manda hacer Violante.
Violante es la Academia o tal vez Lope
o su niña de plata, miel y arrope,
o su moza de cántaro pimpante.

Además, es oportuno añadir que en el caso de las *Canciones* Diego bosqueja la construcción de un «Cancionero amoroso» (recuérdese también el caso de su libro

Amor solo de 1958), con el eco preciso de Petrarca, al dividir el libro en dos partes simétricas, con dieciséis textos cada una: «Violante presente» y «Violante ausente». En su prólogo a la edición de las *Rimas* [1963:19], al destacar el ya mencionado peso de los sonetos amorosos en el conjunto, comenta: «En total son 117 los sonetos de amor, y todavía hay que agregar otros sobre amores de héroes mitológicos o históricos o de definición o insinuación moral de la pasión erótica. Son, pues, las *Rimas* un verdadero Cancionero en el sentido petrarquista de la palabra».

UNA —INTERMINABLE— ESTROFA DE LOPE

Cuando Diego [1948:14] explica las razones de la elección del tema de su discurso de ingreso en la Real Academia Española, comenta las dificultades que tuvo para seleccionar entre la inmensa obra lírica del Fénix: «Lope abreviado en una estrofa, como la selva cifrada en una hoja». La octava elegida es la número catorce del primer libro de la *Jerusalén conquistada*, estrofa que se halla en una situación privilegiada para llamar la atención del lector pues es «en rigor la primera de la acción del poema»: «Durmiendo estaba el persa, cuando estaba». La lectura-comentario de Diego es la de un poeta, pero también la de un músico-poeta obsesionado por el ritmo,¹⁵ emocionado y estremecido por la belleza que le roza. Y es también la lectura de un poeta-músico de su tiempo que lee a Lope con la profundidad enriquecedora que le regala una tradición que llega hasta sus mismos contemporáneos. Por ello Diego concilia con su lectura de Lope ejemplos tomados desde el Arcipreste, Herrera o Fray Luis hasta Rimbaud, Jorge Guillén, Dámaso Alonso o Vicente Huidobro.

Una vez más Diego [1948:28] aprovecha para destacar en Lope, de la mano de la estrofa comentada de la *Jerusalén*,

El secreto a voces de su psicología de artista incomparable. Porque en el don de humanizar, en la vocación y gracia de hacer suyas, de enlopizar todas las formas de la vida planetaria, desde el árbol hasta la roca y el viento, Lope no puede sufrir comparación con poeta alguno. Para mí, es ese don, esa gracia humanizadora, la cualidad suprema de su genio, lo que le hace el más infinito e increíble de los poetas del mundo.

15. Diego dedicó varios ensayos a esta cuestión, como, por ejemplo, «Elasticidad y espiritualidad del ritmo» [1967], «Ritmo y espíritu en Rubén Darío» [1967] o «Ritmo» [1978].

La estrofa comentada desemboca en el «canto marino» [1948:15], que obviamente no deja indiferente al poeta de *Manual de espumas*, como comentábamos anteriormente:

Sus círculos azules enlazaba
humilde el agua, con risueño enredo,
unos en otros y, cantando a solas,
peinaba las orillas con las olas.

Porque ahora es Diego —el poeta enamorado del mar, como escribe en un temprano texto de *Soria sucedida*, titulado «Era una vez», fechado en 1921— quien se siente conmovido, quien lee (escucha) sus propias emociones y vivencias marinas en el verso de Lope, y quien encuentra motivo suficiente para ofrecer una «corona de homenaje» a Lope entretrejida con versos de poetas contemporáneos, desde Gil y Carrasco y su elegía a Torrijos en que pinta las costas de «Málaga la bella», hasta sus queridos amigos Vicente Huidobro y Dámaso Alonso, sin olvidarse de sí mismo, aunque no se mencione. En efecto, Diego [1948:37] se emboza tras ese «otro poeta contemporáneo» que «ha podido con la misma naturalidad invertirla (se refiere a la imagen de Lope en el último verso de la octava) y mantener el juego música-mar durante la breve y ceñida elipse de una lira. Es un cuarteto de piano y cuerda el que tañe:

Resbala de este a oeste,
de espuma negra y de marfil la ola,
y en coloquio celeste
bogan violín y viola
y el violonchelo, náufrago se inmola.¹⁶

Y tras citarse a sí mismo, sin nombrarse, ya en la recta final de su discurso, Diego [1948:17] recuerda la alusión que al comienzo de sus palabras hizo a los

16. Se trata de la décimo segunda estrofa del «Preludio» de *Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré*, poema escrito en 1941, pero publicado por vez primera en edición de bibliófilo en 1967 (recogido finalmente en la sección de «Hojas» en *Poesía, Obras completas*, III, p. 742). Para la importancia de la poesía musical en la obra dieguina, véase la excelente antología de Gallego [2012] y la *Prosa musical (Historia y crítica musical)* de Diego [2015], así como la monografía de Sánchez Ochoa [2014].

caligramas, cuando en referencia a la mayúscula inicial del primer verso de la estrofa de Lope en las viejas ediciones, aclara que

Habría que dedicar todo un capítulo para explicar la estética del arcaísmo ortográfico. Nada es desdeñable en el juego sutil de la belleza propuesta por el artista. La ortografía, como la tipografía que puede colaborar plásticamente hasta la caligráfica, son auxiliares de la poesía, ajenas a ella, pero en cierto modo inseparables y coadyuvantes a la obra de arte.

Esta alusión le sirve ahora para enlazar con los poemas murales de Huidobro, antes de terminar sus palabras con los versos de un fragmento del poema «La isla» de *Hijos de la ira*. Pero, claro está, colar a Huidobro en un discurso académico en la España de 1948 no era, como decíamos, ni habitual ni inocente. Pero a Diego, por encima de todo, le preocupa la poesía y a ella supedita todo lo demás. Al traer a colación al Huidobro creacionista de los primeros años veinte, Diego está reivindicándose a sí mismo, al poeta de *Manual de espumas*, y de nuevo está dando una lección que explica su propia visión de la poesía y de la literatura como una conciliación, sin solución de continuidad, de la tradición y la vanguardia. Además, el recuerdo de Huidobro y en concreto de sus poemas murales tenía un valor añadido: el de iluminar unos textos rarísimos y muy poco conocidos del genial poeta chileno.

Diego se refiere a la exposición de *Sala Catorce*, trece poemas murales y dibujados de Huidobro, que este realizó en el teatro Edouard VII de París del 16 de mayo al 2 de junio de 1922, y que él conoció de primera mano en su trascendente viaje a París en el otoño de ese año. Diego [1948:37] acierta en su discurso académico cuando dice que tantos años después la exposición no ha sido recogida en libro, recordando que guarda «una copia de aquella preciosa colección y uno de sus poemas más sencillos y perfectos, aun despojado de su ordenación plástica y cromática —versales blancas sobre brillante papel negro— era el titulado “Mer”». Cuando René de Costa (Bonet 2001:17-23) explica el largo y complejo proyecto de ese libro de Huidobro, recuerda la conservación milagrosa de algunos materiales que han permitido a la crítica reconstruir *Salle XIV*, y precisa: «Y, milagro de milagros, también ha llegado hasta nuestros días un cuaderno de notas manuscritas del siempre diligente Gerardo Diego (de visita en la casa de Huidobro en París en 1922), quien transcribió los textos íntegros de los trece poemas de la exposición». Las palabras de Diego en 1948 eran, pues, reveladoras, pues habría que esperar hasta 1978 para leer nuevas noticias sobre *Salle XIV*, de la mano de René

de Costa y Juan Manuel Bonet, en las páginas de la espléndida revista *Poesía* que dirigiera Armero, justamente en el número 3 dedicado al caligrama. Tiempo después, *Poesía* dedicaría un espléndido monográfico a Huidobro, número triple, 30-32 de 1989, en el que volvemos a encontrar noticias del libro caligrámico de Huidobro. Finalmente, todos estos esfuerzos y rebuscas culminarían en la que ha sido la primera difusión amplia, para un público diverso, del legendario proyecto de Huidobro: la exposición, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, «*Salle XIV. Vicente Huidobro y las Artes Plásticas*», luego recogida en el homónimo catálogo [2001].

Pues bien, en las paredes de la Academia ya resonaron los versos de Huidobro en aquel lejano año de 1948, unos versos en los que cautiva a Diego [1948:38] —en su amable acercamiento al «prodigio de Lope»— la relación «mar-piano, mar rompiente y piano tumultuoso, abierto su mecanismo sonoro»:

Elle est bien triste
Cette mer sans amis oubliée de naufrages
Cette mer sans matelots
Sur la plage
les vagues jouent du piano¹⁷

Estos pocos versos, aunque despojados en su lectura del sugerente efecto plástico que su disposición caligrámica les proporcionaba, son para Diego [1948:38] «una penetrante elegía levemente creacionista»:

Esa mar sin amigos olvidada de los naufragios —¿recuerdo quizá de los inclinados más-tilles mallarmeanos?— esa mar sin marineros, sobre cuya playa desierta las olas tocan el piano —limpísima, soñadora imagen— es una mar triste, que imaginamos vespéral, a la inversa de la matutina y risueña de Lope. Pero una y otra imagen son hermanas en su luminosidad y en su poética eficacia. La de Huidobro suma en su desnudez las sugerencias cinética, plástica y sonora, quedando la de Lope vacante a su sola vocación óptica, porque los otros valores ya estaban establecidos en los versos anteriores y la memoria de la rima los renovaba sin repetirlos.

Al relacionar a Lope con Huidobro, Diego está reivindicando dos voces heredadas claves en su propia poesía, tanto creacionista como no creacionista. Y además

17. El poema «Mer» que cita Diego no es otro que «Marine», uno de los siete conservados de los trece que formaron parte de *Salle XIV*.

nuestro poeta cosía acertadamente esa relación con una imagen marina de la que bebe a raudales su propia poesía, una imagen del mar cuya configuración estética se alimenta de las sugerencias cinéticas, plásticas y sonoras que le aporta Huidobro, y de la vocación óptica que le aporta Lope; de ahí que Diego airee en su discurso académico junto a la huella en su poesía de la vanguardia clásica de Lope (tradición), la huella no menos decisiva del creacionismo de Huidobro (vanguardia; Bernal Salgado 2007:27-35).

Parafraseando el famoso título de la memorable conferencia de Diego sobre Fray Luis de León, impartida en Montevideo en 1930, el autor de *Alondra de verdad* no dejó pasar oportunidad sin proclamar «la actualidad poética de Lope», un Lope multiplicado sin tasa con una fidelidad pasmosa en todo cuanto escribió, tanto en verso como en prosa, desde la juventud hasta la vejez del santanderino, una larguísima vida dedicada a la poesía, que coincide con uno de los periodos más granados de nuestra historia literaria reciente, desde la Edad de Plata hasta finales del siglo xx.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael, «Lope de Vega y la poesía contemporánea», en *Lope de Vega y la poesía contemporánea seguido de «La pájara pinta»*, pról. R. Marrast, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques (col. Pages oubliées. Pages retrouvées, dirigée par Claude Couffon), París, 1964. pp.1-36.
- ARTIGAS, Miguel, «Un opúsculo inédito de Lope de Vega. El anti-Jáuregui del Liz. don Luis de la Carrera», *Boletín de la Real Academia Española*, XII (1925), pp. 587-605.
- BONET, Juan Manuel, René de Costa, *Salle XIV. Vicente Huidobro y las Artes Plásticas*, MNCARS & Àmbit Servicios Editoriales, Madrid, 2001.
- BERNAL SALGADO, José Luis, «Creacionismo y neogongorismo en la poesía adrede de Gerardo Diego», en *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, ed. J.L. Bernal Salgado, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1993, pp. 43-65.
- BERNAL SALGADO, José Luis, «Introducción», en G. Diego, *Obras completas*, VI, *Prosa literaria* (1), Alfaguara, Madrid, 2000a.
- BERNAL SALGADO, José Luis, «El creacionismo como tradición», *Ínsula*, 642 (2000b), pp. 3-5.
- BERNAL SALGADO, José Luis, *Manual de espumas. La plenitud creacionista de Gerardo Diego*, Pre-Textos, Fundación Gerardo Diego, Madrid, 2007.
- DIEGO, Gerardo, *Imagen*, ed. J.L. Bernal Salgado, Centro Cultural de la Generación del 27 (El dormido en la yerba, 2), Málaga, 1990.
- DIEGO, Gerardo, «Retórica y poética», *Revista de Occidente*, XVII (1924), en Gerardo Diego, *Obras completas*, VI, *Prosa literaria* (1), ed. J.L. Bernal Salgado, Alfaguara, Madrid, 2000, pp. 174-180.
- DIEGO, Gerardo, «La nueva arte poética (II)», *Síntesis*, 20 (1929), en Gerardo Diego, *Obras completas*, VI, *Prosa literaria* (1), ed. J.L. Bernal Salgado, Alfaguara, Madrid, 2000, pp. 206-222.
- DIEGO, Gerardo, «Menéndez Pelayo y la historia de la poesía española», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XIII (1931), pp. 115-116.
- DIEGO, Gerardo, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Editorial Signo, Madrid, 1932 (ed. facsimilar, Visor, Madrid, 2002).
- DIEGO, Gerardo, *Poemas adrede*, Editorial Hispánica (Adonais, III), Madrid, 1943.

- DIEGO, Gerardo, «El tierno amante Orfeo», *ABC* (14 de marzo de 1947), p. 3.
- DIEGO, Gerardo, «Cómo han visto el nuevo continente los grandes escritores españoles», *Signo. Semanario de la juventud de Acción Católica Española*, 416 (3 de enero de 1948), pp. 3 y 10.
- DIEGO, Gerardo, «Una estrofa de Lope», Talleres Tipográficos Resma, Santander, 1948, en Gerardo Diego, *Obras completas*, VI, *Prosa literaria* (1), ed. J.L. Bernal Salgado, Alfaguara, Madrid, 2000, pp. 717-745.
- DIEGO, Gerardo, *Amor solo* (1958), en Gerardo Diego, *Obras completas*, I, *Poesía*, ed. Frco. J. Díez de Revenga, Alfaguara, Madrid, 1989.
- DIEGO, Gerardo, «En defensa de Lope», *ABC*, Sevilla (11 de octubre de 1959a), p. 7.
- DIEGO, Gerardo, «Lope, poeta popular», *ABC*, Sevilla (17 de noviembre de 1959b), p. 15.
- DIEGO, Gerardo, «Lope y Góngora», *Panorama Poético Español*, 683 (1960), en Gerardo Diego, *La estela de Góngora*, ed. J. Neira, Universidad de Cantabria (col. Cantabria 4 estaciones), Santander, 2003, pp. 143-145.
- DIEGO, Gerardo, «Primores de Lope», *Villa de Madrid*, IV 18 (1962), p. 50.
- DIEGO, Gerardo, «El supremo poeta humano », *Panorama poético español*, 766 (junio de 1962).
- DIEGO, Gerardo, «Las Rimas de Lope», prolog. a la ed. Lope de Vega, *Rimas*, Taurus (col. Palabra y Tiempo, 14), Madrid, 1963.
- DIEGO, Gerardo, *Lope y Ramón*, Editora Nacional (col. Ateneo), Madrid, 1964a.
- DIEGO, Gerardo, «Un poeta médico: Fernández Moreno», *Anales de la Academia Médico-Quirúrgica española*, XLVIII (1964b), en Gerardo Diego, *Obras completas*, VIII, *Prosa literaria* (3), ed. J.L. Bernal Salgado, Alfaguara, Madrid, 2000, pp. 78-109.
- DIEGO, Gerardo, «Los Isidros de Lope», *ABC* (18 de mayo de 1966), p. 7.
- DIEGO, Gerardo, «El primer Boris», *ABC* (31 de mayo de 1966), p. 3.
- DIEGO, Gerardo, «El autor enjuicia su obra», en *El autor enjuicia su obra*, Editora Nacional, Madrid, 1966, pp. 39-59.
- DIEGO, Gerardo, «Orfeo», *ABC*, Sevilla (9 de octubre de 1967), p. 3.
- DIEGO, Gerardo, «El mar en la vida Lope», *Arriba (Larra. Páginas especiales del domingo)*, Madrid (8 de febrero de 1970), p. 1; recoge el radiotexto homónimo del *Panorama poético español*, 1216 (julio de 1968).
- DIEGO, Gerardo, *Versos escogidos*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, VI,

- Antología hispánica), Madrid, 1970.
- DIEGO, Gerardo, «Dos sonetos marinos de Lope», *ABC* (2 de julio de 1970), p. 95.
- DIEGO, Gerardo, «Levantarse azucenas en camisa», *Arriba*, Madrid (22 de junio de 1971), p. 95, en Gerardo Diego, *Obras completas*, VI, *Prosa literaria* (1), ed. J.L. Bernal Salgado, Alfaguara, Madrid, 2000, pp. 768-770.
- DIEGO, Gerardo, *Cementerio civil*, Plaza y Janés (Selecciones de poesía española), Barcelona, 1972.
- DIEGO, Gerardo, «Los eternos rivales», *ABC*, Sevilla (8 de abril de 1972a), p. 3.
- DIEGO, Gerardo, «El antejo hexagonal», *ABC*, Sevilla (16 de mayo de 1972b), p. 3.
- DIEGO, Gerardo, «Ni contigo ni sin ti», *ABC*, Sevilla (27 de julio de 1972c), p. 3.
- DIEGO, Gerardo, *Carmen jubilar* (1975), en Gerardo Diego, *Obras completas*, I, *Poesía*, ed. Frco. J. Díez de Revenga, Alfaguara, Madrid, 1989.
- DIEGO, Gerardo, «Poesía del mar en Lope», *ABC* (21 de diciembre de 1976), p. 3.
- DIEGO, Gerardo, «La creación lírica en San Juan de la Cruz», *ABC* (8 de diciembre de 1984), p. 47.
- DIEGO, Gerardo, *Poemas musicales*, ed. A. Gallego, Cátedra (Letras Hispánicas, 701), Madrid, 2012.
- DIEGO, Gerardo, *Prosa musical*, ed. R. Sánchez Ochoa, Pre-Textos & Fundación Gerardo Diego, Madrid, 2015.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «El “descubrimiento” de la poesía de Lope (1920-1936)», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 109-119.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *La tradición áurea. Sobre la tradición del Siglo de oro en poetas contemporáneos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Los poetas del 27, clásicos y modernos*, Ediciones Tres Fronteras, Murcia, 2009.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «Gerardo Diego, editor de Lope de Vega», *Ínsula*, monográfico: *Gerardo Diego (1896-1996). Crear siempre crear*, 597-598 (1996), pp. 25-27.
- MEDINA MEDINILLA, Pedro de, *Égloga en la muerte de Doña Isabel de Urbina*, ed. G. Diego, Libros para amigos de José María de Cossío, Santander, 1924, pp. 11-55.
- NAVARRO, Rosa, *Gerardo Diego y la Fábula de Alfeo y Aretusa de Pedro de Soto de Rojas*, Fundación Gerardo Diego (Bodega y azotea, 5), Santander, 2013.
- NEIRA, Julio, «¡Los clásicos!», en *Trasluz de vida. Doce escorzos de Gerardo Diego*,

- Anthropos (col. Autores, Textos y Temas. Literatura, 30), Barcelona, 2013, pp. 121-144.
- NICOLÁS, César, «Lope y Diego: algo más que una influencia», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 879-888.
- SALINAS, Pedro, Gerardo DIEGO y Jorge GUILLÉN, *Correspondencia (1920-1983)*, ed. J.L. Bernal Salgado, Pre-Textos, Valencia, 1996.
- SÁNCHEZ OCHOA, Ramón, *Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo*, Pre-Textos & Fundación Gerardo Diego, Madrid, 2014.
- SERRANO ASENJO, José Enrique, «El intérprete enajenado: clásicos o modernos en la prosa crítica de Gerardo Diego», *Ínsula*, monográfico: *Gerardo Diego (1896-1996). Crear siempre crear*, 597-598 (1996), pp. 22-23.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas de Tomé de Burguillos en Obras poéticas*, ed. J.M. Bleca, Planeta, Barcelona, 1983.