Convergencias intradramáticas y extradramáticas del soneto en el teatro de Lope de Vega

Melchora Romanos

Universidad de Buenos Aires

La polimetría se constituye en uno de los rasgos diferenciadores más característicos del teatro áureo en tanto la diversidad de las formas utilizadas y la particularidad con que suelen integrarse en la situación dramática, así como el modo en que operan en los cambios escénicos al trazar las pautas del giro de la acción, le confieren al vehículo expresivo del verso una potencialidad que no siempre es atendida con la dimensión que requiere su valor. Existen, por cierto, importantes estudios que han atendido en particular a la incidencia de ciertas formas métricas (romancero, soneto, muestras de la lírica tradicional) en la comedia nueva[1]. Estos trabajos ofrecen perspectivas valiosas pero fragmentarias de las numerosas implicancias que podrían desarrollarse si se atendiera a una integración de las diversas facetas de la problemática de la versificación en conjunto. La tarea es, sin duda, ingente y no es fácil sistematizar las múltiples y posibles combinatorias puestas en práctica, en particular por un dramaturgo de las características de Lope de Vega, en la medida en que cada obra ofrece un juego de interrelaciones métricas que, si bien han sido codificadas sobre las pautas que la tradición había dado a cada combinación de versos, muchas veces se dan en variables de inesperada potencia operativa.

[1] Entre los muchos trabajos que abordan esta temática mencionaré tan solo: Carreño[1982], Dunn [1957], Díez de Revenga [1983].

Esto nos ha llevado a plantear la posibilidad de realizar, con un equipo de colaboradores, un proyecto de investigación que tiene por objetivo estudiar la funcionalidad semántica de algunos aspectos de la polimetría en el teatro de Lope de Vega por entender que en su constitución es posible encontrar, por un lado, la confluencia de dinámicas extradramáticas, constituidas particularmente desde los géneros líricos en uso en la época y, por otro, la convergencia intradramática que le confieren dentro del texto otras atribuciones discursivas estrechamente ligadas con los procesos de recepción del público y las condiciones generadas por la poética de la producción teatral[2]. El proyecto se encuentra actualmente en ejecución y, en este congreso, dos de las investigadoras del equipo expondrán los resultados de ciertas líneas del trabajo en curso. Por mi parte, en esta ponencia me propongo plantear algunas consideraciones acerca del soneto en la producción dramática de Lope de Vega ya que esta forma estrófica, sin duda privilegiada en la lírica de vertiente petrarquista, ofrece amplias posibilidades por las múltiples interrelaciones que puede deparar su uso en el contexto de la comedia.

Es evidente, como bien ha señalado Juan Manuel Rozas [1976: 126] en su valioso y esclarecedor análisis del *Arte nuevo de hacer comedias*, que en los ocho versos que Lope le dedica a la polimetría ofrece su intuición dramática acerca de que para tal situación se da tal estrofa, pero no se basa para ello en el examen de sus obras ya escritas, «sino en la abstracción de lo que cada estrofa había acumulado de historia, o mejor sería de tradición, dentro y fuera del teatro». Su profundo conocimiento de la configuración que la tradición había dado a cada combinación de versos es lo que, al momento de la composición, opera de manera insoslayable en la toma de decisión y la elección del vehículo del verso.

Si el soneto es una de las formas poéticas privilegiadas de la métrica italiana, ensalzada por Herrera y tan frecuentada en la creación dramática y lírica de Lope de Vega, ¿es posible pensar que la presencia de un soneto en la acción de una comedia se limita tan solo a su adecuación al «soliloquio lírico, tanto con tensión dramática como razonador y conceptuoso» tal como opina Diego Marín? [1968: 50][3]. Por supuesto que no, pues las posibilidades y variables son tantas que tal vez resulte muy difícil trazar un inventario completo y establecer una clasificación de los

[2] Se trata del proyecto F 083, que cuenta con un subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, Programación científica 2004-2007, titulado: *La funcionalidad semántica de la polimetría en la construcción dramática del teatro del Siglo de Oro español.*

[3] La importancia del soneto como forma poética ha sido estudiada por Jörder [1936]. En el libro de Profeti [1999: 137-153], se encuentra abundante bibliografía sobre el soneto y el análisis del modo en que Lope de Vega reciclaba sonetos ya escritos y los insertaba en el texto dramático como si naciesen espontáneamente de las circunstancias escénicas.

múltiples usos discursivos con que suele aparecer en la comedia. De hecho, como es sabido, catálogos hay más de uno [Delano, 1935; Jörder, 1936], que si bien pueden facilitar algunos aspectos operativos para el estudio no alcanzan para dar soluciones interpretativas.

En la etapa actual de la investigación, me encuentro realizando un sondeo de la funcionalidad dramática del soneto tratando de seguir la secuencia diacrónica de la producción para corroborar si es posible determinar un proceso evolutivo en su presencia dramática. Tal como Morley y Bruerton [1968: 144-168] plantean en sus estudios sobre la métrica, esta forma estrófica ocupa un lugar destacado entre los metros italianos por la persistencia y la singular especialización de su uso[4]. Al respecto señala Diego Marín [1968: 103] que este es «por excepción, el único metro dedicado exclusivamente a un tipo de escena, el soliloquio lírico, que combina las reflexiones generales con el sentimiento personal». Añade que con menor frecuencia, pues más habitualmente para ello se vale de metros castellanos, es utilizado para el soliloquio factual en el que se expone un hecho dramático y la reacción inmediata del personaje, más que una reflexión sobre tal hecho. Veamos ahora algunos ejemplos que nos permitan ilustrar y confirmar o tal vez rebatir estas afirmaciones.

En primer término voy a centrarme en el periodo denominado del Lope-preLope, según la consagrada formulación acuñada por Frida Weber de Kurlat [1976], correspondiente a los primeros años de la producción del dramaturgo, entre 1583 y 1604. Para tal fin, con la ayuda del libro de Jörder, he seleccionado comedias que tuvieran al menos cinco sonetos, número muy significativo que a veces llega hasta ocho o aun nueve, como para sospechar que no todos son soliloquios.

Una comedia temprana de Lope de Vega, *Los Comendadores de Córdoba* [Menéndez Pelayo (ed.), 1968], fechada por Morley y Bruerton [1968: 221-222] entre 1596 y 1598, ofrece la poco habitual circunstancia de contar con ocho sonetos que por razones de tiempo no pretendo analizar en detalle. Dos se encuentran generados por el tema central de este drama de honra y venganza: uno de ellos, «Beatriz, entre este dedo y el pequeño», en la jornada segunda [1968: 23 b], acompaña y realza el gesto del Veinticuatro de entrega a su esposa de un anillo que ella luego obsequiará a su amante y cuya anagnórisis desencadenará la tragedia de modo que se encuentra en una escena de diálogo en redondillas en el que la inserción de esta combinación estrófica endecasílaba cobra notoria potencia; el otro, «La honra del casado es fortaleza», en la tercera jornada [1968: 50 a], contiene un

[4] La obra cuya versión original se publicó en el año 1940 constituye uno de los más importantes estudios sobre la métrica ya que analiza la variabilidad a través del tiempo del uso de las formas poéticas en el teatro de Lope de Vega. Cito por la traducción española.

auténtico soliloquio reflexivo de Rodrigo, el esclavo del protagonista, sobre el tema de la honra del casado con el que se cierra de un modo concluyente el tratamiento del eje temático del drama.

Los otros seis sonetos que se agrupan en dos conjuntos de tres están relacionados con los amores entrecruzados de dos parejas: doña Ana y don Fernando, doña Beatriz y don Jorge. Una tercera pareja, la de los criados Galindo y Esperanza, jugará en el plano paródico una relación amorosa en contrapunto y para distensión del tratamiento trágico de los casos de honra. Así, por ejemplo, en la jornada primera, los dos sonetos paralelos que los galanes pronuncian en la escena de la reja de la amada: el de don Jorge, «Deseando estar dentro de vos propia» [1968: 19 b], que es un soneto con estrambote para cortar con tres versos, dos heptasílabos y un endecasílabo, la secuencia del uno al otro y el de don Fernando, «Ya no quiero más bien que sólo amaros» [1968: 20 a] tienen por contrapartida el soneto pronunciado por el gracioso Galindo construido con rimas esdrújulas:

> Si en el poyo más limpio o más pestífero
> de tu cocina fresca y aromática,
> duermes por no escuchar la dulce plática
> de este cautivo pobre lacayífero... etc.
> [Menéndez Pelayo (ed.), 1968: 20 b]

Aquí se hace necesario destacar el recurso de Lope de reciclar su producción y variar la destinataria del poema amoroso ya que con ciertas modificaciones utiliza los dos sonetos de los galanes en sus *Rimas* integrados en el ciclo de Camila Lucinda, o sea Micaela de Luján, una de sus amantes[5]. La otra trilogía de sonetos de despedida de los enamorados, en la jornada segunda, guarda una similar construcción especular pues tanto el de don Jorge, «Responde el alma si, de ti partida» [1968: 34 a-b], como el de don Fernando, «Pluguiera a Dios que sin hablar pudiera» [1968: 34 b], tratan de convencer y consolar a sus enamoradas muy dolidas por la partida. El gracioso Galindo repite en la escena, al igual que en la jornada anterior, la parodia del contenido de los dos sonetos: «Pluguiera a Dios que sin hablar me oyeras» [1968: 35 a]. Englobados en el diálogo en redondillas estos tres textos intentan darle un tono lírico menos coloquial a la acción.

[5] El primero de los sonetos, el de don Jorge, aparece en las *Rimas* con el número 175. El segundo, el de don Fernando, es el número 133 y en este caso, al igual que sucede en el anterior, el segundo verso que en *Los Comendadores...* es: «ni más vida, señora, que ofreceros» es cambiado por: «ni más vida, Lucinda, que ofreceros». Para las variantes y mayor información bibliográfica véase Carreño, ed. [1984: 265-266 y 275-276].

Otros ejemplos encontramos en la comedia *El sol parado*, de fecha de composición entre 1596-1603 según Morley y Bruerton [1968: 258] que la consideran de intervalo impreciso, en el límite entre la primera y la segunda etapa evolutiva de la producción de Lope tenemos cinco sonetos. Se trata de una obra de desaliñada factura por la falta de condensación, el exceso de materia dramática que impide la interrelación funcional de las partes y la dispersión de la intriga en varias líneas ejecutadas por distintos personajes. En la variedad episódica de los acontecimientos bélicos se destaca la trayectoria de los amores contrariados de Zayda y Gazul, moro pobre e hidalgo que pretende alcanzar fama derrotando al Maestre de la Orden de Santiago.

Los nombres de estos personajes consagrados en el romancero morisco de Lope de Vega, protagonistas y máscaras con las que ha sabido poblar la imaginación y la fascinación de su público cobran vida en esta comedia que nuestro poeta enriquece con el juego de la ficcionalización autobiográfica. En el primer acto, en una escena situada en un jardín, Gazul se despide de Zayda pues, ha decidido partir para cobrar fama combatiendo en Écija con el Maestre de Santiago[6]. Las promesas de guardarse amor y fidelidad, el llanto de la enamorada, la empresa que le entrega y los dos sonetos que sellan la separación repiten, en la comedia, tópicos y situaciones consagrados en el romancero. Por cierto, esta misma situación del galán que antes de partir a la guerra se despide de la dama, la había plasmado Lope en el famoso romance del moro Azarque, tan imitado y parodiado.

Los dos sonetos de la despedida funcionan como diálogo factual en juego de réplica y contrarréplica, ya que al primer soneto de estructura epigramática, el de Zaida, en el que condensa sus recriminaciones ante la partida de su enamorado Gazul, éste le responde con otro soneto de iguales características en cuyos versos también se enumeran una serie de *imposibilia* que en el último verso de la composición se cierra con una sentencia conclusiva:

Zayda. Dejará de los cielos la belleza
el ordenado curso, eterno y fuerte;
la confusión que todo lo pervierte,
dará a las cosas la primer rudeza... etc.
.....
Antes que deje de adorar tus ojos.

Gazul. Yo digo que primero verá España
acabado el linaje de Mahoma,

[6] El Maestre contra el que piensa combatir es d. Rodrigo Ponce de León, pues no sabe que ya ha muerto y que ha sido reemplazado por el protagonista de la comedia.

o que conozca el Alfaquí de Roma
cuanto el alarbe Mutacino baña... etc.
.....primero
que deje de adorar tus bellos ojos.
[Menéndez Pelayo (ed.), 1899: 47 b]

La potenciación dramática de los dos sonetos, construidos con mecanismos especulares, va más allá de la utilización en un diálogo factual, por cuanto estos condensan una situación de profundo lirismo enmarcada en el contexto de una notoria intertextualidad con el romancero morisco del propio Lope, que éste rescribe en otras formas métricas para lograr la connivencia del espectador que conoce la materia poética utilizada.

Los otros tres sonetos, en cambio, están puestos en boca de un soldado, Campuzano, personaje al que, en principio, por su condición social y su nivel secundario no le correspondería la utilización de una forma métrica prestigiosa. Sin embargo, el análisis de las situaciones nos ofrece una explicación válida. El primero de estos sonetos, corresponde al momento en que sale de la ciudad para seguir a Gazul y, en un soliloquio argumentativo, se queja de las penurias de la vida militar y de la injusticia que supone que cuando mueren los grandes señores, la fama de sus hazañas los trasciende, mientras que «un pobre como yo —dice Campuzano— sin honra muere» [1899: 52 a].

Al comienzo del segundo acto, reaparece como prisionero de los moros, y en soliloquio le reza a la Virgen de la Peña de Francia, conocida por sus poderes para liberar a los cautivos: «Hermosa reina que en la excelsa peña» [1899: 57 a], y le promete que si logra abandonar su prisión irá a visitar su santuario. El milagro se produce entonces y luego de muchas peripecias, al promediar el tercer acto, cumple lo prometido y con otro soneto manifestará su agradecimiento por los favores recibidos: «Gracias te hago, inmenso y claro cielo» [1899: 75 b-76 a]. Este manejo de situaciones geminadas que funcionan como elementos estructurantes de la acción es uno de los recursos que en la época de consolidación de su fórmula dramática Lope utilizará con mucha destreza. Es evidente, pues, que la aparente inadecuación entre el personaje y la prestigiosa forma métrica utilizada no es tal, sino que por el hecho de alcanzar una dimensión sobrenatural y para destacar la devoción mariana opera con este procedimiento que le permite elevar el nivel de la discursividad.

Me interesa ahora centrar la atención en dos obras de la etapa del Lope-Lope que constituyen una pretendida trilogía que no superó las dos partes. Me refiero a *El Príncipe perfecto* comedias que Lope de Vega compuso sobre el reinado de don Juan II, rey de Portugal, contemporáneo de los Reyes Católicos. La primera de las

comedias se publicó en la *Parte XI* (1618) y la segunda en la *Parte XVIII* (1623). De ésta se conserva un manuscrito autógrafo, fechado el 23 de diciembre de 1614, por lo que la datación de ambas debe ser sin duda anterior. En la parte primera, sólo hay tres sonetos distribuidos uno en cada acto. Los dos primeros pertenecen a soliloquios del protagonista que comienza siendo príncipe y luego pasa a ocupar el trono y, si observamos la temática es evidente que hay una estrecha vinculación con las situaciones en que se encuentran. En un caso, el príncipe acompaña a su amigo don Juan de Sosa en sus aventuras amorosas y mientras lo aguarda recita un soneto sobre la noche: «¡Oh noche desigual, del sol ausencia» [Hartzenbusch (ed.) 1868: 94 c]; en el otro, ya es el rey y agradece a Dios los descubrimientos y las conquistas ultramarinas en una condensada proyección épica:

> Con justa causa agradecido al cielo
> miro mi reino dilatarse tanto,
> que causa el nombre portugués espanto
> del clima que arde hasta el que baña el hielo
> [ed. 1868, 103 b]

Finalmente, el tercer soneto es un soliloquio amoroso que, contrariado por dificultades amorosas, pronuncia don Juan de Sosa: «Aborrecí querido, y olvidado» [ed. 1868: 110 c].

La segunda parte de *El Príncipe perfecto* ofrece, en cambio, en cuanto a la presencia del soneto, seis ejemplos que permiten comprobar diversas perspectivas funcionales. Se distribuyen del modo siguiente: uno en el primer acto, dos en el segundo y tres en el tercero. El primero es una muestra de una de las asignaciones habituales en la comedia pues se trata de una misiva, de un papel, que don Lope le hace llegar a Leonor, la joven a la que pretende, y que esta lee. El galán juega conceptuosamente con las sílabas que componen su nombre:

> El principio del nombre de mi dama
> le dio un *león*: no puede ser más fiero;
> el fin le dio mi *amor*, que al fin espero
> lo que merece quien espera y ama.
> [ed. 1868: 120 c]

El caso siguiente es un soliloquio en el que don Alfonso, el hijo del rey don Juan, manifiesta sus contrariados sentimientos pues se ha enamorado precisamente de Leonor, quien ama a don Lope de Sosa, amigo e instructor del príncipe. El tratamiento del conflicto amoroso y la voluntad de superarlo con la virtud, se

encuadran en los cauces habituales de la temática petrarquista en este soneto: «Amor, de amar me reprehendo y riño» [ed. 1868: 150 a], en el que se perfila la consolidación de la figura modélica del rey cuya perfección ejemplar se despliega en los diversos niveles del accionar humano.

En cambio, en el tercer caso nos encontramos con un soneto que cierra el segundo acto, cuando no es esto lo habitual, y que además se organiza como un diálogo entre dos personajes, uso considerado infrecuente por los estudiosos de la polimetría en el teatro. Aquí los interlocutores, Tristán y doña Leonor, en un planteamiento de tipo factual y estilo llano y burlón en las intervenciones del criado, intercambian conceptos sobre la desilusión amorosa a medida que van recitando uno o dos versos, o medio verso cada uno. Por su peculiaridad lo transcribo a continuación:

Doña Leonor. Amor pagado mal, ¡cuan presto olvida!
Tristán. Antes suele crecer con el desprecio.
Doña Leonor. Cualquiera que ama aborrecido, es necio.
Tristán. No hay discreción con que el amor se mida.
Doña Leonor. Pues yo sé aborrecer aborrecida.
Tristán. Veros quejar de amor no tiene precio,
Doña Leonor. yo soy Lucrecia.
Tristán. Y yo seré Lucrecio,
cuando vuestra merced pierda la vida.
Doña Leonor Si amé sin discreción, tendré cordura.
Tristán. Viera entonces amor, que agora es ciego;
que amando, nadie cumple lo que jura.
Doña Leonor. Yo te juro olvidar o morir luego.
Tristán. ¡Juramento en mujer!
Doña Leonor. ¡Pues qué! ¿no dura?
Tristán. Es ola de la mar y dicha al juego.
[Hartzenbusch (ed.), 1868: 150 c]

El artificio, en el contexto de la comedia, parece intentar suplir cierta monotonía de situaciones en las que se repiten las escenas de las audiencias reales y se procede a desarrollar las distintas etapas de evolución de la madurez del joven príncipe, sin muchas posibilidades de variar la acción.

En esta misma línea de artificiosidad se encuadran los tres sonetos del último acto recitados —uno detrás del otro y sin versos que les sirvan de engarce— por los integrantes del triángulo amoroso: don Lope que se consume de amor y celos, «Fálaris, el tirano de Agrigento»; el Príncipe que trata de huir del encanto de la

amada, «Topáronse el amor desnudo y ciego»; doña Leonor que declara morir y vivir, «Yo muero y vivo, yo me hielo y ardo»[ed. 1868: 132 b]. Este es analizado por Maria Grazia Profeti [1984: 135] en una secuencia de sonetos italianos, portugueses y españoles sobre el tema de la enfermedad de amor y, en cuanto a su pertenencia a la tríada, destaca que los tres son piezas de gran virtuosismo «que recuerdan el trío de la ópera lírica». Es evidente que esta demostración de destreza sonetística desplegada por Lope sirve para enriquecer la trama de escaso movimiento escénico y repetidas situaciones de adoctrinamiento y exaltación del modelo cristiano del príncipe.

En esta etapa de la investigación, no es posible aún deducir conclusiones definitivas pero sí, en cambio, a partir de estas muestras elegidas de un conjunto mayor de comedias estudiadas, perfilar una serie de líneas operativas acerca de la funcionalidad del soneto en las comedias de Lope de Vega. En principio, resulta indiscutible que el soneto es una forma métrica que conserva las señas de su identidad extradramática, cimentada en la continua frecuentación con que el Fénix lo ha prodigado en su prolífica producción poética. Si bien en el momento en que incorpora sonetos al juego dramático de cada comedia, éstos no pierden su idiosincrasia específica, en cambio, van a densificar y enriquecer la acción con quejas amorosas, laudatoria recordación de triunfos y descubrimientos, parodia y rebajamiento satírico, réplicas y diálogos. El ritmo interno que les es característico y las pautas de concentración que el tratamiento del asunto requieren, instauran una dimensión intradramática que convierte la formulación de cada poema en una demostración de virtuosismo lírico. Por algo Herrera lo considera «la más hermosa composición, y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española» [Gallego Morell, 1966: 282].

Bibliografía

Carreño, Antonio [1982]: «Del *romancero nuevo* a la *comedia nueva* de Lope de Vega. Constantes e interpolaciones», en *Hispanic Review*, L, pp. 33-52.

— ed. [1984]: Lope de Vega, *Poesía selecta*, Cátedra, Madrid.

Delano, Lucile K. [1935]: *A critical index of the sonnets in the plays of Lope de Vega*, Toronto.

Díez de Revenga, Francisco Javier [1983]: *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Universidad de Murcia, Murcia.

Dunn, Peter N. [1957]: «Some uses of sonnets in the plays of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV, pp. 213-222.

Gallego Morell, Antonio [1966]: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Universidad de Granada, Granada.

Hartzenbusch, Juan Eugenio (ed.) [1868]: *El príncipe perfecto. Primera parte y segunda parte*, en *Comedias escogidas de Lope de Vega*, Rivadeneyra, Madrid, tomo IV, B. A. E., LII, pp. 93-115 y 117-137.

Jörder, Otto [1936]: *Die Formen des Sonnetts bei Lope de Vega*, Niemeyer, Halle.

Marín, Diego [1968]: *Uso y función de la versificación dramática de Lope de Vega*, Adelphi University, Garden City, N. Y., 2ª. ed. (Estudios de Hispanófila, 2).

Menéndez Pelayo, Marcelino (ed.) [1899]: *El sol parado,* en *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española / Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, vol. IX, pp. 41-79.

— [1968]: *Los comendadores de Córdoba*, en *Obras de Lope de Vega*, tomo XXIV, Atlas, Madrid, B. A. E., CCXV, pp. 1-61.

Morley, Sylvanus G. y Bruerton, Courtney [1968]: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión de M. R. Cartes, Gredos, Madrid.

Profeti, Maria Grazia [1984]: «Il "mal d'amore": intertestualitá, manierismo, roviscimento satirico», en *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Bulzoni, Roma, pp. 125-168.

— [1999]: *Nell'officina di lope*, Alinea Editrice, Firenze.

Vega, Lope de: para las comedias citadas véase Hartzenbusch, J. E. (ed.), [1868] y Menéndez Pelayo, M. (ed.) [1899] y [1968].

Weber de Kurlat, Frida [1976]: «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», en *Segismundo*, XII, pp. 111-131.