

“FUROR POÉTICO”:

CREACIÓN Y PRECEPTIVA EN LOS SONETOS DE LOPE DE VEGA

Marisa Eugenia Elizalde

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PAMPA
[melizalde@cpenet.com.ar]

Resumen: La poesía barroca en España refleja las huellas de la oposición tradicionalismo/petrarquismo, y se erige en un espacio textual donde se manifiestan las tensiones y las búsquedas de nuevos modos de expresión. El soneto, como forma textual, constituyó un escenario privilegiado para estas indagaciones.

En ese sentido, para este trabajo se considerarán algunos sonetos de Lope de Vega, en una doble línea de análisis: por un lado, la concentración en la figura de Lope de la idea de autor/creador/preceptista, y por otro, el particular diseño formal del soneto que le permite condensar y combinar los signos de la lengua, logrando así una apertura semántica y connotativa en la que el lector también sea partícipe. Ambos, lenguaje y lector, serán los vértices de una profunda transformación del discurso literario, en la que se articularán modelos existentes con otros redefinidos.

Palabras clave: Literatura del Siglo de Oro - Lope de Vega (Lope) - Sonetos - Retórica.

Los estudios sobre el Barroco dejan entrever la compleja trama de tensiones condensadas en las producciones culturales, y en particular, en la literatura. En un momento en el que se hacía de la búsqueda y la experimentación una nueva estética, los conceptos tradicionales sobre los que se erigía la retórica literaria también sufrieron redefiniciones.

En el ámbito de la poesía, estas modificaciones fueron significativas y produjeron desplazamientos y reformulaciones del repertorio genérico. La poesía barroca en España refleja las huellas de la oposición tradicionalismo / petrarquismo, y esta contraposición genera moldes o formatos a través de los cuales expresar las nuevas concepciones. Tanto en el plano de la métrica como en el de los géneros se evidencia una búsqueda, un afán de experimentación,

que concluye con la creación de modelos genéricos, la consolidación de algunas formas y el rediseño de otras¹.

Este rasgo de la poesía barroca, es decir, su carácter de espacio textual en el que se liberan las luchas por alcanzar una simbiosis entre lo nuevo y lo heredado, entre convención e intuición, se disemina en las formas líricas del momento.

En este trabajo nos acotaremos a un formato que, si bien ya tenía una trayectoria rica en España, alcanza durante el Barroco un desarrollo significativo y, quizá, por su profusión y cristalización, nunca superado: el soneto. La mirada que aquí se propone intenta indagar cómo el soneto, en cuanto estructura métrica y estrófica definida, constituyó durante el Barroco un escenario privilegiado para expresar las tensiones y exploraciones lingüísticas.

Como se ha señalado, un primer acercamiento al universo de las producciones de sonetos en la época muestra una superabundancia de textos, de diversa valía, que evidencia esta tendencia a la desmesura y multiplicación propias de un periodo en el que el *horror vacui* propiciaba la acumulación y la dilatación discursivas. En ese sentido, para este trabajo sólo se considerarán algunos sonetos de Lope de Vega, lo que no implica una mirada descalificadora de otros autores de sonetos contemporáneos, sino porque Lope reúne en su figura muchos de los aspectos que se han planteado respecto de la idea de autor/creador /preceptista y el valor de dichas disquisiciones en este contexto.

Escribir con el arte: creación literaria en Lope de Vega

Para iniciar un acercamiento a la producción literaria de Lope de Vega, resulta necesario un doble movimiento; por una parte, revisar los discursos literarios que circulaban en la época y que conformaban los saberes compartidos desde los cuales se producían y leían los textos, y por otra, detenerse brevemente en ciertas ideas sobre la creación literaria que están presentes en los propios textos de Lope. De este modo se puede establecer un contrapunto entre las ideas literarias vigentes y las concepciones que el propio autor fue esparciendo en sus obras.

Respecto de las principales ideas vinculadas con la creación poética del Barroco, los estudios coinciden en el lugar privilegiado que ocupaba la poesía en este contexto; según Aurora Egido: “poesía era, o pretendía ser, casi todo” (1987:

1 Respecto de la función de la métrica como mecanismo retórico y como teoría estética, resultan significativas las lecturas de E. Rodríguez (2002) y de B. López Bueno (1992). Ambas autoras analizan los modos en que las reformas métricas provocaron transformaciones en la configuración de los géneros.

79). Esta ubicación particular de la poesía, entendida en sentido amplio, ya que incluía al teatro y a todas las formas en verso, le otorga un rango diferencial y sobre ella giran las cuestiones referidas al arte. Sin detenernos en un recorrido minucioso, podemos referir algunas ideas básicas vinculadas con la poesía.

En primer lugar, la premisa aceptada y respetada en la época es la de que no hay poesía sin el arte; existe un afán por explorar y revisar los preceptos, pero lo que cambia es el lugar desde donde emanan estos preceptos. Ya no serán los preceptistas o teóricos quienes desarrollarán las *ars poéticas*, sino los propios escritores, pero esto no implica una negación de las reglas, sino una reformulación.

En este marco, uno de los principios clave tiene que ver con la relación y correspondencia lógicas inseparables del “decir poético”; no hay en la poesía, aún bajo la apariencia de lo exorbitado o inusual, contradicción con el orden lógico. La poesía busca ser “entendida”, más allá de los modos en que se articulaba la superficie del verso. Es decir, los límites impuestos a los mecanismos retóricos se relacionan con la capacidad de los lectores de aprehender los sentidos, aún cuando se llegara a algunos extremos de oscuridad gongorina.

Desde esta perspectiva adquiere otro signo la conocida preferencia de los autores barrocos por el artificio, el ornato y la proliferación de figuras, cada vez más audaces. Se trata de explotar al máximo las posibilidades que ofrece la lengua, pero con la regulación que implica la presencia en el horizonte del público lector.

En este juego de transgresiones y regulaciones con el lenguaje, se percibe en los autores de este periodo una predilección por algunas figuras retóricas que expresan con mayor nitidez esta búsqueda de equilibrio entre forma y sentido, entre expresión e idea. Entre ellas se destaca la “metáfora”, ya que, por su misma esencia, ofrece una clara relación lógica entre ambos planos, forma y contenido. Esta inclinación hacia el uso de metáforas se relaciona con otra idea cara a los autores barrocos: el “concepto”, enunciado por Gracián en su *Agudeza*, en el que el acento está en la posibilidad de hallar correspondencia entre los objetos (citado por Lázaro Carreter 1966). Así la metáfora deviene en el molde adecuado para expresar las posibilidades de correlación semántica entre las ideas, en el ámbito de una poesía centrada en el “decir” y no en la vacuidad lingüística o en el mero juego de prestidigitador.

Hasta aquí la presentación de algunas ideas que sustentan la poética barroca; excedería el objetivo de este trabajo desarrollarlas por extenso; se trata de acotar algunos aspectos que resulten productivos para analizar su funcionamiento en los sonetos seleccionados de Lope de Vega.

Las ideas literarias de Lope establecen un diálogo particular con estas concepciones poéticas, según se desprende de sus propios escritos². A lo largo de sus obras, literarias o no, Lope inserta reflexiones o sentencias respecto de la creación literaria, tal como lo hicieran Cervantes o Tasso. Dichos conceptos provienen de dos vertientes distintas; por un lado, el repertorio de juicios, definiciones y máximas consolidados por la tradición clásica, que eran moneda corriente en la época y formaban parte de los saberes validados por las *auctoritates*, y por otro, no menos importante, de su propia práctica de escritura, de la autoridad dada por la capacidad creativa y creadora. Según se ha señalado, a veces estas nociones entran en contradicción, lo cual expresa la persistencia durante este periodo de saberes tradicionales y la irrupción de nuevas tendencias teóricas, de corte más pragmático³.

Una idea constante que se destaca en Lope es su preocupación por la lengua, en tanto portadora de pensamiento; de allí su inclinación hacia la claridad y la limpieza de la expresión. A la búsqueda de la belleza y la agudeza e ingenio del verso le equipara la pureza del estilo. En este sentido, tiene en cuenta al lector como destinatario necesario y “cómplice” en este juego retórico, haciendo suyas las palabras del doctor Garay, quien había afirmado: “que la poesía había de costar grande esfuerzo al que la escribiese, y poco al que la leyese” (citado por Blecua 1981: 54). Varios fragmentos de los textos de Lope retoman estas ideas de privilegiar la claridad por sobre el artificio excesivo, que, desde su perspectiva, no hace sino ocultar y opacar los sentidos. Es conocida su polémica con Góngora al respecto y su reafirmación a lo largo de diversos textos de sus desavenencias con el “nuevo decir” o “la nueva poesía”, expresiones con las que se refería al estilo de los seguidores de Góngora. Según la crítica ha afirmado, la relación de Lope con el poeta cordobés integraba admiración y rechazo por lo que él consideraba vanos artificios. Lope privilegiaba el concepto, la sentencia por sobre el ornato o artificio retórico. Así se desprende de alguno de sus textos donde reflexiona sobre los modos de escribir:

Si estuviera la dificultad en la lengua (como ahora se usa), confieso que se quejaban con causa, pero estando en la sentencia, no sé por qué razón no ha de tener verdad lo que no alcanzan... [escribe] para el desengaño de los que se apasionan de los términos nuevos del decir, aunque sean bárbaros, y no reparan en el alma de los conceptos (escrito a Franciso López de Aguil- lar, Blecua 1981: 41).

2 Al respecto hay numerosos estudios dedicados al análisis de estas ideas; aquí recuperaremos sólo aquellas que resulten acordes con los propósitos enunciados.

3 Esta falta de consistencia entre ciertas reflexiones teóricas de Lope en diferentes momentos de su producción literaria ha sido analizada por X. Tubau (2006).

A muchos ha llevado la novedad a este género de poesía, y no se han engañado, pues en el estilo antiguo en su vida llegaron a ser poetas, y en el moderno lo son en el mismo día: porque con aquellas transposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas, o frases enfáticas, se hallan levantados adonde ellos mismos no se conocen, ni aún sé si se entienden... (1981: 53).

Disquisiciones de similar tenor aparecen a lo largo de sus escritos, muchos de ellos intercalados como cartas en las ediciones de sus obras; allí podrían rastrearse otras ideas semejantes, que parecen tener ciertos elementos en común: una mirada crítica respecto del nuevo modo de decir, vinculada con la oscuridad y la dificultad en el plano de la expresión y una preocupación por la capacidad de ser comprendidos. Para Lope esto es fundamental; no concibe el escribir como un alarde de rebuscamiento retórico, sino como un instrumento para expresar conceptos, en el sentido de composición lógica, y en ello el lector ocupa un lugar significativo.

También los prólogos o dedicatorias, es decir, el aparato paratextual que enmarca a las obras —y que durante el Siglo de Oro reviste suma relevancia, ya que permite reconstruir las marcas del *locus* enunciativo, la compleja red de relaciones simbólicas y culturales, además de reservorio de reflexiones sobre la creación literaria—, son espacios aprovechados para presentar cuestiones sobre la composición poética. Los escritores, además de recurrir al repertorio más o menos establecido de lugares comunes de la época, deslizan sus propias concepciones respecto no sólo de la obra en sí, sino de aspectos de la teoría literaria. En este punto se imbrica la mirada de las preceptivas vigentes con la del autor, que legitima el propio paradigma conceptual en su producción, y en el caso particular de Lope, en la recepción que sus obras tiene en el público (lector o espectador).

El breve corpus de sonetos presentados en este trabajo pertenece a distintas obras de Lope. En él se incluyen el soneto-prólogo “Versos de amor, conceptos esparcidos”, el soneto 20 “Si culpa, el concebir; nacer tormento”, el soneto 61 “Ir y quedarse, y con quedar, partirse”, el soneto 75 “No me quejara yo de larga ausencia” y el soneto 137 “Noche, fabricadora de embelecros”, correspondientes a las *Rimas* de 1609⁴; el soneto 20 “La lengua del amor, a quien no sabe”, de las *Rimas Sacras* de 1614 y finalmente el soneto “Letras del alma, espejo cristalino”, incluido en *Los pastores de Belén*, de 1612. Este recorte, como una *mise en abîme*,

4 La primera edición de las *Rimas* es de 1602, cuando se publicaron conjuntamente con otras dos obras de Lope. Luego el autor decidió independizar esta colección de poemas y los publicó en Sevilla en 1604. En la edición de 1609, aquí citada, se le agrega el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, manifiesto poético de su creación dramática.

permitirá indagar los modos en que Lope resuelve las tensiones entre forma y contenido, a la vez que evidencie algunos rasgos de su estilo⁵.

La edición de las *Rimas* de 1609 incluye, como parte de la composición de la obra, los requerimientos formales (Suma de privilegio, Tasa, Aprobación y Erratas), las Dedicatorias (en este caso a Juan de Arguijo), y la salva de poemas escritos por otras figuras saludando la aparición del libro (tópico habitual de la época, que en muchos casos formaba parte de las convenciones literarias y era compuesto por los propios autores)⁶. Luego de la Dedicatoria, Lope inserta su “Prólogo” que, aunque breve, resulta interesante para recuperar algunas ideas referidas al contenido y la valoración sobre los textos. Está dirigido, como también era convención, al Lector y allí, además de enumerar los poemas que incluye, se detiene a reflexionar en especial sobre el romance, composición española por excelencia, y a la cual Lope tiene particular afición y a la que reivindica como “digno de toda estimación”⁷.

Resulta significativo que, en este prólogo, Lope se demore más exhaustivamente en discurrir sobre el romance, dado que sólo declara que incluye dos en esta edición y apenas se detenga en comentar sobre los sonetos, de los que declara presentar “dos centurias”, es decir, un número hartamente relevante, junto con la rimas. No deja el lector de estar presente en este juego de interpretaciones:

Recibe mi deseo. Lee si entiendes, y enmienda si sabes. Mas ¿quién piensa que no sabes?

Lector intérprete (“lee si entiendes”) y lector artífice (“enmienda si sabes”); la literatura como acto mancomunado, como pacto entre el autor y los lectores, entre los cuales se establece un puente de significados compartidos.

Esta premisa recorre los poemas que conforman esta obra, un repertorio de textos que incluye la mayoría de los temas, tópicos y construcciones del barroco hispánico. Rico, variado, complejo, este conjunto de poesías encierra y exhibe los mecanismos propios de una estética. En esta línea de análisis recorreremos algunos de sus sonetos para indagar de qué manera se imbrica lo conceptual y lo expresivo y de qué modo se resuelven los desafíos conceptuales en la superficie de los textos.

5 Los sonetos citados están tomados de la edición de José M. Blecua (1981) y se sigue la numeración allí indicada.

6 Cabe señalar al respecto el uso paródico que hará Cervantes de este recurso en la presentación de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, en 1605, lo que da cuenta de lo artificioso y ritual del procedimiento.

7 Las referencias a los textos preliminares de la edición de las *Rimas* están tomadas de la Edición digital a partir de Lope de Vega (Vega y Carpio, Lope de 2003).

Versos de amor, conceptos esparcidos...

Este verso abre el soneto inicial de las *Rimas* de 1609, que funciona como umbral de ingreso a ellas y como síntesis del origen y destino probable de su poesía. En esta ocasión, nos interesa detenernos en la segunda construcción, que inmediatamente después de presentar el tema (“Versos de amor”), se refiere a ellos como “conceptos esparcidos”. He ahí la clave que signará su escritura; la posibilidad de que la lengua sea capaz de construir una constelación de relaciones entre los objetos, un abanico de ideas cuyo centro sea el concepto.

La inclusión de un soneto-prólogo reconoce una trayectoria paralela a la incorporación de esta forma genérica al campo literario español; fue Boscán quien inauguró esta práctica, cuyos antecedentes se remiten al *Canzoniere*, de Petrarca. Al respecto, Juan Manuel Rozas (1964) traza un recorrido por los sonetos-prólogo más significativos del Siglo de Oro español, estableciendo líneas de contacto y diferencias. En su análisis del soneto que abre la edición de las *Rimas* de Lope, Rozas señala que el rasgo distintivo de este texto es la construcción del destinatario: ya no son los lectores, sino los propios versos, a quien se dirige la voz lírica. En este punto, Lope se aparta de la tradición petrarquista al vincular la escritura a su propia experiencia, no se trata de una reflexión de índole moral, sino que se instala de lleno en el campo de lo literario. Según esta lectura, Lope, junto con Quevedo y Góngora “acaban con el petrarquismo” (68). A su vez, el reconocimiento explícito de la paternidad de los versos y de la voluntad del poeta de darlos a la imprenta, conjugan una nueva configuración: la del poeta profesional. Esta intervención del escritor para darle unidad a los “versos esparcidos”, cuyo entramado amoroso le otorga consistencia, forma parte de una estrategia editorial y, al mismo tiempo, ofrece un modo de analizar la compleja relación entre autor y lector y la búsqueda de la conformación de un público. Sobre este aspecto afirma Cabranes-Grant:

Las misceláneas son conglomerados hermenéuticos: nos rinden un informe de los valores que orientan las lecturas de un público determinado. Cada tomo de las *Rimas* nos presenta una visión distinta de Lope como poeta. Este reciclaje editorial nos va tejiendo una historia literaria (2004: 215).

El soneto como formato textual ofrece una construcción particular, que enlaza y combina íntimamente la disposición métrica y el contenido semántico. Esta imbricación temática y estructural ha sido objeto de exhaustivos estudios, en particular en el marco de la Lingüística Textual (García Berrio 1978 y 1981). Este abordaje posibilitó la confección de una tipología de los textos líricos, basada en sus componentes sintácticos y semánticos, que da cuenta de una relación entre los rasgos de contenido semántico (tema) con los

rasgos macroestructurales sintácticos (estructura). Por su configuración, el soneto es básicamente unitemático, aunque pueden presentarse casos en que haya coexistencia de temas, lo que determinará la jerarquización temática en el interior del soneto. Además de la jerarquización, otro aspecto relevante en esta perspectiva, es la ubicación del tema en la distribución del poema. Al respecto, García Berrio señala que en el Barroco se produce un desplazamiento del centro temático del primer terceto –propio de los esquemas renacentistas– hacia el final del soneto, inclusive al último verso (1981: 151-152).

Esta fórmula expresiva, incorporada en España a comienzos del siglo XVI, alcanzará durante el Barroco uno de sus puntos máximos de capacidad creadora. Lope no escapará al hechizo de una forma que permite desafiar al lenguaje para que despliegue los conceptos, en el breve cerco de catorce versos endecasílabos; esto se evidencia en la cantidad de sonetos que escribió, no sólo en los libros de rimas, sino esparcidos en sus múltiples comedias.

Además de la privilegiada disposición contenido/forma, la estructura interna del soneto trabaja con predilección la contradicción entre opuestos como matriz semántica. Así, es frecuente observar en los sonetos una estructura contrapuesta, ya sea entre los cuartetos y los tercetos, o en los versos mismos, donde una idea puede ser negada o rebatida o sometida a diversas operaciones retóricas. La forma interna del soneto y su distribución semántica constituye uno de los aspectos centrales de los estudios del género. Al respecto, Gary Brown (1978) postula la coexistencia de dos esquemas básicos de composición interna de los sonetos: el de la división bipartita entre los dos cuartetos y los dos tercetos, y el de desarrollo lineal o soneto epigramático. Las diferencias entre estas dos formas de estructuración se basan, además, en las construcciones sintácticas que adopta cada modelo; esto da cuenta de una estrecha vinculación entre forma y retórica, ya que cada modo de composición utiliza recursos retóricos particulares. Brown destaca la relación entre los principios retóricos manejados por los poetas y la distribución interna del contenido del poema, lo que le otorga a cada forma de organización rasgos distintivos. Así, los poetas reflejan con las técnicas retóricas y composicionales, los principios retóricos propios de la época y las concepciones sobre el amor que expresan los sonetos (38).

Estos elementos constitutivos del soneto están presentes en las producciones de Lope; si bien la mayoría de ellos giran en torno al tema amoroso, tal como lo expresara en el soneto de apertura, otras nociones vinculadas con el espíritu barroco no estarán ausentes: el desengaño, la fatalidad, el desconcierto, el desencanto, lo efímero y la fugacidad son algunas de las más frecuentes.

“Que más quiero ser entendido que defendido”

Así se expresa en la dedicatoria a Juan de Arguijo, que precede a las *Rimas*; una declaración que encierra una estética y una poética, centradas en el entendimiento del lector, lo cual resalta la permanente preocupación por resolver los desafíos conceptuales. Tampoco están ausentes de las disquisiciones poéticas las complejas relaciones entre la voz y la escritura; a lo largo de sus poemas, Lope establece un diálogo entre creación y escritura. Las metáforas referidas al acto de escribir recorren sus textos y constituyen uno de los tópicos más frecuentes de su producción⁸.

Las *Rimas* se inscriben en la línea petrarquista, aunque Lope exprese en sus composiciones algunos rasgos particulares que definen su poética: la vinculación entre el concepto y su expresión poética⁹. En su conjunto, las *Rimas* constituirían, en la expresión de Antonio Carreño, “la alegoría de una ausencia que nunca se recupera y su retórica la obsesión por confesar tal recobro y nueva pérdida” (1984: 74).

El tópico amoroso es determinante en la composición de los sonetos incluidos en las *Rimas*; Lope sigue la línea de la retórica petrarquista, pero, en él se combinan de manera especial los elementos provenientes de la tradición con la experiencia personal. De este modo, lo que le otorga un sesgo distintivo a la obra es el carácter innovador de esta unión entre tradición y experiencia (Pedraza Jiménez 1993).

Comenzaremos nuestro análisis con uno de los más representativos de la producción de Lope, en cuanto construcción conceptual: el soneto 20. Por su temática, correspondería incluirlo no en los sonetos de corte amoroso, sino en los de reflexión moral, en este caso, sobre la futilidad de las glorias humanas. En él, la estructura de los dos cuartetos adopta la forma de una extensa oración condicional, encabezada por la forma *si*, dentro de la cual se enumera una serie de conceptos, contruidos por medio de elipsis verbal, lo que refuerza su contundencia:

Si culpa, el concebir; nacer, tormento;
guerra, vivir; la muerte, fin humano;
si después de hombre, tierra y vil gusano,
y después de gusano, polvo y viento;

8 Para la particular relación entre oralidad y escritura en Lope, véase Egido (2003), donde analiza las variadas relaciones entre la retórica de la oralidad y la cristalización de la escritura en el Siglo de Oro español.

9 Un análisis de la poética de Lope en este texto lo ofrece Antonio Carreño (1984) en la “Introducción” a la edición de *Poesía Selecta*.

si viento, nada, y nada el fundamento;
flor, la hermosura; la ambición tirano;
la fama y gloria, pensamiento vano,
y vano, en cuanto piensa, el pensamiento,

Junto con el recurso de la condensación, aparece la gradación, que abarca el derrotero de la vida humana, desde el nacimiento hasta la muerte y descomposición, vinculados con los tópicos tradicionales de la vacuidad de ciertos bienes humanos (hermosura, fama, gloria). La línea del razonamiento se recupera en los dos tercetos, configurados como preguntas retóricas, que retoman las premisas enunciadas en los cuartetos. En ellas, la referencia al sujeto se enmascara bajo la forma de infinitivos en *se*, lo que universaliza la condición humana a la vez que cuestiona el accionar del hombre que se sabe finito y temporal. En esta elaboración conceptual adquiere relevancia la utilización de oposiciones que consolidan esta idea:

¿quién anda en este mar para anegarse?
¿De qué sirve en quimeras consumirse
ni pensar otra cosa que salvarse?
¿De qué sirve estimarse y preferirse,
buscar memoria habiendo de olvidarse,
y edificar habiendo de partirse?

Con este juego de contradicciones, el desarrollo conceptual se recorta nítido y la voz lírica involucra al lector a partir de la presencia de sustantivos que apuntan a lo concreto y de la extensión lograda por el uso de infinitivos con valor universal y atemporal. Así, los lectores, más allá de las épocas, somos interpelados por esta argumentación poética.

La enumeración de conceptos es un recurso habitual en los sonetos de Lope; con esta estrategia logra enhebrar en los versos los conceptos, como cuentas que forman un collar de sentidos. Es el caso del soneto 61:

Ir y quedarse, y con quedar, partirse,
partir sin alma, e ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena,
y no poder del árbol desasirse;
arder como la vela y consumirse
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo, y ser demonio en pena,
y de serlo jamás arrepentirse;
hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada, sobre fe, paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno,

creer sospechas y negar verdades,
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma y en la vida infierno.

El develamiento de la idea que estructura el poema recién aparece en el anteúltimo verso; este mecanismo es reiterado en otros sonetos y se vincula con la idea de un lector partícipe, que acompañe este movimiento de asociación y de multiplicación de ideas y que llegue, junto con la voz lírica al final del texto, al descubrimiento; descubrimiento que obliga a releer el poema para detenerse en cada una de las construcciones que lo componen y así admirar(se) de su factura¹⁰. No se amilana el yo lírico ante el desafío de que una sola oración soporte el peso de todo el poema; los sentidos se irradian y convergen en el final, como en una vertiginosa espiral. A esto se suman los contrastes y el uso de infinitivos; dos recursos que revelan una de las preocupaciones estéticas del Barroco: la exploración de las posibilidades expresivas de la lengua, unida a una conciencia de crisis y ruptura. A esta combinación de recursos estéticos y lógicos se une un ritmo poético vivo y sostenido, que le otorga mayor carácter personal, de propia subjetividad.

En el soneto anterior, la definición de la “ausencia” se realiza desde un punto de vista de corte filosófico e intelectual; en otros casos, se manifiesta a través de un desgarramiento más humano, donde la voz lírica se representa en el “yo” que es sujeto sufriente. Veamos el soneto 75:

No me quejara yo de larga ausencia,
si, como todos dicen, fuera muerte;
mas pues la siento, y es dolor tan fuerte,
quejarme puedo sin pedir licencia.

En nada del morir tiene apariencia,
que si el sueño es su imagen y divierte
la vida del dolor, tal es mi suerte,
que aún durmiendo no he visto su presencia.

Con más razón la llamarán locura,
Afeto de la causa y accidente,
si el no dormir es el mayor testigo.

¡Oh ausencia peligrosa y mal segura,
valiente con rendidos, que un ausente
en sí vuelve la espada a su enemigo!

10 De una estructura similar es el famoso soneto 126: “Desmayarse, atreverse, estar furioso...” en el que define al amor, ya estudiado profusamente por la crítica y erigido como modelo de este tipo de composición conceptista.

Comienza el yo por desechar el decir general y refutar la equiparación de la ausencia a la muerte. A partir de este gesto inicial de rechazo, elabora la comparación con otras ideas análogas: el sueño y la locura, ideas por otro lado muy recurrentes en la época. La invocación final a la ausencia cierra el poema y remite nuevamente al sufrimiento. En este caso el conocimiento está basado en la propia experiencia; el yo ha experimentado el sentimiento de la falta y desde ese espacio textual lo configura. La oposición en este caso se postula entre el saber consagrado, el “de los otros”, y la propia experiencia como fuente de conocimiento. Este desgarró afectivo del sujeto evoca el desgarró de la percepción barroca de la existencia: la de un sujeto escindido.

No se detiene el furor poético de Lope ante temas muy trabajados y explorados de la literatura; esta pulsión a la búsqueda de nuevas formas de decir, aun sobre lo ya dicho profusamente, lo lleva al desafío de elegir a la “noche” como eje del soneto 137:

Noche, fabricadora de emblecos,
loca, imaginativa, quimerista,
que muestras al que en ti su bien conquista
los montes llanos y los mares secos.

Habitadora de cerebros huecos,
mecánica, filósofa, alquimista,
encubridora vil, lince sin vista,
espantadiza de tus mismos ecos:

la sombra, el miedo, el mal se te atribuya,
solicita, poeta, enferma, fría,
manos del bravo y pies del fugitivo.

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

En este soneto opta por la personificación como estrategia para caracterizar a la noche; en el primer cuarteto, la construcción “fabricadora de emblecos” comparte rasgos semánticos con la capacidad creadora, con la imaginación, lo que se acentúa en la utilización de adjetivos que remiten a esta idea: “loca, imaginativa, quimerista”, y a su vez a la posibilidad de invertir, trastocar el orden de lo posible: mostrar “los montes llanos y los mares secos”. Retoma y profundiza esta construcción en el segundo cuarteto, donde los adjetivos refieren a lo sombrío y misterioso, lo oculto y tenebroso. La acumulación de adjetivos permite la proliferación de asociaciones semánticas y pone en juego las capacidades expresivas, como un espejo multiplicador. Esta caracterización de la noche se desplaza cada vez más hacia el campo de las tinieblas, en

analogía con ciertas fuerzas del mal. Se proyecta así una imagen de la noche que no responde a la serenidad del repertorio renacentista; es, en palabras de Pedraza Jiménez “una noche urbana en la que se juntan los rumores, el misterio, el miedo, el frío húmedo y enfermizo, la delincuencia, las ilusiones y las imágenes absurdas de los sueños” (1993: 92); se trata de una noche que anticipa las noches literarias del siglo XIX. Cierra el poema con el cambio de foco del sujeto: el yo lírico ocupa el centro y la noche es su oponente poderoso, dueña de la mitad de su vida. En este giro final el poeta ofrece una revisión de la noche; desde su condición de “fabricadora de embelecos”, al igual que la imaginación, se apodera de su vida. Aparece, entonces, la idea del sujeto arrebatado, cautivo de fuerzas superiores a él, sometido al “furor poético”, que tanto se asemeja a la locura.

Para cerrar este apartado referido a los modos en que Lope resolvió los desafíos que su época y su propia concepción poética, centrada básicamente en el lugar que ocupa la expresión límpida, liberada de artificios que opriman los conceptos, le ofrecían, presentamos el soneto 20, de las *Rimas sacras* (1614), obra cuyos temas giran en torno al amor divino y no al humano. En este caso, el soneto centra su construcción en torno a la relación entre lenguaje y experiencia. Como le ocurriera a los místicos una generación anterior, la búsqueda de un lenguaje que exprese lo divino, la inefable experiencia del contacto con Dios, se enfrenta con los límites de la lengua. En un recorrido por las formas de expresión que pudieran enunciar esa experiencia, el único molde que permite, por su propia configuración, representarla, es el lenguaje amoroso. Así, dos extremos del amor: el erótico y el divino, se funden en un modelo expresivo semejante: un mismo lenguaje, un mismo modo retórico, una correspondencia semántica.

La lengua del amor, a quien no sabe,
lo que es amor, ¡qué bárbara parece!
pues como por instantes enmudece,
tiene pausas de música suave.

Tal vez suspensa, tal aguda y grave,
rotos conceptos al amante ofrece;
aguarda los compases que padece,
porque la causa su destreza alabe.

¡Oh dulcísimo bien, que al bien me guía!
¿con qué lengua os diré mis sentimiento,
ya que tengo de hablaros osadía?

Mas si es de los conceptos instrumento,
¿qué importa que calléis, oh lengua mía,
pues que vos penetráis mi pensamiento?

Resulta difícil dejar de evocar a San Juan de la Cruz en sus poesías, donde se encarna la palabra poética como único modo de expresión posible para manifestar el ascenso del alma. Pero ese lenguaje es siempre insuficiente, apenas un resplandor de la experiencia en sí. En su minucioso análisis del lenguaje de San Juan de la Cruz, Jorge Guillén resume esta relación entre experiencia y lenguaje: “Si la experiencia mística se sitúa más allá de la razón y la imaginación, a lo incomprensible divino ha de seguir la insuficiencia de la voz humana” (1962: 111). Esta conciencia de la insuficiencia del lenguaje atraviesa también este soneto de Lope, y coloca en un primer plano la oposición entre la posibilidad de expresar los conceptos y los conceptos mismos. “Rotos conceptos”, en esta construcción se cifra ese hiato entre la idea y su instrumento, que siempre devendrá incompleto, ineficaz. En esta contradicción, ante esta imposibilidad, la respuesta del poeta expresa una toma de postura: la voz se acalla y sólo queda el contacto directo entre el amante y el amado¹¹.

“Letras del alma, espejo cristalino...”

Como cierre para este análisis de las obras de Lope recurrimos nuevamente al análisis del soneto 84 “A las letras”, perteneciente a *Los pastores de Belén*, de 1612, que retoma y concentra esta presencia constante en los discursos de Lope de una reflexión sobre los modos de expresión¹². En la multiplicidad de formas que el escritor eligió para manifestar una prolífica capacidad creadora, que aunó de manera enriquecedora tradición e innovación, aparece reflejada esta problematización del lenguaje. Durante el Barroco, el ámbito de la lengua será escenario de las fuerzas contradictorias que marcaron el periodo: los textos serán el campo donde se librarán las batallas por la novedad, la experimentación, la indagación por las potencialidades expresivas de una lengua sometida a un proceso de expansión inédito.

Junto con el lenguaje, la reconfiguración de la figura del lector intensifica la búsqueda; se apuesta a un lector que comparta el asombro de un hallazgo, que se deleite en la perfección de un concepto. Ambos, lenguaje y lector, serán los vértices de una profunda transformación del discurso literario, en la que se articularán modelos existentes con otros redefinidos. Entre ellos, la figura del escritor, que asume la condición de creador a la vez que reflexiona sobre la creación, en un juego dialéctico que evidencia la necesidad de revisar los

11 Las formas de clausurar los sonetos, a fin de darles el cierre buscado, constituye una de las preocupaciones de la retórica del Siglo de Oro. El caso particular de la poesía de Lope ha sido abordado por G. J. Brown (1978), en el cual lo asimila a la retórica del epigrama.

12 Al igual que en los textos anteriores, se cita el poema según la edición de Blecua (1981).

conceptos en los cuales ésta se sustenta. En este marco, la producción literaria de Lope de Vega constituye un espacio fértil; sus textos son atravesados por las preocupaciones estéticas y retóricas de la época, y, en especial, por la claridad y la limpidez de los conceptos. Allí se cifran sus esfuerzos, en la superficie de los versos, donde los conceptos son tensados hasta el límite.

Tal vez uno de los formatos textuales que mejor evidencien estas tensiones entre el ansia de exploración y los límites formales sea el soneto. Su particular construcción métrica y estrófica otorgan un espacio textual definido e infranqueable; sin embargo, pocas formas han desarrollado mayor variedad y diversidad de temas y estilos. Este diseño permitió condensar y combinar los signos de la lengua, logrando así una apertura semántica y connotativa. La relación entre forma y contenido del soneto ofrece una disposición novedosa y siempre renovada, rasgo que los autores del Barroco supieron aprovechar y que, más allá de los vaivenes estéticos de las diferentes corrientes literarias, aún en nuestros días le permite al soneto seguir siendo un lugar privilegiado del “decir” poético. Lope entrevió estas posibilidades discursivas: esto se manifiesta en la gran cantidad de sonetos que constituyen su obra.

En el soneto mencionado al comienzo de este apartado, la voz lírica aporta su visión a la antigua disputa entre las armas y las letras. Una vez más, el debate entre concepto y expresión se hace presente y en él, las letras resultan victoriosas, ya que permiten la síntesis siempre buscada por Lope: la unión entre la idea y una palabra que no la encarcele en el juego retórico, sino que la vivifique.

Referencias bibliográficas

- Blecua, J. “Introducción”. Lope de Vega y Carpio. *Lírica*. Madrid: Castalia, 1981: 7-54.
- Brown, G. J. “Lope de Vega’s epigrammatic poetic for the sonnet”. *Modern Language Notes* 93 (1978): 218-232.
- Cabranes-Grant, Leo. “Del *Cancionero* a la miscelánea: Lope de Vega y sus *Rerum Vulgarium fragmenta*”. *Humanista*, Vol. 4 (2004).
- Carreño, A. “Introducción” y “La trayectoria poética de Lope de Vega”. Lope de Vega y Carpio. *Poesía selecta*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Egido, Aurora. “La Hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco”. *Edad de Oro* VI (1987): 79-113.
- “Lope al pie de la letra”. *La voz de las letras en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada, 2003.
- Guillén, J. “Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz y lo inefable místico”. *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.

- Lázaro Carreter, F. “Sobre la dificultad conceptista”. *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Salamanca: Anaya, 1966.
- López Bueno, Begonia. “La implicación género –estrofa en el sistema poético del siglo XVI–”. *Edad de Oro XI* (1992): 99-111.
- Maravall, José A. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1980.
- Pedraza Jiménez, F. “Introducción”. Lope de Vega y Carpio. *Rimas I [Doscientos sonetos]*. Universidad de Castilla La Mancha: Servicio de Publicaciones, 1993.
- Rodríguez, Evangelina. “Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro”. *Edad de Oro IV* (1985): 117-137.
- Rodríguez de la Flor, F. “Prólogo” e “Introducción: el eón barroco hispano 1580-1680: giro hacia una cultura propia”. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Rozas, Juan Manuel. “Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro”. *Homenajes. Estudios de Filología Española I* (1964): 57-75.
- Tubau, Xavier. “Las ideas literarias de Lope de Vega”. Anthony Close. Ed. *Actas del VII Congreso de la AISO*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert (2006): 617-621.
- Vega y Carpio, Lope de. *Lírica*. José M. Blecua. Ed. Madrid: Castalia, 1981.
- *Poesía selecta*. A. Carreño. Ed. Madrid: Cátedra, 1984.
- *Rimas I [Doscientos sonetos]*. F. Pedraza Jiménez. Ed. Universidad de Castilla La Mancha: Servicio de Publicaciones, 1993.
- *Obras Completas. Poesía II*. A. Carreño. Ed. y Prólogo. Madrid: Fundación José Antonio de Castro-Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003: 1-241.

Fecha de recepción: 02/08/07 / Fecha de aprobación: 12/11/07