

LOS SONETOS AMOROSOS EN DÍPTICO DE LOPE DE VEGA

FAUSTA ANTONUCCI
UNIVERSITÀ ROMA TRE
fausta.antonucci@uniroma3.it

Recibido: 13/1/2017
Aceptado: 23/1/2017
<https://doi.org/10.14603/4J2017>



RESUMEN: Primera aproximación a una configuración poética peculiar que se encuentra en muchas comedias de Lope, este artículo estudia los sonetos de amor correspondido pronunciados por un galán y una dama en comedias de segura autoría lopesca: *El mármol de Felisardo*, *El sol parado*, *Lucinda perseguida*, *El Hamete de Toledo*, *El animal de Hungría*, *El perro del hortelano*, *Nadie se conoce*, *La discreta venganza*, *Lo cierto por lo dudoso*, *La bella Aurora*. Tras analizar las peculiaridades dialécticas y retóricas que caracterizan estos dípticos, se intenta, en perspectiva diacrónica, comparar algunas de sus modalidades con las que se observan en algunas piezas tempranas de Calderón de la Barca.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; Soneto; Díptico amoroso; Calderón de la Barca; Retórica; Dialéctica

LOPE DE VEGA'S LOVE DIPTYCH SONNETS

ABSTRACT: As a first approach to the peculiar poetic configuration of many Lope comedias, this article examines the sonnets of requited love pronounced by a *galán* and a lady in comedias of certain authorship: *El mármol de Felisardo*, *El sol parado*, *Lucinda perseguida*, *El Hamete de Toledo*, *El animal de Hungría*, *El perro del hortelano*, *Nadie se conoce*, *La discreta venganza*, *Lo cierto por lo dudoso*, *La bella Aurora*. After analyzing the dialectic and rhetorical peculiarities of these series, we compare with a diachronic perspective some of

their modalities with those of the early *comedias* by Calderón de la Barca.

KEYWORDS: Lope de Vega; sonnet; love diptych; Calderón de la Barca; rethoric; dialectic

1. Una faceta muy interesante del quehacer poético de Lope son los sonetos en díptico, una configuración peculiar que se encuentra en algunas comedias y que da forma poética a un diálogo o a un debate entre dos personajes, en el que el segundo contesta al primero, o trata de superarlo en la argumentación. Este esquema vincula los dos sonetos con una gama muy amplia de recursos, dialécticos, retóricos, sintácticos y léxicos, hasta métricos, pues en el origen de esta práctica poética (los *partimens* y *tençós* trovadorescos) el soneto-respuesta debía utilizar las mismas palabras-rima o cuando menos los mismos consonantes del primer soneto, lo que se conoce como pie forzado¹. Hasta ahora, la crítica solo se ha interesado por los sonetos en díptico de Calderón, en cuyo teatro fueron observados primeramente por Rafael Osuna (1974), siendo estudiados luego, de forma más puntual, en

¹ Alatorre (2007: 413-442) traza un panorama de esta forma de agudeza poética en el Siglo de Oro, centrándose solamente en los sonetos-respuesta «por los mismos consonantes»; de acuerdo con los ejemplos que ofrece, este tipo de díptico sería más frecuente en la poesía renacentista, haciéndose rara, en España al menos, durante el Barroco.

algunos trabajos recientes². Al contrario, su presencia en el teatro de Lope no ha merecido hasta ahora un estudio de conjunto, y hasta podríamos decir que no ha sido reconocida en cuanto característica, aunque algunos sonetos de sus comedias que forman un díptico hayan sido mencionados y hasta analizados por algunos críticos en sus características formales, pero sin hacer hincapié en la peculiaridad de su estructura dual³.

Lo que me propongo hacer en estas páginas es, pues, dar un primer paso hacia el reconocimiento y el estudio de

² Bibliografía actualizada al respecto en Antonucci, en prensa.

³ No aluden a este tipo de sonetos ni Delano, 1929 (que es fundamentalmente una aproximación temática), ni Dunn, 1957, ni Marín, 1968 (que por otra parte trabaja sobre un corpus de solo 27 comedias). Jörder, 1936, solo toma en cuenta esa forma peculiar en la que el debate entre dos interlocutores se realiza en el seno de un solo soneto, aunque afirma que deberían estudiarse más a fondo todas las modalidades dialógicas del soneto empleadas por Lope, incluyendo esos «dialogischen und monologischen Sonettgruppen [...], in denen jedem Sprecher jeweils ein ganzes Sonett zugeteilt ist» (esto es, «grupos de sonetos dialógicos y monológicos, en los que cada hablante pronuncia un soneto completo»; Jörder, 1936: 171; trad. mía). Scheid (1966: 39-55) reseña los sonetos de Lope con *adynata*, algunos de los cuales (los que se incluyen en *El sol parado*, *Nadie se conoce*, *Los mártires de Madrid*) son sonetos en díptico, pero no subraya en ningún momento la peculiaridad compositiva que los caracteriza; aunque analiza comparativamente uno de los dípticos de *Nadie se conoce*, de hecho lo que le interesa es subrayar las diferentes modalidades de utilización del *adynaton* y los *topoi* que lo sustentan. Romanos, 2007 menciona el díptico de *El sol parado*, subrayando el «juego de réplica y contrarréplica» (411) y la serie de *adynata* que lo vertebraba, pero tampoco se interesa por la peculiaridad de la estructura dual, sino solo en cuanto demuestra que no siempre el soneto se utiliza como monólogo de «los que aguardan», sino que desempeña un amplio abanico de funciones dramáticas.

este tipo de sonetos en la producción dramática de Lope de Vega⁴. En sus comedias los dípticos de tema amoroso son la abrumadora mayoría, mientras que en Calderón se utilizan también para temas morales, como los famosísimos pronunciados por don Fernando y Fénix en *El príncipe constante*. Pero, más allá de esta y otras diferencias que iré señalando más adelante, el esquema básico es el mismo: los interlocutores son un hombre y una mujer, los dos sonetos que pronuncian son, por lo común, contiguos, a menudo van precedidos por fórmulas introductorias que reclaman la atención del oyente (y por tanto, también de los espectadores). Los encontramos en las siguientes comedias de autoría segura⁵: *El mármol de Felisardo* (¿1594-1598?), *El Argel fingido y renegado de amor* (1599), *El sol parado* (1596-1603), *Lucinda perseguida* (1599-1602), *El Hamete de Toledo* (1609-1610), *El animal de Hungría* (1611-1612), *La doncella Teodor* (1608-

⁴ En la producción no dramática de Lope, que yo sepa, solo hay otro díptico, también de tema amoroso: se encuentra al final de la *Segunda parte* de las *Rimas*, y solo aparece en las ediciones de 1604 y 1605. Se trata de un soneto de Antonio Ortiz a Lope de Vega (n. XX en la edición de Pedraza) y de la respuesta de Lope (n. XXI en la misma edición). En otro trabajo me ocupé de este díptico en relación con los que aparecen en las comedias.

⁵ Las fechas son las que Morley y Bruerton, 1968, proponen como más probables. Existen otros dípticos en comedias que Morley y Bruerton califican como de autoría dudosa: uno en *La llave de la honra* y dos en *Los mártires de Madrid*, de los que me ocupé en un trabajo en preparación.

1610)⁶, *El perro del hortelano* (hacia 1613), *Nadie se conoce* (hacia 1618), *La discreta venganza* (probablemente 1620), *Lo cierto por lo dudoso* (1620-1624), *La bella Aurora* (1620- 1625). En dos de estas comedias los dípticos se duplican: en *El mármol de Felisardo* el gracioso y la criada replican de forma rebajada el dúo del galán y la dama; en *Nadie se conoce* el galán y la dama vuelven a intercambiar sonetos amorosos en dúo a distancia de casi dos mil versos. Cronológicamente, se aprecia la gran extensión del lapso temporal en que Lope utiliza este tipo de sonetos en sus comedias, aunque puede observarse que empiezan a aparecer ya bien entrada la década de los noventa, y que desaparecen en la última década de vida del dramaturgo⁷. En cuanto a los géneros

⁶ Es la fecha que propone Fichter, 1941, y que acepta González-Barrera en su edición de la comedia. Morley y Bruerton proponían en cambio un intervalo 1610-1612.

⁷ Estas conclusiones se refieren por supuesto al corpus mencionado, que es el que he podido rastrear con una investigación larga y dificultosa. No existiendo estudios dedicados al tema, he acudido en primer lugar a la lista final de la monografía de Jörder, 1936 en busca de primeros versos que pudiesen delatar un díptico en su estructura igual o parecida y su procedencia de la misma comedia. Más rica ha sido la cosecha que me proporcionó la consulta del clásico trabajo de Morley y Bruerton, en busca de las comedias donde aparecen sonetos con la función de monólogo interpelativo, es decir, «aquellos sonetos en los que [*scil.* el personaje] se dirige a alguien en el escenario, excluyendo [...] los parlamentos dirigidos a seres abstractos o a los no presentes» (Morley y Bruerton, 1968: 28). Pero tampoco esta búsqueda fue exenta de problemas, ya que no todos los sonetos que Morley y Bruerton definen como monólogos interpelativos lo son en realidad (algunos son oraciones, o van dirigidos a personajes ausentes), mientras que otros, que funcionan

teatrales, los sonetos en díptico aparecen en comedias palatinas (cinco casos), en comedias de tema histórico ambientadas en España (cuatro casos), en una comedia mitológica y en dos comedias bizantinas⁸: nunca en comedias urbanas o de capa y espada como sucede en Calderón. Aquí me ocuparé exclusivamente, y aun así no de forma exhaustiva, por obvias razones de espacio, de los sonetos del corpus pronunciados por un galán y una dama que se quieren: excluyo por tanto los de *El Argel fingido*, que no expresan el amor compartido de los dos amantes, sino el rechazo de la dama y la insistencia del galán; los de *La doncella Teodor*, que – aunque mantienen la estructura proposición-respuesta – no son de tema amoroso; y los sonetos burlescos que intercambian criado y criada en *El mármol de Felisardo*⁹.

2. Todos los sonetos que conforman los dípticos de amor correspondido obedecen a dos esquemas básicos: el de

perfectamente como monólogos interpelativos y además se presentan en díptico, se definen como cartas o poemas.

⁸ Me refiero a *El Argel fingido* y a *La doncella Teodor*, de acuerdo con las propuestas de González-Barrera (2006) y Fernández Rodríguez (2015). Aprovecho para dar las gracias a Daniel Fernández Rodríguez, quien me señaló el díptico de *El Argel fingido*, que se me había escapado en el rastreo que realicé para preparar la primera versión de este trabajo, leída en el Congreso «Lope de Vega y la poesía no dramática» (Neuchâtel, septiembre 2016).

⁹ De los sonetos pronunciados por gracioso y criada en *El mármol de Felisardo* se ocupa en este mismo número Valle Ojeda.

las cuestiones amorosas (descripciones del sentimiento y de sus circunstancias), y el de los juramentos y declaraciones de amor. El primer tipo es relativamente menos frecuente: solo lo encontramos en *El animal de Hungría* y en *El perro del hortelano*.

En *El animal de Hungría*, el díptico funciona en el contexto de una escena deliciosa en la que la joven salvaje Rosaura habla por primera vez con Felipe, joven noble venido a menos que vive entre los villanos y al que ella ha admirado en otras ocasiones, espiándole mientras se bañaba en una fuente. Atraída por su belleza, Rosaura no sabe si puede darle nombre de amor al sentimiento que experimenta, y, en su ingenuidad, pregunta a Felipe qué es lo que siente quien ama. Felipe entonces le ofrece una definición del amor, en un primer soneto que está construido de la misma forma que el conocidísimo n. CXXVI de las *Rimas*¹⁰: una enumeración de infinitivos verbales que dan cuenta de los estados de ánimo típicos del enamorado, con frecuentes antítesis en la mejor tradición petrarquista (*unirse / desviarse; gloria / pena; favores / desdenes*).

¹⁰ «Desmayarse, atreverse, estar furioso». El procedimiento retórico que lo sustenta se analiza con detalle en Brown, 1979: 24-25. Ver también el análisis de Pedraza (Vega Carpio, *Rimas*, I: 36-37). Nadie que yo sepa ha observado hasta ahora el parecido entre el soneto de Felipe en *El animal de Hungría* y el soneto de las *Rimas*.

<p>Mirar por accidente y agradarse y al alma por los ojos imprimirse, y tanto más a su memoria unirse cuanto procura el alma desviarse;</p> <p>en esto los sentidos conformarse y no poder, queriendo, divertirse, y hasta que vienen todos a rendirse en tales pensamientos regalarse;</p> <p>tener por centro, por descanso y gloria, la sujeción del alma a tanta pena y adorar por favores los desdenes;</p> <p>perder de todo punto la memoria; colgar la vida en voluntad ajena: esto es amor. ¿Tú sabes si le tienes?¹¹ (vv. 1647-1659)</p>	<p>Yo vi, yo me admiré; mas de admirarme nació un regalo en que sentí perderme; los sentidos hallé como el que duerme sin poder la memoria despertarme.</p> <p>Sentí notable pena en ausentarme; y, ausente, sólo pude entretenerme imaginando en la presencia verme que pudo entristecerme y alegrarme.</p> <p>Mil esperanzas a mi pena ofrezco: con todas estoy bien, y mal conmigo; en un punto me alegro y entristezco.</p> <p>Huyo de la razón y el gusto sigo: esto siento, esto tengo, esto padezco; si esto es lo más de amor, lo menos digo¹². (vv. 1670-1683)</p>
---	--

La contestación de Rosaura retoma del soneto de Felipe la predilección por la antítesis, aunque con otras parejas léxicas (*entristecerme / alegrarme; ausentarme / en la pre-*

¹¹ Vega Carpio, *El animal de Hungría*, pág. 747.

¹² Vega Carpio, *El animal de Hungría*, págs. 747-748.

sencia verme; bien / mal; me alegre / [me] entristezco; razón / gusto), y algunos conceptos clave del vocabulario amoroso como son *memoria*, *sentidos*, *pena* (en negrita en las citas). Pero conjuga los verbos del sentimiento en la primera persona del singular: basta con comparar el primer verso, en el que los impersonales *mirar* y *agradarse* se transforman en un personalísimo *Yo vi, yo me admiré*. Aunque el soneto de Rosaura no repite ninguna palabra-rima del soneto de Felipe, sí utiliza en los cuartetos (con la única excepción del v. 3) una serie de infinitivos pronominales, exactamente como el primer soneto; pero el pronombre enclítico de tales infinitivos, que allí es el impersonal *-se*, es aquí el personal *-me*, que aplica a la experiencia de Rosaura la definición general del amor. La declinación personal de la definición abstracta de Felipe es evidentísima en otros dos recursos: los verbos conjugados en la primera persona singular, que ocupan la posición rima de los tercetos (con excepción del v. 10), y la recapitulación del v. 13, con una tripartición paralelística que acumula tres verbos en primera persona, y una anáfora que reproduce el inicio del último verso del soneto de Felipe, en explícita contestación a la pregunta que lo cerraba. Aunque no se trata de un díptico de los más artificiosos, el ejemplo de *El animal de Hungría* muestra con toda evidencia algunos recursos característicos: las sedes privilegiadas de la *reprise* son el primer verso y el último (o últimos); las palabras-rima también obedecen a una intencionalidad precisa que solo se comprende

en comparación con el primer soneto; otras repeticiones léxicas, morfológicas o sintácticas sirven para subrayar el carácter de respuesta del segundo soneto. Un carácter que, en el díptico de *El animal de Hungría*, se hace explícito gracias a la pregunta que cierra el primer soneto.

El caso de *El perro del hortelano* confirma algunas de las observaciones que acabo de hacer, y es sumamente interesante en razón del contexto radicalmente distinto en el que se coloca el díptico. De entrada hay que decir que, aunque se trata de una comedia muy conocida y a pesar de que la crítica haya hecho hincapié muchas veces en el elevadísimo número de sonetos que contiene y en sus diversas funciones¹³, nadie parece haberse dado cuenta de que el segun-

do y el tercer soneto son, de hecho, un díptico. Se trata del billete que Diana entrega a Teodoro pidiéndole que lo corrija y reescriba para «cierta amiga» suya (que es ella misma), y de la respuesta – más que reescritura – que Teodoro le entrega unos doscientos versos después¹⁴. Aunque los sonetos no son contiguos, basta con leer el primer verso de ambos

¹³ Citaré al menos González-Cruz, 1981; Roig Miranda, 2006; Güell, 2007; Howe, 2011.

¹⁴ Roig Miranda, 2006: 902-905 se percata de la diferencia entre estos dos sonetos y los demás de la comedia, pero hace hincapié sobre todo en la modalidad enunciativa (cada uno es leído en voz alta por su destinatario, en presencia del emisor) y en su valor estético y lírico, sin ponerlos en relación con la configuración dual que se encuentra en otras comedias y de la que estamos tratando. Dixon afirma que «they are in fact a covert declaration of love and a covert response» (Vega Carpio, *El perro del hortelano*, pág. 56).

(«Amar por ver amar, envidia ha sido»; «Querer por ver querer, envidia fuera») para darse cuenta de que están vinculados por el mismo esquema de proposición y respuesta que caracteriza todos los dípticos y que se manifiesta en el segundo soneto con la repetición de estructuras sintácticas, retóricas, hasta léxicas del primero:

<p><i>Amar</i> por ver <i>amar</i>, envidia ha sido, y primero que <i>amar</i> estar celosa es invención de <i>amor</i> maravillosa y que por imposible se ha tenido.</p> <p>De los celos mi <i>amor</i> ha procedido, por pesarme que, siendo más hermosa, no fuese en <i>ser amada</i> tan dichosa que hubiese lo que envidio merecido.</p> <p>Estoy sin ocasión desconfiada; celosa sin <i>amor</i>, aunque sintiendo; debo de <i>amar</i>, pues quiero <i>ser amada</i>.</p> <p>Ni me dejo forzar, ni me defiendo. Darme quiero a entender, sin decir nada. Entiéndame quien puede; yo me entiendo. (vv. 551-564)¹⁵</p>	<p>Querer por ver querer, envidia fuera, si quien lo vio, sin ver <i>amar</i> no <i>amara</i>; porque si antes de <i>amar</i>, no <i>amar</i> pensara, después no <i>amara</i>, puesto que <i>amar</i> viera.</p> <p><i>Amor</i> que lo que agrada considera en ajeno poder, su <i>amor</i> declara; que como la color sale a la cara, sale a la lengua lo que al alma altera.</p> <p>No digo más, porque lo más ofendo desde lo menos, si es que <i>desmerezco</i>, porque del ser dichoso me defiendo.</p> <p>Esto que entiendo solamente ofrezco; que lo que <i>no merezco</i>, no lo entiendo por no dar a entender que lo <i>merezco</i>. (vv. 757-770)¹⁶</p>
--	--

A diferencia de lo que sucede en *El animal de Hun- gría*,
aquí el intercambio de sonetos cobra aspectos de juego
galante, en el que es fundamental el hablar encubierto, el

¹⁵ Vega Carpio, *El perro del hortelano*, pág. 93.

¹⁶ Vega Carpio, *El perro del hortelano*, pág. 100.

decir sin declararse abiertamente, el tono de enigma o adivinanza que se percibe en los últimos dos versos del soneto de Diana, con un matiz de desafío que Teodoro recoge en el terceto final de su respuesta, y que en ambas composiciones se sustenta en el políptoton del verbo *entender* (marcado en negrita en los textos citados)¹⁷. Un recurso retórico, el políptoton, que, junto con la figura etimológica, recorre ambos textos en toda su extensión: he marcado en cursiva las ocurrencias del sustantivo *amor* y del verbo *amar* en diversas flexiones, y, en el caso del soneto de Teodoro, del verbo *merecer*¹⁸. La abundancia de estas figuras retóricas, de abolengo típicamente cancioneril, subraya el carácter cortesano de la situación en la que se coloca el díptico: una especie de pequeña academia privada, íntima, en la que el intercambio de textos se realiza por el trámite de la escritura y la lectura en voz alta, y que da pie luego (vv. 800-835) a unos comentarios que, bajo la apariencia de críticas y apuntes al texto leído, encu-

¹⁷ El que se trate de un desafío lo pone de manifiesto la misma Diana, cuando, expresando su opinión acerca del soneto del secretario, le dice «Que de los dos / el tuyo vence, Teodoro» (vv. 774- 775).

¹⁸ En su detallado y fino análisis de estos dos sonetos, Howe (2011: 22-23) subraya el parecido de los dos primeros versos y la abundancia de formas del verbo *amar* en el primer soneto; pero no examina estos dos fenómenos desde el punto de vista formal, sino desde el punto de vista del significado y de la distinta actitud de los dos emisores. Así, el que Teodoro utilice *querer* en vez de *amar*, daría la medida de su mayor interés en la sexualidad.

bren las preocupaciones sentimentales de ambos interlocutores.

3. Los dípticos en los que la pareja de enamorados intercambia juramentos y declaraciones de amor son mucho más numerosos, y suelen ajustarse a dos esquemas sintácticos básicos: el uno, de tipo comparativo, el otro, de tipo condicional. En el primer esquema, se acumulan una serie de oraciones comparativas en las que la falta de firmeza amorosa se presenta como menos probable que toda una serie de fenómenos imposibles¹⁹ : la encontramos en el díptico de *El*

sol parado y en el segundo de los dípticos de *Nadie se conoce*. Aunque algunos críticos, como Scheid (1966) y Brown (1978), han estudiado con detalle el recurso del *adynaton* que los vertebra, nadie ha puesto de relieve la estructura dual que los caracteriza y los mecanismos con los que se construye la respuesta al soneto-proposición, que son muy parecidos a los que ya hemos examinado. Citaré solo el ejemplo de *Nadie se conoce*. Aunque la estructura sintáctica de los dos sonetos no es totalmente coincidente, como observó Scheid (1966: 47-48), ambos se sustentan en la misma red enumerativa y ana-

¹⁹ Se trata de oraciones articuladas por las locuciones «antes que» o «primero que». Según la *Nueva gramática de la lengua española*, no se trata de locuciones temporales sino de locuciones conjuntivas comparativas, porque no sirven tanto para ordenar temporalmente dos acontecimientos hipotéticos, sino para declarar la marcada preferencia por uno y el marcado rechazo del otro (Real Academia Española, 2009: II, 3430).

fórica y, sobre todo, coinciden en lugares fundamentales como el primer verso de los cuartetos, el primero de los tercetos, y los dos últimos versos (marco las coincidencias en **negrita**)²⁰ :

<p>Primero que mi amor, Celia divina, olvide obligaciones tan notables, los polos de los cielos variables vendrán al suelo con fatal rüina;</p> <p>primero el mar adonde el sol declina le verá amanecer, y sus mudables ondas sin movimiento favorables al pecho que romperlas determina;</p> <p>primero se verá roto y deshecho el primer movimiento, en que está asida la ardiente esfera del supremo techo,</p> <p>y de tinieblas se verá vestida, que dejes tú de ser alma en mi pecho, luz en mis ojos, y en mi aliento vida.</p>	<p>Primero, mi Lisardo, habrá firmeza en la mudable rueda de Fortuna, y no se quejarán de envidia alguna la virtud, el ingenio y la nobleza;</p> <p>no tendrá lisonjeros la grandeza, ni la vida mortal muerte ninguna, no pedirá su luz al sol la luna, ni será desdichada la belleza;</p> <p>primero se verá, que se concluya mi amor inmenso, el monte más pequeño al impíreo arrimar la frente suya,</p> <p>y el agravio tendrá seguro sueño, que deje yo de ser esclava tuya, ni tengan estos ojos otro dueño.</p>
--	--

En el segundo esquema, el amante imagina las cosas extraordinarias que haría por el ser amado en caso de verse dotado o dotada de poderes extraordinarios. Todas las próta-

²⁰ Vega Carpio, *Nadie se conoce*, pág. 708.

sis de estas oraciones condicionales contienen hipótesis irrealizables, imposibles, por lo que, de hecho, también se valen del recurso del *adynaton* (aunque Scheid, 1966 no los considera en su estudio). Los encontramos en *Lucinda perseguida*, *El Hamete de Toledo*, *Lo cierto por lo dudoso*. Citaré de momento solo el díptico de *Lucinda perseguida*, porque combina la estructura anafórica de las oraciones condicionales con un precioso esquema diseminativo-recolectivo²¹ :

²¹ Vega Carpio, *Lucinda perseguida* págs. 328-329. Corrijo la lectura «aviso» en el v. 7, que el mismo Cotarelo supone, en nota, ser una errata; «viso» vale 'luz', 'luminosidad'.

<p>Rosela, si yo fuera el rico suelo que las preciosas margaritas cría, a vuestros pies rindiera el alma mía diamantes del quilate de mi celo.</p> <p>Si fuera fénix, nombre, vida, vuelo os consagrara mi ceniza fría; si fuera día, os transformara en día; si fuera sol, os diera el cuarto cielo;</p> <p>si fuera el oro de mayor riqueza rindiera a vuestras manos mi tesoro. Mas, ¡ay! que fueran pensamientos vanos:</p> <p>que fénix, piedras, días, sol, cielo, oro, están con mayor ser, honra y belleza en esos ojos, boca, pecho y manos.</p>	<p>Alfredo, si yo fuera blanca aurora, os hiciera mi sol, mi claro Anfriso; mi cristal os hiciera a ser Narciso y rey si fuera en cuanto veis señora;</p> <p>mi armonía, a ser música sonora; mi serafín, si fuera paraíso; si fuera Apolo os diera yo mi [viso], y mi espada, si fuera Marte, agora.</p> <p>Del todo de mi amor mostrara en parte lo que rendidos mis sentidos vienen; mas, ¡ay! que son hazañas sin provecho,</p> <p>que cielo, sol, Apolo, día, Marte, paraíso, armonía y rey no tienen vuestro talle, valor, ingenio y pecho.</p>
---	---

La serie de oraciones condicionales también se utiliza para encarecer el amor a toda prueba del personaje que pronuncia el soneto: en la prótasis se conjetura la existencia de un hombre o una mujer cuya hermosura fuera perfecta, a pesar de lo cual el hablante seguirá fiel a su amado o amada (*La bella Aurora*); o se conjeturan una serie de impedimentos

hiperbólicos a pesar de los cuales el hablante se mantendrá firme en su amor (*La discreta venganza*). En este último díptico, las oraciones condicionales se complementan en el último verso con una optativa que sirve al hablante para invocar sobre sí el castigo en caso de incumplimiento de la promesa de fidelidad. El mismo esquema se encuentra en *El mármol de Felisardo*, pero invertido, ya que la prótasis se enuncia en el verso final, mientras que el resto del soneto está ocupado por series de optativas que enumeran, una vez más de forma hiperbólica, las penas crueles que el amante se declara dispuesto a arrostrar en caso de infidelidad²² :

²² Vega Carpio, *El mármol de Felisardo*: 1607-1608.

<p>Plega a los cielos, adorada Elisa, de aquestos ojos que la luz me falte, y en tierna juventud me sobresalte la triste nueva del morir precisa;</p> <p>o que en las blancas olas que el mar frisa desde estas peñas mi caballo salte conmigo en tierra, con mi sangre esmalte la verde yerba que su planta pisa;</p> <p>páseme el pecho la cobarde espada del más bajo villano, que por dicha me mate en brazos de un profundo sueño;</p> <p>no tenga dicha mientras viva en nada, ni me pueda jamás faltar desdicha, si no fuere tu esposo, y tú mi dueño. (vv. 776-789)</p>	<p>Pues si yo te olvidare eternamente ni dejare de estar agradecida, caiga desta montaña combatida del mar en el rigor de su corriente;</p> <p>mi bien se acabe y mi dolor se aumente, pierda a las manos de un traidor la vida, sin honra y sepultura conocida, en tierra estraña entre extranjera gente.</p> <p>Ni el sol, viviendo, con su luz me alumbre, [ni] me falten jamás envidia y celos, del más seguro amor mayor empeño,</p> <p>ni para mí su natural costumbre guarden los elementos y los cielos, si no fuere tu esposa, y tú mi dueño. (vv. 790-803)</p>
--	---

4. Estas tipologías se distribuyen de manera bastante uniforme a lo largo del corpus seleccionado, sin que pueda detectarse ninguna relación importante con la cronología de las comedias. No obstante, en algunas piezas, a partir de 1609-1610 aproximadamente (el intervalo cronológico más

probable de *El Hamete de Toledo*, según Morley y Bruerton), se observa en los dípticos amorosos, o en alguno de los sonetos que los componen, una mayor artificiosidad, y al mismo tiempo una tendencia al abandono de los esquemas, al fin y al cabo repetitivos, que hemos venido analizando hasta aquí. Un ejemplo de ello lo encontramos en el primer díptico de *Nadie se conoce*, en el que el soneto-respuesta de Lisardo repite todas las palabras-rima del soneto de Celia²³ :

²³ Vega Carpio, *Nadie se conoce*, pág. 683.

<p>No puede haber amor que iguale al mío, mi sentido excedió mi sentimiento, cuanto sin vos es bien, cuanto es contento, es para mí tormento y desvarío.</p> <p>Tan nuevas almas en mi pecho crío que son pocas cien mil para un momento, háceme sombra el mismo pensamiento y della, si os ofende, me desvío.</p> <p>Amor no tiene en mí cosa imposible, por mí sola se pudo pintar ciego; el alma para vos no es invisible.</p> <p>Con esta fuerza a lo imposible llego, y os quiero tanto más de lo posible que, si no soy amor, vengo a ser fuego.</p>	<p>Nace del dulce pensamiento mío siempre, señora, en vos mi sentimiento, porque pensar tener otro contento si no es pensando en vos, es desvarío.</p> <p>Pienso en pensar qué pensamientos crío que no falten de vos sólo un momento, y, por no tener otro pensamiento, de pensar en perderle me desvío.</p> <p>Corrido está de verme el imposible, la majestad rendida, el temor ciego, y yo para otros gustos invisible.</p> <p>Pues cuando a ver vuestra hermosura llego, desprecio tanto amaros lo posible que con sólo mirar abraso al fuego.</p>
--	---

Ninguno de estos dos sonetos se abre con una oración comparativa o condicional, como suelen abrirse los sonetos basados en el *adynaton*. Pero aquí también la intensidad del sentimiento que el personaje experimenta se reivindica con una serie de hipérbolos, tropo del que el *adynaton* es una

de las posibles actualizaciones (Mayoral, [1994]: 236). La declaración que abre el soneto de la dama, de que «No puede haber amor que iguale al mío», introduce un elemento de desafío que el segundo soneto recoge, no solo a nivel formal, con el pie forzado, sino también a nivel de argumentos, insistiendo en los mismos conceptos. Es un juego dialéctico parecido al que se observa en el díptico de *El perro del hortelano* – y que, dicho sea de paso, caracterizará asimismo la mayoría de los dípticos amorosos calderonianos –; un juego dialéctico que, a nivel retórico, conlleva un abundante uso del políptoton y de la figura etimológica (los marco en negrita en el segundo soneto).

Otro ejemplo interesante de la evolución aludida se encuentra en *El Hamete de Toledo*. Aquí, la estructura condicional basada en *adynata* se combina con el elemento de desafío que acabamos de ver en el primer díptico de *Nadie se conoce* y que se hace explícito en el último verso del primer soneto. Tras escucharlo, y antes de pronunciar el suyo, don Gaspar contesta así a su amada: «Agradezco la merced / que me habéis hecho, Leonor; / pero que igualéis mi amor / por imposible tened» (Vega Carpio, *El Hamete de Toledo*, pág. 378). Y entonces, para demostrarle que en todo caso su amor es superior al de ella, no solo acumula imposibles en los cuartetos, sino que, en los tercetos, utiliza a manos llenas el políptoton, que ya apuntaba en el segundo cuarteto junto con la

paronomasia (en negrita), para concluir el soneto con los fuegos artificiales de una retórica de claro sabor cancioneril:

<p>Si el mundo todo en mi poder tuviera, por rey del mundo, primo, os coronara; y si pudiera hacer mundos, formara otros mil mundos que a esos pies pusiera.</p> <p>Si el cielo dilatarme concediera las vidas de los hombres, dilatara la vuestra tanto que hasta el fin llegara del fin universal que el mundo espera.</p> <p>Y si de Ovidio el artificio extraño se estendiera a sucesos verdaderos y su transformación no fuera engaño, me convirtiera en vos para teneros el amor que os tenéis. Si no me engaño, yo os quiero más que vos podéis quereros. (vv. 2208-2221)</p>	<p>Si fuera yo la juventud florida, en vuestra verde edad me aposentara, y si fuera yo el tiempo, me parara para que fuera eterna vuestra vida.</p> <p>Si fuera el sol la luz esclarecida de vuestros ojos, por mi luz tomara para que el mundo, en viéndola, os llamara, sola del sol de tanta luz vestida.</p> <p>Si no hubiérades sido, para hacerme un ser de vuestro ser a pensar vengo que, a poder ser que lo que no es se vea, no quisiera haber sido por no verme con ser sin vos, porque este ser que tengo es ser por vos hasta que ser no sea. (vv. 2230-2243)</p>
--	--

Es curioso observar que, en *Lo cierto por lo dudoso*, el gracioso formula una crítica al uso desenfrenado del políptoton que parece una parodia de los dos tercetos del soneto de Gaspar en *El Hamete de Toledo*. Habiéndose propuesto co-

mo juez del desafío dialéctico entre los dos enamorados, que deben demostrarse recíprocamente la intensidad de su amor, escucha el primer soneto, pronunciado por el galán, don Enrique. Este soneto no utiliza el políptoton, y se construye sobre la clásica serie de oraciones condicionales cuyas apódosis enumeran las acciones (imposibles) que haría el amante movido por el amor si tuviera poderes sobrenaturales:

Si yo las flechas del amor tuviera,
de vos a todo el mundo enamorara,
y en torres de diamantes os guardara
porque, después de amaros, nadie os viera.

Que tanto me quisiérades hiciera
que de otro ningún bien se os acordara;
el pensamiento a una cadena atara
y la imaginación os suspendiera.

Y si pudiera yo, con una llave
cerrara al tiempo el curso presuroso
en esa dulce juventud süave,

porque jamás en ese rostro hermoso
la edad pusiera cosa menos grave,
ni yo pudiera ser menos dichoso.

Comenta el gracioso: «¡Valiente, por Dios! ¡Ansí! / De lo que entiendo me agrado; / no aquello del ser sin ser, / por el ser del ser formado, / y el ser del ser que no fuera, / de que el vulgo hace milagros, / y todos son disparates / en bernardinas fundados» (Vega Carpio, *Lo cierto por lo dudoso*, págs. 597-598). ¿Es Lope quien habla por boca del gracioso? ¿O,

más bien, desautoriza esta crítica precisamente al ponerla en boca del gracioso? Es difícil contestar. En todo caso, observamos que el soneto-respuesta de doña Juana vuelve a utilizar el políptoton a manos llenas (los marco en negrita), junto con quiasmos (*glorias solas / solas glorias*) y antítesis (*perderos / gozaros; pena / gloria*; ambas en posición de rima):

Cuando sin **penas** yo pudiera **amaros**
 - que sin celos no puede ser **quereros** –
 para tenerlas suspendiera el veros
 pues el **penar** por vos fuera **obligaros**.

Quereros sin costarme aventuraros
 era **quererme** a mí, y era ofenderos,
 que más **quiero obligaros** y perderos
 que, sin **quereros obligar**, gozaros.

Glorias solas de **amor amor** condena;
 penas **quiero** por vos, que la memoria,
 si asiste a solas glorias, es ajena.

Penar amando es la mayor vitoria;
 y si **amor** es **amor** por lo que **pena**,
 por teneros **amor**, **no quiero** gloria.

Pero hay más. Este soneto, a pesar de abrirse con una clásica construcción condicional, abandona la estructura enumerativa que vertebraba el de don Enrique, para desarrollar – lo que representa una novedad absoluta en los dípticos de Lope – un razonamiento en forma de silogismo. Las premisas generales de este razonamiento son que no existe amor verdadero sin pena (vv. 2, 9, 12, 13) y que el sufrimiento

amoroso de quien ama obliga al amado (v. 4); las conclusiones son que doña Juana para probar lo verdadero de su amor aceptaría el dolor de no ver a su amado (v. 3, «para tener penas suspendiera el veros»), pues para obligarle prefiere sufrir que gozar (v. 14). Aunque no se trata de una construcción perfecta, el silogismo es de todos modos reconocible: apunta así otro rasgo que preludia lo que será una característica dominante de los dípticos calderonianos, vertebrados por silogismos de mayor exactitud y regidos por una lógica férrea.

Al final del recorrido que he emprendido a lo largo de estas páginas, creo que se pueden extraer algunas consideraciones, algunas sugerencias para futuras investigaciones, cuando no verdaderas conclusiones. Me parece indudable que Lope, durante más de treinta años, sigue aficionado al díptico de sonetos, ya que lo utiliza en doce comedias distribuidas durante este largo lapso temporal, que podrían llegar a catorce si probáramos la autoría lopesca de *Los mártires de Madrid* y de *La llave de la honra*: algo que me propongo hacer en otro lugar, basándome entre otras cosas precisamente en la utilización de este peculiar dispositivo poético. Otro dato que se desprende de lo que hemos observado, es la afición de Lope por determinadas estructuras sintácticas y retóricas de los sonetos que forman el díptico, la mayoría de las veces basadas en *adynata* y en hipérboles que sirven para dar cuenta de la intensidad del sentimiento amoroso. Al lado de

estas tipologías recurrentes, apunta hacia 1610 otra forma de concebir el díptico: ya no solamente un momento de expansión sentimental hiperbólica, sino de desafío retórico y dialéctico entre enamorados, con elementos como el abundante uso del políptoton y de la figura etimológica que, enlazando directamente con la poesía amorosa cancioneril, apunta a un gusto cortesano que se aprecia especialmente en comedias de ambientación palatina como *El perro del hortelano*, *Nadie se conoce*, *Lo cierto por lo dudoso*. Y si Lope, al parecer, deja de escribir dípticos de sonetos allá por 1625 (la fecha más tardía propuesta por Morley y Bruerton para *La bella Aurora*), solo cuatro años más tarde, en 1629, Calderón empezará a incluirlos también en sus piezas: en *El príncipe constante* (un díptico de tema moral) y en *La dama duende* (un díptico de tema amoroso). ¿Simple moda poética, reflejo de las academias literarias en ambos dramaturgos, o un ejemplo más de la compleja relación que mantiene el joven Calderón con el anciano Lope? Quizás ambas cosas a la vez. Como sea, creo que el caso de los dípticos de sonetos nos demuestra, una vez más, cuántas joyas pueden extraerse del tesoro poético del teatro áureo, un tesoro todavía insuficientemente estudiado en su rica polimetría y en las múltiples funciones que las distintas formas poéticas desempeñan.

OBRAS CITADAS

- ALATORRE, Antonio, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 2007.
- ANTONUCCI, Fausta, «Sonetos amorosos en díptico en las comedias de Calderón», en *Homenaje a Melchora Romanos*, ed. de Florencia Calvo, Buenos Aires, Eudeba, en prensa.
- BROWN, Gary J., «Rhetoric as Structure in the Siglo de Oro Love Sonnet», *Hispanófila*, 66, 1979, págs. 9-39.
- DELANO, Lucile K., «An Analysis of the Sonnets in Lope de Vega's Comedias», *Hispania*, 12.2, 1929, págs. 119-140.
- DUNN, Peter, «Some Uses of Sonnets in the Plays of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 34, 1957, págs. 213-222.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Moros, cautivos, raptos y naufragios: las comedias bizantinas de Lope de Vega», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del congreso del TC/12, Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013*, ed. de Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz, Pedro Conde, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Olmedo Clásico, 2015, págs. 331-338.

- FICHTER, William L., «New Aids for Dating the Undated Autographs of Lope de Vega's Plays», *Hispanic Review*, 9, 1941, págs. 79-90.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, edición crítica de Lope de Vega, *La doncella Teodor*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- , «La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático», *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, págs. 141-152.
- GONZÁLEZ-CRUZ, Luis F., «El soneto: esencia temática de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. de Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 541-545.
- GÜELL, Mónica, «Usos dramáticos y estéticos de la versificación en *El perro del hortelano*», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. de Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, págs. 109-132.
- HOWE, Elisabeth Teresa, «Duelling Sonnets: The Battle of the Lovers in Lope de Vega's *El perro del hortelano*», *Bulletin of the Comediantes*, 63.1, 2011, págs. 19-36.
- JÖRDER, Otto, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Behefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, Heft 86, Halle a. Saale, Max Niemeyer Verlag, 1936.

- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia (Estudios de Hispánfila), 1968.
- MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, [1994].
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega (1940)*, trad. esp., Madrid, Gredos, 1968.
- OSUNA, Rafael, *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas. Estudio y edición*, Chapel Hill, University of North Carolina - Department of Romance Languages, 1974.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Nueva gramática de la lengua española. Morfología y sintaxis*, Madrid, Espasa, 2009. Consulta en línea s.v. «antes que» (<http://aplica.rae.es/grweb/cgi-bin/buscar.cgi>, consultada el 3-1-2017).
- ROIG MIRANDA, Marie, «Los nueve sonetos de *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. de Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM / Consejería de educación de la Embajada de España en Francia, 2006, págs. 893-906.
- ROMANOS, Melchora, «Convergencias intradramáticas y extradramáticas del soneto en el teatro de Lope de Vega», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los*

Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro, 15-17 julio 2005), ed. de Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 407-416.

SCHEID, Sibylle, *Petrarkismus in Lope de Vegas Sonetten*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1966.

VEGA CARPIO, Lope de, *El animal de Hungría*, ed. Xavier Tubau, en *Comedias de Lope de Vega, Parte IX*, ed. crítica de Prolope, Lleida, Milenio, 2007, tomo II, págs. 679-816.

—, *Lo cierto por lo dudoso*, en Lope de Vega, *Obras escogidas*, estudio preliminar de Federico C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1969, tomo I, *Teatro*, págs. 571-605.

—, *El Hamete de Toledo*, ed. de Rafael González Cañal, en *Comedias de Lope de Vega, Parte IX*, ed. crítica de Prolope, Lleida, Milenio, 2007, tomo I, págs. 303-416.

—, *Lucinda perseguida*, ed. de E. Cotarelo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española [nueva edición]*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1916-1930, tomo VII, págs. 324-361.

—, *El mármol de Felisardo*, ed. Beatriz Aguilar y Benet Marcos, en Lope de Vega, *Comedias Parte VI* (Edición crítica), Lleida, Milenio, 2005, tomo III, págs. 1573-1702.

- , *Nadie se conoce*, ed. de E. Cotarelo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española [nueva edición]*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1916-1930, tomo VII, págs. 681-715.
- , *El perro del hortelano*, ed. de Victor Dixon, London, Tamesis, 1981.
- , *Rimas*, I [*Doscientos sonetos*], II [*Segunda parte*], edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, [Ciudad Real], Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 1993.
- , *El sol parado*, ed. de M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, RAE, 1890-1913, tomo IX (también en BAE, tomo CCXI, págs. 241-296).