

# *La noche barroca en un soneto de Lope*

Fernando SANCHEZ ALONSO  
Universidad Complutense de Madrid

## **Resumen**

Teniendo en cuenta la importancia que mereció el soneto para Lope de Vega, así como el valor dialogal que éste tuvo en sus inicios, en mi artículo he querido examinar cómo el poeta se sirve de esta forma estrófica para ahondar en el tema de la noche, de amplia tradición en la lírica occidental, aunque sin ceder a la facilidad de considerarla no sólo como cómplice de los amantes, sino también como refugio del poeta. Ahora la noche será el camino que Lope recorrerá para mostrarnos la estrecha relación existente entre el sueño, la muerte y la vida.

*PALABRAS CLAVE: Análisis de textos. El tema de la noche. Concepto del Barroco.*

## **Abstract**

Bearing in mind the importance that Lope de Vega gave to the sonnet as well as the value itself of dialogue in its beginnings, I have attempted to examine how the poet used this strophic form to focus on the topic of the night, of long tradition in western poetry, though not falling in the temptation of considering it as lovers' accomplice or as the poet's shelter. Now the night will just be seen by Lope de Vega as a path to show us the close relationship between sleep, life and death.

*KEY WORDS: Text analysis. The topic of the night. The concept of Baroque.*

## 1. **Préambulo: un talante, una forma estrófica.**

Después de más de setenta años de vida y más de cuarenta de fatigas literarias, de amores apasionados y de peripecias diversas, Lope de Vega terminó de morir en su casa de la calle de Francos el 27 de agosto de 1635; y si escribo que terminó de morir, es porque aquel poeta y dramaturgo hiperbólico, veleidoso, mujeriego y genial ya llevaba algún tiempo viviendo de memoria. Durante los últimos años de su vida, Lope respiraba menos por necesidad que por costumbre. Desde 1632 no quiso o no pudo sobreponerse a una tristeza que le mataría lentamente, a una tristeza que le consumió el alma pero no el aliento de la pluma, pues casi murió escribiendo. Lope murió cuando ya no le quedaba tinta en el tintero. Quería olvidar que estaba solo y triste como una flor rota, que ya no tenía los ojos de Marta de Nevares en los que recoger el latido de la vida, y por eso escribía sin clemencia ni piedad para consigo mismo. Lope perteneció a esa raza de escritores que escriben su vida y viven su obra. Comenta Alfonso Reyes: «Todo con él, hasta las flaquezas de la carne, cobra dignidad espiritual merced a la redención poética. Si roba a una mujer o si la abandona, si riñe, si huye, si le destierran o encarcelan, si le sirve de tercero al duque de Sessa, si comercia con los encantos de una pecadora o profana los hábitos, parece que lo ha hecho para vivir la novela, el drama, el entremés, el poema o los versos de arrepentimiento que al día siguiente ha de escribir»<sup>1</sup>. Sí, a Lope le brotaban los versos sin querer, como al campo las amapolas; escribió de todo menos su propia muerte. A Pérez de Montalbán, su primer biógrafo, le comunicaba poco antes de morir: «Es tanta la congoja que me aflige, que el corazón ya no me cabe en el cuerpo». Y es que aquel hombre que siempre había vivido en verso conoció, al final de sus días, la mala prosa de las desventuras.

En 1632 fallece, ciega y loca, Marta de Nevares, la «Amarilis» o «Marcia Leonarda» de sus composiciones, una mujer que reunía, según el sentir de Lope, las más altas prendas físicas, las más excelsas virtudes y la más exquisita sensibilidad. Dos años después, Lope Félix, el hijo que tuvo con Micaela Luján, y en quien el poeta veía su propia imagen, parece ahogado en las Indias. Pero eso no es todo, pues el destino a veces se complace en repeticiones y simetrías burlescas y, al poco de tan calamitoso suceso, Antonia Clara, la hija habida con Marta de Nevares, es raptada por un cortesano protegido del Conde Duque de Olivares, al igual que hizo nuestro poeta con Isabel de Urbina en su mocedad. Mientras tanto, y en medio de semejantes desdichas, la fama de Lope sigue creciendo. Pero el que su nombre asome a las coplillas del pueblo no le sirve para aliviar su soledad, ni para reducir su pobreza: las dos únicas cosas que han sobrevivido a tanta desgracia<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Alfonso Reyes, *Antología General*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 212.

<sup>2</sup> Al respecto escribe Juan Luis Alborg: «Quizá ningún otro escritor, de cualquier tiempo o

Creo que Lope, ya en el lecho de muerte, y mientras retumbaba su respiración en toda la casa, como si le pasase un tren por los pulmones, bien pudo revisar su vida azarosa y sus logros literarios, y exclamar con toda justeza: «Una vez he vivido como los dioses y más no me hace falta». Y es que para el Fénix de los Ingenios, para aquel «monstruo de naturaleza», como lo llamó Cervantes, el mundo se le había quedado demasiado pequeño para vivir en él. Detrás dejaba, entre otras composiciones, cerca de tres mil sonetos, una forma estrófica inventada por Giacomo da Lentini en el lejano siglo XIII, de la que quisiera ocuparme seguidamente, ya que Lope sintió una especial predilección por ella. Para demostrarlo, amén de la ingente cantidad que compuso, bastará con tener en cuenta el comentario al soneto «La calidad elemental resiste...», que figura en su *Epístola a don Francisco López de Aguilar*, incluida en *La Circe*, en cuyo principio leemos: «Envío a vuestra merced el Comento que hice al soneto...» Esta predilección la refuerza el valor que dicha forma estrófica tuvo para el poeta madrileño. En el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) se lee:

El soneto está bien en los que aguardan<sup>3</sup>.

Es decir, el soneto propicia la intimidad y favorece el diálogo consigo mismo. Así, la reflexión de un personaje en medio de una pausa dramática quedaba recogida en dicha forma estrófica, muy adecuada por su densidad y concentración. Lope consideró el *concepto*, que para él tenía el viejo valor de sentencia, contenido o de idea del poema, como un elemento esencial en toda poesía y, sobre todo, en el soneto. De ahí que le reprochara a Góngora su falta de «concep-

---

país, gozó en vida de tan amplia y persistente popularidad como Lope de Vega. Es un lugar común repetir que su persona era admirada como una maravilla de la corte: que para ponderar cualquier obra de arte o hasta la mercancía más vulgar se decía que era de Lope; que la gente se paraba a su paso para verle; y que la Inquisición hubo de prohibir una parodia del Credo que comenzaba: «Creo en Lope de Vega, todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra...» El entusiasta Montalbán asegura en su *Fama póstuma* que los nobles y los prelados se lo disputaban para tratar con él y sentarlo a su mesa. Pero la admiración del discípulo mentía, o se equivocaba, en esto. La popularidad de Lope no descansaba en la admiración de las clases elevadas sino en la del pueblo auténtico [...] Intentó vanamente ganarse el favor del omnipotente Conde-Duque de Olivares, a quien dedicó -colmándolo de elogios- varios poemas, pero no consiguió atraerse su atención. En el último año del reinado de Felipe III pretendió el puesto de Cronista Real, que había quedado vacante, pero ni siquiera el ofrecimiento que había hecho de volcarse en alabanzas al monarca, sirvió para que su petición fuese considerada». *Historia de la literatura española*, t. II, Madrid, Gredos, 1987, p. 209.

<sup>3</sup> En *BAE*, Madrid, XXXVIII, 1918, p. 232.

*Las décimas son buenas para quejas,  
el soneto está bien en los que aguardan,  
las relaciones piden los romances,  
aunque en octavas lucen por extremo...*

tos». Pero lo que entendía Lope por concepto era distinto de lo que significaba para el poeta andaluz. Hoy todos los estudiosos están de acuerdo en señalar que la base de la estética barroca descansa en la agudeza conceptuosa. Gracián, en su *Agudeza y Arte de ingenio*, define el concepto como «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»<sup>4</sup>. Según la definición del teórico aragonés, se trata de establecer relaciones de semejanza entre cosas que, aparentemente, no la tienen. Esta definición incluye, desde el punto de vista retórico, la metáfora más novedosa, la antítesis más atrevida, la dilogía, el oxímoron, el calambur, etc., de ahí que a menudo resulte difícil la comprensión del poema. Por ejemplo, para decir que Acis está bebiendo agua mientras contempla a Galatea, Góngora lo expresa de este modo:

su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,  
al sonoro cristal, al cristal mudo<sup>5</sup>.

donde «cristal sonoro» vale por agua y «cristal mudo» alude a Galatea. Volviendo a Lope y al valor que le mereció el soneto, quisiera traer ahora unas palabras del renacentista Lorenzo de Médicis que vienen a resumir lo expuesto, y que anticipan las ideas de Lope sobre este tipo de composición:

La brevitá del sonnetto non comporta che una sola parola sia vana; e il vero subietto e materia de'sonetti per questa ragione debbe essere qualche acuta e gentil senteza, narrata attamente e in pochi versi ristretta, fuggendo la oscurità e durezza. Ha grande similitudine e conformità questo modo di stile con l'epigramma quanto all'acume della materia e alla destrezza dello stile, ma è degno e capace il sonnetto di sentenze più grave e però diventa più difficile<sup>6</sup>.

Para terminar este apartado, debemos decir que en cuanto a su estructura, según ha demostrado Dámaso Alonso, los sonetos de Lope se articulan en dos partes: una ascendente, que integran los cuartetos, y otra descendente, la for-

<sup>4</sup> Baltasar Gracián, *op. cit.*, edición de E. Correa Calderón, vol. I, Madrid, Castalia, 1969, p. 49.

<sup>5</sup> *Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 191-192. *Antología poética*, introducción, bibliografía y notas de Antonio Carrerira, Madrid, Castalia Didáctica, 1986, p. 192.

<sup>6</sup> Citado por Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, vol. I, Madrid, Cátedra, 1991, p. 47. Traduzco así el fragmento copiado: «La brevedad del soneto no permite que una sola palabra sea inútil; por esta razón, el verdadero tema y contenido del soneto ha de ser alguna aguda y gentil sentencia, narrada adecuadamente en pocos versos, rehuendo la oscuridad y la dureza. En este sentido, el soneto comparte muchas semejanzas y similitudes con el epigrama, sobre todo en cuanto a la agudeza de conceptos y a la destreza del estilo. Pero el soneto es más apropiado para recoger sentencias más graves y, por lo tanto, más difícil de componer». Para un estudio de los sonetos de Lope véase Dámaso Alonso, «La correlación poética en Lope (De la juventud a la madurez)» en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 386-442, y «Lope de Vega, símbolo del Barroco» en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 417-478. Consúltese también el excelente trabajo de A. García Berrio, «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico» en *RFE*, LX, 1978-80, pp. 23-147.

mada por los tercetos. Este esquema básico y general a menudo lo modifica el poeta, pero creo que es importante tenerlo presente cuando estudiemos el soneto que en seguida transcribiré.

## 2. Un soneto a la noche.

En las páginas que siguen me propongo examinar un soneto de Lope dedicado a la noche, el CXXXVII de las *Rimas humanas*, que fueron publicadas en 1609. No obstante, las *Rimas* habían aparecido previamente en *La hermosura de Angélica*, poema de imitación italiana que conoce la luz en 1602. Las *Rimas* son, pues, una miscelánea cuya «primera parte» está integrada por el poema recién citado, la «segunda» alberga doscientos sonetos y la «tercera» acoge a la *Dragontea*, poema épico que, tras haber aparecido por vez primera en 1598, vuelve a reimprimirse ahora. Por otra parte, considero ocioso recordar que Las *Rimas* son el primer gran libro de sonetos de la literatura española: el cancionero amoroso más extenso de la lírica del siglo xvii. La Laura que cantó Petrarca o la Isabel Freyre de Garcilaso tiene aquí su correlato en Camila Lucinda, el heterónimo o *senhal* que encubre, siguiendo una vieja práctica que arranca de la poesía provenzal y trovadoresca, el nombre de una mujer a la que amó apasionadamente nuestro poeta: Micaela Luján. La simbiosis o fusión entre la tradición literaria y su propia vida, ese trasiego del vino nuevo a odres viejos lo valora así Montesiños: «Los doscientos sonetos de las *Rimas humanas* armonizan, como toda la obra de Lope, motivos literarios que él recibía de dos o tres generaciones de poetas con sus personales experiencias. En este sentido son quizá su colección poética más característica»<sup>7</sup>. Es una poesía, pues, en la que prevalece un tono íntimo y confesional, algo que hemos de tener presente a la hora de estudiar el soneto que reproduzco a continuación de la edición facsímil de las *Rimas* publicada por A. M. Huntington, Nueva York, The Hispanic Society of America, en 1903; edición que sigue Antonio Carreño en la *Poesía selecta* de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1984, de donde lo copio, aunque añado las variantes de puntuación que J. M. Blecua realiza del mismo en *Poesía de la Edad de Oro*, vol. II, Madrid, Clásicos Castalia, 1984, por considerarlas significativas, en cuanto ayudan a una mejor comprensión del texto. Nuestro soneto reza así:

### A LA NOCHE

Noche, fabricadora de embelecós,  
 loca, imaginativa, quimerista,  
 que muestras al que en tí su bien conquista,  
 los montes llanos y los mares secos;

<sup>7</sup> Citado por J. L. Alborg, *op. cit.*, p. 228.

- 5           habitadora de celebros huecos,  
 mecánica, filósofa, alquimista,  
 encubridora vil, lince sin vista,  
 espantadiza de tus mismos ecos:  
 la sombra, el miedo, el mal se te atribuya,  
 10          solícita, 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.

Unas páginas atrás escribía que el soneto no sólo era una solución dramática o escénica, sino que cumplía el papel de mostrar una conciencia dudando o decidiéndose, de lo cual podría ser ejemplo el «Hermoso sois, sin duda pensamiento» del acto I de *La dama boba*. El soneto tiene -permítaseme repetirlo- un valor de intimidad: el ámbito poético donde Lope vertirá sus ansias, sus zozobras, sus alegrías, su deseo de salvarse mediante la palabra. Entendido el soneto con este valor de soliloquio, lo que podría considerarse de alguna forma como un antecedente más del monólogo interior que divulgaría Joyce para la novela contemporánea, Lope se recoge en él para dialogar consigo mismo. Pero también hay que tener en mente el valor de diálogo que en la cultura italiana del *Duecento* y del *Trecento* tuvo esta modalidad estrófica. Partiendo de un tema determinado, el poeta componía un soneto en el que pedía respuesta a otros, que le contestaban igualmente en sonetos, precisamente porque su forma breve y apretada era muy apta para la transmisión de las ideas, según recordaría Lorenzo de Médicis. Creo que un ejemplo bastará para explicar lo que quiero decir. Uno de los poetas que responden a la invitación hecha por Dante en el soneto de la *Vita nuova* «A ciascun'alma presa» («A toda alma cautiva») es Guido Cavalcanti<sup>8</sup>. Pero Cavalcanti es también, y especialmente por su «Donna mi prega» («Mi señora me pide»), un poeta que será comentado con amplitud por los filósofos neoplatónicos del Renacimiento, en especial por Marsilio Ficino<sup>9</sup>. La concepción filosófica de Cavalcanti descansa en el convencimiento de que de la apariencia física de la mujer se extrae una idea de belleza que ella contiene en potencia, pero que sólo el poeta puede conver-

<sup>8</sup> Dice Dante: «Este soneto se divide en dos partes: en la primera saludo y pido respuesta, y en la segunda explico a qué se debe responder [...] Este soneto fue respondido por muchos y con diversas opiniones. Entre los que respondieron se encontraba aquel que llamo el primero de mis amigos [Cavalcanti], que escribió un soneto que comienza *Vedeste, al mio parere, omne valore*. Y este fue casi el principio de nuestra amistad». Dante, *La vida nueva*, Madrid, Alianza, Editorial, 1986, p. 23.

<sup>9</sup> Ficino hace un comentario muy *sui generis* de esta la más célebre poesía de Cavalcanti. Véase su *De amore (Comentario a «El Banquete» de Platón)*, traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1989, pp. 190-192.

tir en acto. Se trata, pues, de un proceso de aprehensión y ascensión parecido al de Pedro Salinas cuando le asegura a su amada: «es que quiero sacar / de ti tu mejor tú»<sup>10</sup>. Lo mismo ocurre en el soneto de Lope. Sin embargo, ahora no será una mujer, como en Cavalcanti o en Salinas, la que empuje al poeta a la contemplación, sino la noche, con su poder en potencia, la que mueva al poeta a la reflexión. Pero el tema de la noche tiene una larga tradición en la lírica occidental, que va desde Ovidio —la elegía de los *Amores* en la que el poeta maldice el amanecer que separa a los enamorados (*Iam super oceanum*)— y la poesía provenzal (recuérdese el género poético denominado *alba*), pasando por las cantigas galaico-portuguesas, por la lírica renacentista italiana y española, hasta llegar al Barroco<sup>11</sup>. Acogiéndose a este *topos*, y salvando las dis-

<sup>10</sup> *La voz a ti debida*, vv. 1453-1454, ed. de J. González Muela, Madrid, Clásicos Castalia, 1989, p. 93.

<sup>11</sup> Interesante desde el punto de vista didáctico sería comparar varios sonetos renacentistas, cuyo tema sea la noche, con el de Lope y con los de otros poetas barrocos, a fin de deducir las diferencias/similitudes de ambos períodos literarios. Uno de Francisco de la Torre dice así: «Noche, que en tu amoroso y dulce olvido / escondes y entretienes los cuidados / del enemigo día, y los pasados / trabajos recompensas al sentido. / Tú, que de mi dolor me has conducido / a contemplarte, y contemplar mis hados, / enemigos agora conjurados / contra un hombre del cielo perseguido: / así las claras lámparas del cielo / siempre te alumbren, y tu amiga frente / de beleño y ciprés tengas ceñida. / Que no vierta su luz en este suelo / el claro Sol mientras me quejo, ausente, / de mi pasión. Bien sabes tú mi vida.» (Francisco de la Torre, *Poesía completa*, ed. de M<sup>a</sup> Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984, p. 158). Del mismo poeta véase también el 20, I: «¡Cuántas veces te me has engalanado, / clara y amiga Noche! ¡Cuántas llena / de oscuridad y espanto la serena mansedumbre del cielo me has turbado! / Estrellas hay que saben mi cuidado, / y que se han regalado con mi pena; / que entre tanta beldad, la más ajena / de amor, tiene su pecho enamorado. / Ellas saben amar, y saben ellas / que he contado su mal llorando el mío, / envuelto en los dobles de tu manto. / Tú, con mil ojos, Noche, mis querellas / oye, y esconde; pues mi amargo llanto / es fruto inútil que al amor envió.» (ed. cit., p. 102). En Herrera y en Medrano, en sor Juana Inés de la Cruz y en Quevedo hallamos versos muy parecidos. Para la noche clara y amiga, cfr. San Juan de la Cruz («¡O noche amable más que la alborada!»). Las estrellas escuchan atentas en Fray Luis: «[...] como el sol se fuere a su oficio, vendrá luego en su lugar la luna, y el chorro resplandeciente de las estrellas con ella, que, Marcello, os harán mayor auditorio. y, callando con la noche todo y hablando sólo vos, os escucharán atentísimas», *De los nombres de Cristo*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1984, p. 356). Con respecto a de La Torre hallamos también similitudes en Francisco de Medrano: «En el secreto de la noche suelo, / Sorino, contemplar las luces bellas, / y, mudo, platicar así con ellas», en *La poesía de la Edad de Oro*, vol. II, ed. cit., p. 97. Pero la noche como confidente o como propiciadora del recogimiento ya estaba en Petrarca (son. CLXIV, «Agora que aire y cielo y tierra calla / y fiera ni ave en modo alguno suena, / y la noche en su carro va serena / y en su lecho la mar sin ondas se halla, / velo, ardo y pienso...», *Cancionero*, ed. de Antonio Prieto, Barcelona, Clásicos Planeta, 1985, p. 126). Finalmente, y para concluir esta larga nota, quisiera copiar un soneto de Pedro Liñán de Ríaza (1557?-1607), amigo de Lope, muy parecido al del madriño: «La noche es madre de los pensamientos, / cama de peregrinos y cansados, / velo de pobres y de enamorados / y día de ladrones y avarientos; / cueva de fugitivos y sangrientos, / guerra de enfermos, paz de maltratados, / reino de vicios, tierra de pecados / y testigo de santos pensamientos. / Es un rebozo de naturaleza, / es máscara del sol, luz de estudiosos, / capa de pecadores y de justos; / es una sombra llena de extrañeza, / espuela de cobardes y animosos / y causa, en fin, de gustos y disgustos», en *La poesía de la Edad de Oro*, ed. cit., p. 28.

tancias, Lope está empleando el soneto con un sentido muy próximo al valor dialógico que tuvo en sus orígenes, sin renunciar, claro es, al soliloquio íntimo. Petrarca decía que, partiendo de la contemplación de uno mismo, debíamos extendernos después en diálogo con los otros si queríamos ser hombres<sup>12</sup>. Y esto será lo que haga Lope.

Pero vayamos ya con en el análisis del texto. En cuanto a la forma, nuestro soneto muestra un esquema métrico ABBA, ABBA, CDE, CDE. Los cuartetos presentan una rima *baciata* o pareada que, en la evolución del soneto, suplió muy pronto a la alternada, con la que sin embargo convivirá. Nótese asimismo que la rima de los tercetos difiere de la originaria del soneto, a saber: CDC, DCD, la cual se registra en el de Giacomo da Lentini que empieza: «Or come pote sì gran donna entrare» («Ahora sí puede entrar tan gran señora») <sup>13</sup>. Conjeturamos que esta divergencia en el esquema rítmico bien puede deberse al hecho de que Lope quisiera reproducir la rima de los tercetos de Petrarca -tégase presente que el soneto que vamos a comentar forma parte de un *canzoniere* amoroso-. Esta hipótesis la respalda el examen comparativo de los sonetos del toscano y los que integran las *Rimas humanas*: tanto unos como otros participan de idéntica rima (CDE, CDE). Y si a esto agregamos que los tercetos de las *Rimas sacras* observan un esquema CDC, DCD, la hipótesis de que Lope quiso seguir la rima de los sonetos del *Canzoniere* petrarquesco parece quedar confirmada. Ahora bien, si esto es así, cabe hacerse una pregunta: ¿por qué? Creo que resulta palmario el hecho de que Lope, al proseguir la huella petrarquesca, deseaba que sus lectores estableciesen un nexo de unión entre sus *Rimas humanas* y los *fragmenta*, es decir, que leyesen su cancionero como una suerte de continuación del toscano, aunque con sus propias particularidades. Se trataba en definitiva de apoyarse en una forma ya consagrada y prestigiada a partir de la cual desarrollar la propia individualidad.

### 3. El título

A *la Noche* es el título que encabeza la composición. A la noche se dirige el poeta; va a ser ella la que le empuje a la meditación. Como se sabe, el título resume el contenido, orienta la lectura y, a menudo, se superpone o alude a otras obras precedentes, estableciéndose así una vasta red de significaciones en el «texto», tomada la palabra en su más estricto sentido etimológico, cuyas implicaciones con otros lo enriquecen, según se pudo advertir en la nota 11. De este modo, el título del soneto nos remite también a la Capilla Médicis de Florencia, donde se encuentra la famosa escultura alegórica de Miguel Ángel conocida por *La Noche*. Vale la pena recordarla.

<sup>12</sup> Citado por E. Garin, *L'Umanesimo italiano*, Bari, Laterza, 1952, p. 29.

<sup>13</sup> *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini t. I, Milano, 1960, p. 76.



Bajo el ángulo que forma la pierna doblada de la mujer, asoma un búho, un ave que desde siempre ha sido considerada siniestra, de mal agüero. La mujer reposa sobre una máscara y un ramo de amapolas, símbolo de la Muerte y del Sueño, los hermanos gemelos de la Noche<sup>14</sup>. Estos elementos, la muerte y el sueño, están presentes en el texto de Lope. Pero también el tema de la noche tiene una larga tradición en Occidente, que llega, como apuntaba, hasta el barroco europeo: *The Sunne Rising* de John Donne sería un buen ejemplo<sup>15</sup>. Sin embargo, en todas estas composiciones la noche viene a constituirse en refugio del poeta unas veces, en cómplice de los amantes otras. El caso de Lope es distinto. Prefiere ignorar el motivo de la noche tratado desde estas dos perspectivas y, mediante un hábil juego lingüístico de tensiones y distensiones, obliga al soneto a reflexionar sobre la vida y la muerte.

#### 4. Tema

Sirviéndose de una prosopopeya de la noche que vacila entre la queja, la reconvencción, el temor y la burla, el poeta se lamenta de la imposibilidad de sustraerse del poderío de aquélla, un poderío al que no cabe oponerse, y que no es otro que la necesidad de dormir y de entregarle, por tanto, buena parte de la vida.

Este poder proviene de antiguo. El orfismo sostenía que «la Noche de alas negras fue cortejada por el Viento y puso un huevo de plata en el seno de la Oscuridad; y que Eros, al que otros llaman Fanes, salió de ese huevo y puso el Universo en movimiento»<sup>16</sup>. Así, pues, nos hallamos ante una gran diosa que, además, fue copartícipe de la creación del mundo. De ahí su poder, al que el mismo Zeus, el dios de los dioses, estaba sometido. A Zeus la Noche le merece el dictado de «domadora de dioses y de hombres»<sup>17</sup>, con lo que le reconoce una autoridad absoluta, de la cual deriva el temor y respeto con que el dios habla de ella. Ahora bien, ¿cómo nos presenta Lope este tema?

<sup>14</sup> En latín la palabra máscara se dice *larva*, que también sugiere la idea de muerte en su más terrible aspecto (esqueleto, espíritu, sombra); es el «duende» de Platón en el *Fedón* 77E, traducido como *larvae* por Ficino. Recuérdese la antigua costumbre de cubrir con máscaras la cara de los muertos. Asimismo la máscara vale metonímicamente por la Muerte: es su disfraz. El sueño en relación con la muerte puede rastrearse en Lucrecio, *De rerum natura*, IV, vv. 920-924, ed. de E. Valentí, Barcelona, Colección Hispánica de Clásicos griegos y latinos, 1961, t. II, pp. 53-54 y en Plinio, *Naturalis historia*, VII, 50. Calderón, en *El purgatorio de San Patricio*, da dimensión poética al símil: «En brazos del sueño / vivo cadáver soy, porque él es dueño / de mi vida; de suerte, / que vi un pálido amago de la muerte», *Obras completas*, t. I, ed. de A. Balbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969, p. 178; y un poco más adelante repite: «el nocturno silencio / constrúa a los mortales / breves sepulcros de sueño», p. 183.

<sup>15</sup> Cfr. *El Siglo de Oro de la Lírica Inglesa (De los isabelinos a los metafísicos)*, selec., introd. y traducción de Francisco Nuñez Roldán, edición bilingüe, Madrid, Visor, 1986, p. 164.

<sup>16</sup> Robert Graves, *Los mitos griegos*, vol. I, Madrid, Alianza, 1989, p. 33.

<sup>17</sup> Homero, *Iliada*, XIV, v. 261, Madrid, Cátedra, 1991, p. 580.

## 5. Estructura

El soneto se divide en dos partes correspondientes a los cuartetos y al primer terceto por un lado (vv. 1-11), y al último terceto por otro (vv. 12-14); ambos bloques aparecen articulados mediante una oración introducida por un «que» anunciativo que expresa una alternancia concesiva («Que vele o duerma...», v. 12). Esta es una oración importante por cuanto engrana el primer bloque, eminentemente descriptivo y muy rápido, con el segundo, en el que predomina lo conceptual y en el que encontramos el sentido último del texto ofrecido como conclusión del yo lírico, aunque es evidente que dicha conclusión, dada en forma de sentencia, como quería Lope para el soneto, supera la esfera de lo particular y alcanza validez universal. Así, pues, con el último terceto entramos en el mundo conceptual que señalé ligeramente en *Cavalcanti. La Noche*, como la *donna* del poeta toscano, tiene en sí misma la facultad de mover el pensamiento. Esta forma de proceder poéticamente la comparte la que, desde John Dryden, viene denominándose «poesía metafísica», y de la que me ocuparé en seguida. No obstante, quisiera adelantar que los cultivadores de este tipo de poesía recurren, como Lope en este caso, al entimema para expresar el contenido intelectual de sus composiciones<sup>18</sup>. Otro ejemplo de entimema, abundantísimo por otra parte en toda su poesía, creo descubrirlo en los siguientes versos del soneto quevedesco «Estas son y serán ya las postre-ras»<sup>19</sup>:

Espíritu desnudo, puro amante,  
sobre el sol arderé, y el cuerpo frío  
se acordará de Amor en polvo y tierra

Donde el verbo («se acordará») es el nexo entre la muerte y la perduración del amor, y en él toma precisamente su raíz la falacia lógica, que el poeta utiliza como refuerzo de su inalterable convicción. Estamos, pues, ante un caso típico de entimema, porque si el amor transforma el ser del hombre, y como la parte más preciada de su ser es inmortal, entonces el amor tiene que sobrevivir a la muerte. La imposibilidad racional de que el «cuerpo frío» se acuerde del amor es manifiesta; sin embargo, el poeta acierta a salvar este obstáculo lógico al declarar que tanto ha influido en él el amor, que ha llegado a modificar incluso su cuerpo mortal. Por lo tanto, aunque «polvo y tierra», por la acción del amor se ha convertido en algo cualitativamente diferente. Lo indestructi-

<sup>18</sup> Ferrater Mora define así el entimema: «[...] es un silogismo incompleto porque no se expresa una de las premisas. Si falta la premisa mayor el entimema es llamado de primer orden; si falta la premisa menor, es llamado de segundo orden. Así, «Los búlgaros beben kékfir; los búlgaros gozan de buena salud» es un entimema de primer orden. «Todos los ingleses leen novelas; John Smith lee novelas» es un entimema de segundo orden». José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía abreviado*, Barcelona, Edhasa, 1992, p. 118.

<sup>19</sup> *Obra poética*, vol. I, edición crítica de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1970, p. 658.

ble del amor queda realzado por el sintagma final «en polvo y tierra». Se recalca así no sólo el triunfo sobre de la muerte, sino también la superación de la descomposición que el tiempo le inflige al cuerpo.

Pero escribía hace un momento sobre los dos apartados en que se dividía nuestro soneto. Ahora, profundizando un poco más, aprecio que tanto los cuartetos y el primer terceto, es decir, los elementos del primer bloque, tienen un sujeto común, la Noche, que sin embargo perderá su carácter de protagonista en el último terceto para convertirse en estímulo del pensamiento, en agente de la reflexión. Ahora bien, la Noche, sujeto de la primera parte del poema, tiene un doble plano que se corresponde con esos otros dos, el de intimidad y de diálogo, que ya veíamos al tratar del valor que el soneto tenía en Lope. Ciertamente, esos dos planos que se observan en la Noche están fundidos, pero también es verdad que existen por separado, como en la obra literaria existe una realidad externa que estimula y un sujeto creador que la aprehende, subjetivándola, hasta crear otra nueva que a su vez es recreada por el lector. Finalmente, y considerando ahora nuestro texto no ya desde el punto de vista estructural, sino desde el sintáctico-semántico, cabe decir que García Berrio lo engloba dentro de los sonetos antidistributivos, y aclara por qué: «El fundamento lingüístico último de la antidistribución es el *mantenimiento relativamente inalterado de la proposición textual básica* hasta el límite de la manifestación lineal terminal [...]. La antidistribución sirve estilísticamente al énfasis del síntoma vehemente, en especial en casos de definición *quejosa* ponderada o de *proclamación*»<sup>20</sup>. Como, en efecto, ocurre en el soneto de Lope. Obsérvese que comienza con apóstrofe y prosopopeya (v. 1). La primera cumple una función conminatoria, que implica igualmente una queja, como descubriremos al final del texto. La palabra *noche* figura una sola vez en el poema, pues, como anotaba arriba, es el sujeto de una larga predicación a propósito de la misma. Por otro lado, hay que destacar que este llamativo principio en *ex abrupto* es característico de los poetas metafísicos, quienes no sólo poseen el arte de saber iniciar sus composiciones de un modo que capta inmediatamente la atención del lector, sorprendiéndole e intrigándole a la vez, sino que demuestran una gran pericia en rematarlas inigualablemente, y en esto Lope, como puede advertirse, brilla por su maestría.

Sobre este arranque impetuoso quisiera que mi lector comparase los de John Donne, «Busie old foole, unruly Sunne» («Viejo loco atareado, caprichoso sol») o «For God's sake hold your tongue, and let me love» («Por Dios, callad la boca y dejadme amar») con los de Quevedo, «¡Ah de la vida! ... ¿Nadie me responde?», y el de Lope, «Noche, fabricadora de embelecos». En los

<sup>20</sup> A. García Berrio, *art. cit.*, pp. 54-55. Más adelante, en nota a pie de página, escribe: «Los sonetos morales 137 a la noche, «Noche, fabricadora de embelecos», y el 142 a Madrid, «Hermosa Babilonia en que he nacido», presentan ambos una estructura muy similar y bastante antidistributiva, por cuanto sólo en el último terceto, y tras concluirse la sentencia básica, se agregan algunas otras frases de comentario.» (p. 80).

cuatro poemas notamos evidentes similitudes, pues todos se inician con apóstrofe. Sin embargo, he de decir que estos comienzos en *ex abrupto* no son gratuitos. El poeta metafísico dramatiza su vivencia de cada momento particular, que apresa y ofrece al lector en el presente, de donde nace la sensación de urgencia y acuciamiento que transmite este tipo de poesía. Véase la vertiginosa rapidez con que está resuelta la primera parte de nuestro soneto, en la que únicamente hallamos dos verbos en un total de sesenta palabras yuxtapuestas asindéticamente y con una marcada acentuación paroxítona. Pero además de este comienzo impulsivo, la poesía metafísica, que no debe confundirse con la filosófica de la *Divina Commedia* o de *Paradise Lost*, v. gr., según previenen tanto Grierson como Eliot<sup>21</sup>, se caracteriza por la capacidad de integrar el pensamiento y la sensación, capacidad que los poetas posteriores fueron perdiendo gradualmente a causa de «una disociación de la sensibilidad..., de la que nunca nos hemos recuperado» (*a disotiation of sensibility..., from which we have never recovered*<sup>22</sup>). James Smith en *On Metaphysical Poetry* sostiene la necesidad de ampliar el término poesía metafísica, aplicándola a otras creaciones poéticas europeas de la época, y en particular a las españolas<sup>23</sup>. El recurso fundamental en que descansa esta concepción poética es el concepto metafísico, emparentado directamente con el *conchetto* italiano y el concepto español, entendido éste tanto como un pensamiento agudo como un modo especial de metáfora. Y es que como enunciaban las doctrinas renacentistas y recogerán después teóricos como Tesauro y Gracián, existen analogías y correspondencias entre todos los elementos de la naturaleza, de ahí que las metáforas y las relaciones más diversas sean justificables. Es en la unión de dos elementos aparentemente disímiles o antitéticos, cuyas diferencias son más palmarias que sus semejanzas, donde precisamente descansa la clave del concepto metafísico. Así, vemos en nuestro soneto que la noche nada tiene que ver, en un principio, con términos como filósofa, poeta o alquimista. Pero esta apreciación, como trataré de demostrar después, es errónea.

Seguidamente, y relacionándolo con lo expuesto hasta el momento, voy a proceder a un examen estilístico-lingüístico del poema. Empezaré comentando el primer verso, tan parecido al de Donne, «Busie old foole...» Apreciamos que Lope, nada más empezar el soneto, lanza ya la primera acusación contra

<sup>21</sup> Para estas páginas sobre la poesía metafísica sigo la introducción de J. C. Grierson a su *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*, London, Oxford University Press, 1921, pp. xiii-lviii, así como el excelente artículo de T. S. Eliot, «The Metaphysical Poets», recogido en *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1972, pp. 281-291.

<sup>22</sup> Eliot, *op. cit.*, p. 288.

<sup>23</sup> En este sentido A. Parker arguye que los puntos en común entre el barroco inglés y el español deben buscarse entre los poetas metafísicos ingleses y los conceptistas españoles, entendido el conceptismo como base de la que parte el gongorismo, y no como movimientos opuestos, en «La «agudeza» en algunos sonetos de Quevedo», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1952, pp. 345-360. La idea que acabo de reproducir proviene de la página 347.

la Noche, a la que tilda de «fabricadora de embelecos», un sintagma que resume el contenido de la primera parte, pues los versos siguientes no serán sino una *amplificatio* de éste. A continuación se la califica de «loca, imaginativa, quimerista». Se trata de una serie de epítetos que si no añaden nada desde el punto de vista conceptual, sí lo hacen desde el punto de vista expresivo, ya que no sólo insisten en la naturaleza fantasiosa de la noche, sino que anticipan esa rapidez, gracias a la enumeración asindética, que el poeta imprime a este primer bloque. Pero antes de proseguir quisiera detenerme en esta equivalencia: noche = imaginación. Ramón Llull dejó dicho en sus *Proverbios* que «la imaginación imagina de noche aquello que no halla de día»<sup>24</sup>. En el soneto antes copiado de Liñán de Rianza se lee que «la noche es madre de los pensamientos». Y el propio Lope, por boca de Casandra, afirma de la imaginación:

No ha hecho en la tierra el cielo  
 cosa de más confusión  
 que fue la imaginación  
 para el humano desvelo;  
 ella vuelve el fuego en hielo,  
 y en el color se transforma  
 del deseo, donde forma  
 guerra, paz, tormenta y calma,  
 y es una manera de alma  
 que más engaña que informa<sup>25</sup>.

Lope, en estos dos últimos versos, se refiere a la imaginación como una de las tres potencias del alma que había establecido Aristóteles. Huarte de San Juan, en su *Examen de ingenios* (1575), recoge la teoría del Estagirita sobre la imaginación, que coincide plenamente con la cita de Llull y los versos de Lope. Escribe Huarte: «la imaginativa (dice Aristóteles) es libre para imaginar lo que quisiere»<sup>26</sup>. Al ingenio en que predomina la «imaginativa» le corres-

<sup>24</sup> Ramón Llull, *Proverbios*, citado por *El hijo pródigo I*, nº 2, 15 de mayo de 1943, Abril / Septiembre de 1943.

<sup>25</sup> Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, (vv. 1532-1541), ed. de A. David Kossoff, Madrid, Castalia, 1970.

<sup>26</sup> Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, p. 272. Por otra parte, el Pinciano, siguiendo a Huarte, asegura: «no atiende la imaginación a las especies verdaderas, mas finge otras nuevas, y acerca de ellas obra de mil maneras», en *Philosophía Antigua Poética*, I, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, 1953, p. 49. Sobre la imaginación como fuente de despropósitos, recuérdese al inmortal personaje cervantino, a quien: «Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina [...] de invenciones que leía», *Quijote I*, cap. I, ed. de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1987, p. 100. (El subryado es mío).

ponde, según el médico navarro, el oficio de poeta<sup>27</sup>. Y un poco más adelante sentencia que el muchacho de ingenio inventivo, que difícilmente aprende un nominativo de memoria, se pierde sin embargo «por leer en libros de caballerías, en Orlando, en Boscán, en «Diana» de Montemayor y otros así; porque todas éstas son obras de imaginativa»<sup>28</sup>. Este oficio de poeta, que se asienta en la preeminencia de la fantasía sobre la memoria y el entendimiento, en nuestro soneto descubrirá un matiz burlesco cuando Lope llame a la Noche «poeta» (v. 10). Volveremos más adelante sobre este término.

Nos enfrentamos ahora con los versos 3 y 4, el primero de los cuales puede plantear algunos problemas de interpretación:

que muestras al que en tí su bien conquista  
los montes llanos y los mares secos.

¿Qué desea significar el poeta con «su bien»? ¿A qué bien se refiere? Caben varias explicaciones. Ese «bien» alude a la vida en cuanto lucha y, sobre todo, al amor: no es necesario insistir en la convención retórica de llamar a la amada «mi bien», y nuestro soneto forma parte de un cancionero amoroso, como se dijo. Por otra parte, «su bien» se refiere al tiempo de la vida (vigilia) que la noche le roba al poeta en forma de sueño (muerte), ese tributo que incluso Zeus debía pagarle. Y como la Noche propicia las más extravagantes ensoñaciones («habitadora de celebros huecos»), el poeta le reconoce este poder al decir que muestra «los montes llanos y los mares secos», un endecasílabo en que no es difícil advertir el eco de Hernando de Acuña<sup>29</sup>.

Pero la idea del primer cuarteto (la Noche como proclive a imaginaciones que deforman la realidad) prosigue en el siguiente, aunque ahora se le añadirán nuevos pero a la vez parecidos epítetos. Esta similitud semántica se remacha con una similitud en el plano sintagmático: el casi absoluto paralelismo sintáctico entre ambos cuartetos. Repárese en que la primera definición que el poeta da de la Noche ocupa enteramente el primer verso, al igual que la ofre-

<sup>27</sup> *Op. cit.*, pp. 395-396.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 406.

<sup>29</sup> Me refiero a los versos de la Égloga IV que recita el pastor Tirsí: «Y en fin el tiempo obró, cuya costumbre / es del monte hacer baja llanura / y del llano formar una alta cumbre», vv. 148-150, en *Varias poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982, p. 122. (El subrayado es mío). Unos versos más adelante (v. 157) encontramos: «Si duerme o vela...», de evidente parecido al v. 12 del soneto de Lope: «Que vele o duerma...» No obstante, conviene recordar que un verso idéntico, en estructuras poéticas distintas, puede tener funciones diferentes. Así, un verso aislado que recuerde a otro no indica nada en un sistema de significación, donde el plano de la expresión no puede ser separado del plano del contenido. Es lo que expresaban los lingüistas del Círculo de Praga en la famosa *tesis del 29*: «La obra poética es una estructura funcional, y los diferentes elementos no pueden estar comprendidos fuera de su relación con el conjunto. Elementos objetivamente idénticos pueden revestir, en estructuras diversas, funciones absolutamente diferentes», cit. por *El Círculo de Praga. Tesis de 1929*, Alberto Corazón, Madrid, 1970, p. 39.

cida en el primero del segundo cuarteto (v. 5), que no parece ser sino una variante de la primera. Obsérvese igualmente el verso 6 («mecánica, filósofa, alquimista»), integrado por una serie de adjetivos cuyo número y situación dentro del cuarteto remiten de nuevo a los del v. 2, estableciéndose así una sensación de circularidad<sup>30</sup>. Este paralelismo puede apreciarse también en el v. 10 («solícita, poeta, enferma, fría»).

Por tanto:

a) v. 2 ↔ v. 6 ↔ v. 10.

Paralelismo que existe también entre:

b) v. 4 ↔ v. 11, dos sintagmas coordinados por la copulativa «y» que rompen la celeridad descriptiva de la primera parte del poema. Percibimos así esa alternancia barroca entre movimiento y reposo, entre tensión y distensión.

Regresando al análisis del segundo cuarteto, advertimos que de la Noche se predica que es «mecánica, filósofa, alquimista» (v. 6), calificativos que podrían juzgarse caprichosos o arbitrarios, pero que en absoluto lo son. El primero, el término «mecánica», alude a la oposición entre las «artes liberales», que requieren el ejercicio del entendimiento, y las «artes mecánicas», aquellas que necesitan de las manos. Aquí Lope se sirve del *concepto* para referirse traslaticiamente a los ladrones, que campan a sus anchas en la oscuridad, en la noche. Éstos también se valen de sus manos para desempeñar su no demasiado honesta profesión: «día de ladrones», llamaba a la Noche Liñán de Riaza. Se acentúa así ese aire de misterio e irrealidad que alberga el primer cuarteto, pero ahora se le añade una nota de peligrosidad, nota que reforzará el v. 8 («espantadiza de tus mismos ecos»).

Igualmente necesaria parece la aclaración de la palabra «filósofa», que no se refiere al saber o estudio de esta disciplina, sino que en el texto posee el significado de «ridícula» y «pobre», algo que enlaza con el sentido burlesco del adjetivo «mecánica»<sup>31</sup>. Por otra parte, y amén de lo dicho, esta interpreta-

<sup>30</sup> Para insistir de este modo en el poder absoluto de la Noche.

<sup>31</sup> Resulta, además, más ridícula por el uso del femenino: en el siglo XVII las mujeres no eran «filósofas». La mujer estaba, por lo general, apartada del mundo cultural. Quevedo, haciéndose eco del sentir de su época, escribe que «yo no quiero las mujeres para consejeras ni bufonas, sino para acostarme con ellas, y si son feas y discretas es lo mismo que acostarse con Aristóteles o Séneca o con un libro», *El Buscón*, III, cap. VII, ed. de Ángel Basanta, Madrid, Castalia Didáctica, 1989, p. 186. La misma opinión la recoge en el romance *Burla de los eruditos de embeleco que enamoran a feas cultas*: «Al que sabia y fea busca, / el Señor se la depare: / a malos conceptos muera, / malos equívocos pase. / Aunque a su lado la tenga, / y aunque más favor alcance, / un catedrático goza, / y a Pitágoras en carnes. / Muy docta lujuria tiene, / muy sabios pecados hace: / gran cosa será de ver / cuando a Platón requebrare» (vv. 9-20), *Obra poética*, II, ed. crítica de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1970, pp. 448-449. Por eso no debe extrañarnos que M<sup>a</sup> de Zayas (1590-1661?) se vea obligada a justificarse por escribir sus *Novelas*

ción de «filósofa» como «pobre» y «ridícula» viene sostenida por la abrumadora profusión de cuadros que pinta el Barroco sobre el tema de los filósofos, cuyos antecedentes se hunden en la pintura medieval (series de hombres ilustres) y en el Renacimiento (*Heráclito* y *Demócrito* de Bramante, por ejemplo). La pintura barroca eligió a los filósofos de la Antigüedad, a los que representó vestidos pobremente y casi desharrapados. Véanse los de Ribera (*Diógenes*, *Platón*, *Arquímedes*), los de Rembrandt (*Aristóteles*) o los de Velázquez (*Demócrito*). Recordemos que, según el mito órfico de la creación, de la unión de la Noche y del Erebo nacían, entre otros, la Miseria<sup>32</sup>. Escribe Liñán que la noche es «velo de pobres» (v. 3). Y si añadimos a todo esto las precisiones que hacíamos recientemente en nota a pie de página, tendremos completo el sentido del término «filósofa».

Continuando con la relación entre literatura y pintura, el siguiente vocablo, «alquimista», nos remite a Teniers el Joven y a su cuadro *El alquimista*. Se incide una vez más en lo misterioso y extravagante, pero sobre todo en lo burlesco y ridículo, ya que la confianza en la alquimia como ciencia empezó a debilitarse a finales del siglo xv, hasta desaparecer casi por completo en el xvi<sup>33</sup>. Estamos en la misma línea de lo desusado que tanta hilaridad provocaba a quienes contemplaban la figura de don Quijote, acomodado en una desgarrada y vieja armadura, y gastando una prosa arcaica y grandilocuente de libro de caballerías. Lope, pues, se mofa de la Noche al tildarla de «alquimista», participando así de una costumbre que encuentra en Quevedo el más duro censor de un gremio en el que ya sólo había embaucadores de conciencias y charlatanes palaciegos. Éste satiriza a los alquimistas porque su verdadera búsqueda no residía ya en la perfección interna, sino en «comprar barato y vender caro».

Yo soy filósofo spagírico, alquimista con la gracia de Dios, he alcanzado el secreto de la piedra filosofal, medicina de vida, y transmutación transcendente, infinitamente multiplicable, con cuyos polvos, haciendo proyección, vuelvo en oro de más quilates y virtud que el natural azogue, el hierro, el plomo, el estaño y la plata;

---

*ejemplares y amorosas*. En el prólogo deja constancia de este hecho: «Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo, no sólo para escribir un libro, sino para darle a la stampa [...] Habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones, siendo mujer, que, en opinión de algunos necios, es lo mismo que una cosa incapaz». Seguidamente discurre que si el hombre y la mujer están hechos del mismo barro, «¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podamos serlo? Esto no tiene a mi parecer más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos, y no darnos maestros; y así, la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación, porque si en nuestra crianza [...] nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres», *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, ed. de Alicia Redondo, Madrid, Castalia, 1989, pp. 47-48.

<sup>32</sup> Robert Graves, *op. cit.*, p. 37.

<sup>33</sup> Fulcanelli, *Las moradas filosóficas*, I, Sevilla, Muñoz Moya y Monraveta editores, 1989, p. 108.



hago oro de yerbas, de cáscaras de huevos, de cabellos, de sangre humana, de la orina y de la basura; esto en pocos días y con menos costa. No oso descubrirme a nadie, porque, si lo supiesen los príncipes, me engullirían en una cárcel para ahorrar los viajes de las Indias, y poder dar dos higas a las minas y al Oriente. Sé que v. m. es persona cuerda, principal y virtuosa, y he determinado fiarle secreto tan importante y admirable, con que en pocos días no sabrá qué hacerse de los millones <sup>34</sup>.

Como puede notarse, los oficios propios que Lope le atribuye a la Noche son o bien ridículos (filósofa, poeta <sup>35</sup>), o bien desaparecidos (alquimista) o, en fin, despreciables (mecánica), por lo que bien puede llamarla «enferma» (v. 10), aludiendo también con este adjetivo a lo morboso de la imaginación. Con innegable ingenio y pericia poética, Lope ha recurrido a oficios marginales y a lugares comunes de la época para ofrecernos, mediante una rápida enumeración de los mismos, una audaz *hipotiposis* de la Noche. Así sintetiza el poeta lo expuesto por nosotros hasta aquí:

la sombra, el miedo, el mal se te atribuya (v. 9)

<sup>34</sup> Cfr. *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. de Jean Bourg et al., Madrid, Cátedra, 1987, p. 265-266. Véase también el soneto titulado *Pinta el engaño de los alquimistas*: «¿Podrá el vidrio llorar partos de Oriente?», *Obra poética*, I, ed. cit., p. 226.

<sup>35</sup> Es inevitable traer las palabras de Cervantes sobre la poesía y los malos poetas. «Preguntóle [al licenciado Vidriera] otro estudiante que en qué estimación tenía a los poetas. Respondió que a la ciencia, en mucha; pero que a los poetas en ninguna, [porque] eran tan pocos los buenos, que casi no hacían número [...] De los malos, de los churrulleros, ¿qué se ha de decir sino que son la idiotez y la arrogancia del mundo?». Una página más adelante le preguntan por qué los poetas, en su mayoría, son pobres. «Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas. Y más, que lo que sus plantas pisaban, por dura y estéril tierra que fuese, al momento producía jazmines y rosas; y que su aliento era de puro ámbar, almizcle y algalia; y que todas estas cosas eran señales y muestras de sus mucha riqueza. Éstas y otras cosas decía de los malos poetas; que de los buenos siempre dijo bien y los levantó sobre el cuerno de la luna», en *El licenciado Vidriera, Novelas ejemplares*, II, ed. de J. B. Avalle-Arce, Madrid, Catalia, 1990, pp. 122-125. Más sarcástico resulta Quevedo en su *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes*. Dice allí: «Atendiendo a que este género de sabandijas que llaman poetas son nuestros prójimos, y cristianos aunque malos; viendo que todo el año adoran cejas, dientes, listones y zapatillas [...], mandamos que la Semana Santa recojan a todos los poetas públicos y cantoneros, como a malas mujeres, y que los prediquen sacando Cristos para convertirlos. Y para esto señalamos casas de arrepentidos. [...] Iten, habiendo considerado que esta seta infernal de hombres condenados a perpetuo conceto, despedazadores de vocablos y volteadores de razones, han pegado el dicho ataque de poesía a las mujeres, declaramos que nos tenemos por desquitados con este mal que las hemos hecho, del que nos hicieron en la manzana. Y por cuanto el siglo está pobre y necesitado, mandamos quemar las coplas de los poetas, como franjas viejas, para sacar el oro, plata y perlas, pues en los más versos hacen sus damas de todos metales, como estatuas de Nabuco». *El Buscón*, II, 3, ed. cit., p. 126. El propio Lope esgrime sus endecasílabos en la *Epístola al Contador Gaspar de Barrionuevo* para reprender los vicios poéticos de su época (vv. 49 y ss), en *Poesía selecta*, ed. cit., pp. 285 y ss.

En resumen, hallamos en el primer cuarteto la idea de la Noche como fabuladora de despropósitos; en el segundo, se prolonga la burla, aunque añadiéndole ahora un matiz de peligrosidad.

Para terminar este apartado, me gustaría recordar que si el Barroco constituye un ímprobo esfuerzo por sugerir, mediante todos los recursos lingüísticos disponibles, la invisible infinitud que se esconde detrás de lo visible o ilusorio, este soneto de Lope es un buen ejemplo de ello. Se advierten, además de esta, otras características barrocas, como son la condena del sentido de la vista, que si había sido privilegiado por el Renacimiento, ahora va a ser reemplazado por el del oído, como lo demuestran los sintagmas «lince sin vista», «encubridora vil» (v. 7) o «espantadiza de tus mismos ecos» (v. 8), donde ecos reclama la presencia del oído. Así, pues, tenemos en nuestro poema la sensación unida al pensamiento: el binomio en que se cifra el concepto metafísico.

En cuanto al segundo apartado, se nota en seguida que, pese a su brevedad, acumula más verbos que el resto del poema, un total de seis —no he contado las variantes desinenciales de «velar» y de «dormir», verbos que sólo he computado una vez—. Observamos, pues, que esta primera parte comunica un sentido nocional. Es aquí donde se nos revela el contenido del soneto, que, como señalé, finge una falsa estructura silogística. Así, llegamos ya al verso 12, en el que se nos ofrece la conclusión del texto, que, aparte de su valor individual, tiene también un valor universal: «que vele o duerma, media vida es tuya», insistiéndose de nuevo en la imposibilidad de burlar el poder de la Noche. En los dos versos restantes, el poeta nos aclarará el porqué de esta afirmación. Estamos en el peligroso momento de la distensión, que Lope acierta a resolver magistralmente: «si velo, te lo pago con el día / y si duermo, no siento lo que vivo» (vv. 13-14).

Gracias a la repetición del mismo esquema sintáctico y a la atinada combinación de verbos, Lope impide que olvidemos lo que tanto he repetido en estas páginas: la imposibilidad de robarle a la Noche, al Sueño y a la Muerte (v. 14) unas horas preciosas de nuestra vida. El soneto ha cobrado un giro inesperado que no hacía presentir este final, un final que es de rabia e impotencia a la vez, pero que sin duda va más allá de estos sentimientos, pues incluye asimismo la dolorosa certeza de la contingencia humana y el saber que el hombre está sometido a una ley que, no por elemental, deja de ser inquebrantable: la necesidad de dormir para vivir, aun sabiendo que el sueño, paradójicamente, nos quita gran parte de la vida.

## 6. Conclusiones y aplicaciones didácticas.

Por lo que he venido exponiendo, considero que este texto encajaría perfectamente en los últimos cursos de secundaria. Partiendo de nuestro soneto, y comparándolo con otros renacentistas, según escribí en la nota 11, al alumno

se le podría invitar a contrastarlos para que descubra los puntos en que el Barroco quiebra ese equilibrio renacentista, y sobre todo para que examine cuáles son los procedimientos de que se sirven los poetas para conseguir la sorpresa y el interés del lector. Tratar asimismo el concepto barroco y rastrearlo en diversos poemas, y pedirle que, al realizar el análisis de los mismos, recurra a toda su competencia literaria e integre los conocimientos adquiridos en otras disciplinas académicas para comprender mejor el sentido del texto. Finalmente, y concluyendo ya, creo que sería interesante animar a los alumnos a la creación literaria y a que ensayasen, bien en prosa o bien en verso, una variación sobre un texto barroco, como hizo que hace unos años Paloma Días-Mas. Escribió un cuento, *La dama boba*, título que procede de Lope, cuyo argumento desarrolla la afirmación lopesca de que «el soneto está bien en los que aguardan». El relato narra las desventuras de una actriz que, tras el mutis del galán, y ya sola en escena, se siente incapaz de recordar un soneto. Mientras busca en su memoria, los espectadores abandonan la sala, el tiempo va pasando, envejece el guardainfante, el teatro y ella misma. Está condenada a esperar indefinidamente, a menos que recite un soneto que haga que las cosas vuelvan a la normalidad. Pero no recuerda ninguno, y el apuntador, el único que puede ayudarla, ha muerto en su concha<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> P. Días-Mas, *Nuestro milenio*, Barcelona, Anagrama, 1987, pp. 21-25.

